UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

«La superbia negli orrori»
Dido en el teatro trágico europeo del siglo XVI

Rosa Bono Velilla

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Tesis doctoral

«La superbia negli orrori»

Dido en el teatro trágico europeo del siglo XVI

Doctoranda: Rosa Bono Velilla
Director: Gonzalo Pontón Gijón

Doctorado en teoría de la literatura y literatura comparada
Universitat Autònoma de Barcelona
2024

Índice

Sinopsis / *Abstract* **5**

Agradecimientos **7**

Resumen **9**

Summary **15**

1. Introducción **21**

1.1 Propósito de la investigación 21

1.2 Perfil biográfico de los autores y fecha de las obras 27

1.3 *Des minutes d'action* 39

2. De los orígenes al siglo XVI **45**

2.1 *Her honour she considered not*. La pasión de Dido 45

Pudor, *pudicitia* 48

Perieturae ignoscit Elissae 56

2.2 *Que de Dido dijeron*: dos versiones de Dido 65

Los primeros textos. Los padres de la Iglesia 66

La *Eneida* comentada 75

Dimissa luxuria: la alegoría 85

Tres ingenios mayores: Dante, Petrarca, Boccaccio 93

3. El teatro para Dido **105**

3.1 Dos Didos, un personaje 105

3.2 *Donec conderet civitatem*: Virués, Lasso 115

3.3 *Ungentle queen*: Marlowe, Cirne 125

3.4 *Ne bruit que de religion*: Cinzio, Jodelle 139

3.5 *Ons nacie tot eenen speghele*: Dolce, Ghistele 153

3.6 *Amore e sete di tanto eccellente spettacolo*: Pazzi, Hardy 167

4. Dido para el teatro **181**

4.1 La muerte, en teoría 181

(*Desiderata*) 185

4.2 Vicios y virtudes trágicas en metro cómico: Cirne 189

4.3 Antiguo humor salvaje: Marlowe 199

4.4 Retórica y popular: Ghistele 207

4.5 Criaturas de Venus (excurso sobre el erotismo) 215

4.6 A la vista, sin crueldad: Cinzio 223
4.7 El horror en signos: Dolce 233
4.8 Matar con cuidado y estudio: Virués 241
4.9 Hacia la moderna costumbre: Lasso 253
4.10 La muerte de lejos: Jodelle 263
4.11 Desesperada en escena: Hardy 273
4.12 De cabezas y manos: Pazzi 281

5. Epílogo **289**
5.1 *Ite, Dido est* 289
Dorar el error del vulgo 293
5.2 *Encore! Tragedy plus time* 297

6. Conclusiones **309**
El teatro como nuevo género para Dido 309
Perdida en su personaje 310
Castigo y redención de la deshonra 311
El respeto teórico del horror 312
La efectividad de otra Dido 313
Nuevas versiones de Dido 314
Bien venida, mal hallada 315

Conclusion **317**
Theatre as a New Genre for Dido 317
Lost in Her Character 318
Punishment and Redemption of Dishonour 319
A Theoretical Respect for Horror 320
The Effectiveness of a Different Dido 321
New Versions of Dido 322
Well Come, Poorly Sought 323

Anexos **325**
1. Argumento de las tragedias 325
2. Referencias de las citas que aparecen en los epígrafes 341
3. Tabla de correspondencias *Eneida*-tragedias 343

Bibliografía **347**

Sinopsis

Siglos después de que Virgilio consagrase la historia de Dido de Cartago en la *Eneida*, después de que esa historia atravesara el tiempo en pugna con aquella que sostenía su verdadera castidad, el personaje volvió a nacer en el primer teatro moderno europeo. La mayoría de los dramaturgos que devolvieron la voz a la reina africana decidieron teatralizar el episodio de la epopeya latina, pero en las obras que de aquel esfuerzo resultaron Dido no podía ser ya la misma: si antaño había muerto por amor, ahora moriría de vergüenza. El estudio de las diez tragedias sobre Dido que legó el siglo XVI testimonia cómo el arte dramático fue capaz de unir en una sola mirada todas las que en cualquier otro ámbito nunca llegaron a conciliarse con igual fortuna. Los textos enseñan, también, que no valió con tomar de la tradición para dar a Dido un lugar definitivo en la escena. Las normas antiguas habrían de sortearse para que Dido acabase viviendo de verdad en el teatro.

Palabras clave: Dido, tragedia, Renacimiento, honra, horror.

Abstract

Centuries after Virgil immortalised the tale of Dido of Carthage in the *Aeneid*, after the enduring struggle of that tale against the narrative of her true chastity, the character found a resurgence in the inaugural stages of European modern theatre. Among the playwrights who resurrected the voice of the African queen, the prevailing choice was to theatricalize the episode from the Latin epic. However, in the resulting works, Dido's portrayal underwent a transformation: once having perished for love, she now met her demise through ignominy. The analysis of the ten tragedies centred around Dido passed down by the sixteenth century attests how dramatic art was able to reconcile the disparate voices that had been dissonant in any other context. Furthermore, these texts elucidate that mere adherence to tradition was insufficient to secure Dido a lasting place upon the stage; rather, the established norms had to be by-passed to truly bring Dido to life in the theatre.

Keywords: Dido, tragedy, Renaissance, honour, horror.

Agradecimientos

Esta tesis se ha realizado a partir de una beca predoctoral de Formación del Profesorado Universitario. Los resultados del proyecto inicial, las páginas que siguen, tienen mucho que reconocer a muchas personas. Procuraré recordarlas ahora. A todas ellas, gracias.

A mi director, Gonzalo Pontón Gijón, por su dedicación a este estudio y al resto de los que he emprendido durante este tiempo, por confiar en mi trabajo, por darme la medida exacta de la libertad y el rigor que hacen falta para escribir. Al profesor Francisco Rico por ofrecerme siempre todos los medios para leer e investigar, por responder a todas las preguntas, por tanta compañía en cuarentenas. A ellos debo la certeza de la mejor supervisión a que podía aspirar.

A Gastón Gilabert, por el entusiasmo con el que nos transmite cada viernes su pasión por el teatro clásico reavivado, por ayudarme a llevar a Dido un siglo más allá. A Florence d'Artois por guiarme durante mi estancia en París, y a Mercedes Blanco por recibirme en el Institut d'Études Hispaniques y en sus clases. A Laura Fernández, por procurarme los méritos que corresponden al grupo de investigación donde tan acogida me he sentido estos años, Prolope. A Marco Presotto y a Luigi Giuliani, cuyas revisiones han otorgado a este trabajo validez internacional. A Marzia Pieri, por alentar mis reflexiones sobre la tragedia y facilitarme tanta información tan generosamente. A Joan Carbonell, que tan amablemente me ayudó a ratificar los lugares críticos en la *Eneida* respecto a la cuestión de la honra de Dido. A Juan Miguel Valero, por su magnífica atención salmantina, que me puso sobre aviso acerca de la importancia de los comentaristas medievales de Virgilio.

A Tim Vergeer, Simone Vellekoop y Maurits Meijers, que con sus traducciones han hecho posible la parte de este trabajo que se dedica a la tragedia neerlandesa. Especialmente a Simone y Maurits, siempre dispuestos a comprobar que las interpretaciones que dependían de la apreciación lingüística eran plausibles. A Ariadna Beltrán y a Paolo Pezzuolo, porque hicieron accesibles y amenos los versos de las tragedias neolatinas sobre Dido.

A mis amigos. A Germán Celma, que me ha enseñado cómo sonaba Dido en Amberes a mediados del siglo XVI. A Maria Schiza, que a tanta distancia siempre ha estado cerca y ahora está saliendo del mismo laberinto que yo. A Esther Celma, que ha escuchado con atención y cariño cada avance de estas páginas.

A mis padres, a mis hermanas, a Ed. Ellos son el amor que mueve el sol y las demás estrellas. La razón de todo.

Resumen

Son dos los aspectos que hacen que la presencia de Dido en el siglo XVI suscite el interés que este estudio trata de abordar. El primero concierne a la frecuencia con que su historia adopta la forma dramática, una práctica sin precedentes conocidos para este personaje. El segundo tiene que ver con el modo particular en que esa forma condicionó la evolución de su carácter a partir de las varias maneras en que su retrato se adaptó al teatro. La aparición de la decena de piezas aquí estudiadas, que puede decirse históricamente súbita, invita a observarlas como un conjunto coherente, conforme a la curiosidad que naturalmente causa su persistencia. Esa invitación no debe condicionar la certeza de que se trata de textos casi siempre independientes, adscritos a los tiempos literarios de su propia tradición y no a la continuidad que parecen representar para quien los observa desde la distancia historiográfica, con el impulso delimitador a que acostumbra la abstracción taxonómica de los movimientos literarios. El cúmulo de estas obras puede designarse como un mismo fenómeno por cuanto su existencia —y su esencia, la dignidad de lo vernáculo mediante lo clásico— se revela fruto necesario de la nueva mentalidad cultural que el humanismo legó al Renacimiento y de un proceso general de recuperación de la tragedia, pero es importante que la época estudiada se entienda también como un momento especialmente dispuesto a la diversidad y la divergencia que estos textos representan: la condición de tentativa que implicó su naturaleza precursora en unos casos, el perfecto funcionamiento de fórmulas ya asentadas que otros demuestran. Este trabajo trata de dar cuenta de ambas dimensiones.

El capítulo titulado «De los orígenes al siglo XVI» repara en la frecuencia con que la Dido trágica declara su muerte como una manera de resarcir la pérdida del honor. La culpa que Dido se atribuye en las obras aquí analizadas no se corresponde con la furia absoluta que en la *Eneida* la hace reclamar el amor de Eneas hasta el final. La ausencia del término *pudicitia* entre las palabras de la Dido virgiliana, el matiz que implica la consideración del *pudor*, en cambio, son indicio de que, una vez entregada a su nueva pasión, la reina cartaginesa no se plantea la legitimidad de su vínculo amoroso; solo se arrepiente de haber entregado su antigua fama a la palabra de un traidor. La distinción de los conceptos en el código ético romano es importante a la hora de entender la actitud de Dido en la epopeya: mientras las implicaciones de la *pudicitia* eran de tipo sexual, el *pudor* aludía en sentido amplio a la integridad moral y social de cualquier ciudadano. Es posible que la condición extranjera de Dido la privase de los

derechos que reclama en la epopeya, que Virgilio no le dispensara la comprensión que ella exige de Eneas, pero eso no obsta a la voluntad que en ella prevalece, distinta de la que muestran las tragedias en su hora final.

De alguna manera, en algún momento, la disposición original de Dido frente a la muerte quedó lo bastante difuminada como para que la mayoría de las primeras versiones trágicas percibieran que la culpa era el motivo principal de su desesperación. La segunda parte de este capítulo se propone explicar que el momento de tal cambio se extendió a lo largo de los siglos que separaban a Dido de sí misma, y que esa nueva percepción era el sedimento de la versión alternativa del personaje, aquella en la que Dido se suicidaba para evitar romper la fe prometida a su primer esposo. Después de que, gracias a Justino, se difundiera el contenido de las *Filípicas* de Trogo, y sobre todo a partir de la misión evangelizadora de los Padres de la Iglesia mediante ejemplos de virtud cristiana en figuras paganas, la verdad histórica se asoció definitivamente a la versión casta de Dido. Así se perpetuó en los comentarios tardoantiguos de la *Eneida* que complementaban enciclopédicamente la variante utilizada por Virgilio, y así lo repitieron los comentadores de Dante mientras aborrecían la falsedad con que el poema retrataba a la casta reina.

Las interpretaciones alegóricas del libro cuarto de la epopeya latina concibieron a Dido como una encarnación del alma concupiscible: Virgilio la había hecho representar las primeras y más innobles etapas que Eneas debía superar hacia la consecución del *summum bonum*. Petrarca se convirtió en el valedor más notorio de la Dido justiniana frente al agravio del que se hacía eco la voz pública al creer cierta la relación de la *Eneida*. Boccaccio, a su zaga, pregonó la honestidad de Dido en muchos de sus escritos, pero cumplió la verdadera defensa del personaje al argumentar, en las *Genealogiae*, que la ficción poética no debía juzgarse con la balanza de la moral común, sino entenderse como un recurso profesional con el que los poetas lograban transmitir el sentido de todas las cosas. La Dido que imaginó Virgilio no era, por tanto, una injuria ni una mentira que aborrecer, sino un artificio que admirar. Puede decirse así que, en la historia de la reflexión literaria, aquel momento representaba una nueva dignidad para la poesía y también para Dido. El teatro sería la primera consecuencia palpable de la concepción boccaccesca, humanista, de la literatura: Dido podía desempeñarse como personaje en cualquiera de sus versiones sin razón de quedar expuesta a la condena de los moralistas, como hasta entonces había ocurrido.

El capítulo siguiente, «El teatro para Dido», empieza por explicar que, aunque aquel proceso motivó en lo profundo la ventaja de la Dido virgiliana después del

Renacimiento, ni la concepción verista de la literatura ni la de Dido cesarían en ninguna de las tradiciones que recuperaron su figura. Ocurrió cada vez con más frecuencia que la reivindicación de la Dido casta representaba una postura literaria en lugar de una denuncia real. Era inevitable, por otro lado, que las dos versiones que tanto tiempo habían pasado entreveradas terminaran por contaminarse mutuamente. Incluso en las obras que volvían a levantar la efigie virgiliana, el recuerdo de Dido siguió despertando la simpatía que la versión casta había promovido desde antiguo: hacerla mostrar en las tragedias aquel rostro que siempre se había reclamado para enaltecer su muerte constituía, por tanto, un recurso perfectamente natural, además de conveniente a una época comprometida como ninguna con un concepto de la honra que era a la vez vital y literario.

Si la versión justiniana del personaje dispuso el gesto final del sacrificio como un medio para acrisolar su imagen, la idea de una Dido concupiscente, incapaz de mantener su fe primera —una idea que no transmite la *Eneida*, sino que también se formó posteriormente—, no se filtró en las tragedias con menor pertinacia. El resto del capítulo se dedica a analizar cómo esa veta terminó por determinar el carácter de Dido en unos casos, y cómo en otros la benevolencia que le fue dispensada nunca logró remontar la altura de su pasión épica. Antes de volver a las tragedias que reescriben el episodio virgiliano, una sección se dedica a las dos obras españolas protagonizadas por la Dido justiniana. También las tragedias de Lasso y Virués testimonian la convergencia de las dos historias, pues en ellas la memoria de Siqueo no es el único motivo de la muerte de Dido, como lo era en el relato de referencia de estos dramas, sino que con su sacrificio la reina procura cumplir, antes que nada, el deber de proteger a su pueblo, una virtud que no destacan Justino y Trogo pero sí formuló famosamente Virgilio.

Entre el resto de las piezas, la de Marlowe se destaca desde el principio como la única en la que Dido deja de excusar su presunta falta, pero el filtro paródico de la obra la lleva al extremo de la caricatura con todos los demás personajes. No ocurre lo mismo en la obra de Cirne, que también adopta rasgos cómicos. En ella el comportamiento de Dido adquiere tonos de la procacidad de las damas del teatro naharrense, mientras Eneas no translimita el modelo del caballero cortés. Cinzio y Jodelle hicieron de la historia cartaginesa un trasunto del cisma religioso que atravesaba el cristianismo. Mientras el dramaturgo ferrarés representó en los distintos personajes las dos facciones beligerantes, con Dido perjudicada por el error de la fe protestante y destinada a encarnar de nuevo el obstáculo en que la había convertido la alegoría medieval, Jodelle puso en voz de todos sus personajes, salvo Dido, una profunda consciencia ética y el sensato rechazo de cualquier forma de dogmatismo. Ghistele y Dolce

destinaron su reescritura al homenaje político de sus respectivas naciones, el imperio de Carlos V y la república veneciana. En ambos casos Dido es la contrapartida negativa del modelo ideológico personificado por Eneas. Finalmente, desde presupuestos y momentos muy diversos, las *Didos* de Pazzi y Hardy se dedicaron en exclusiva a la reconstrucción el arte dramático. En la primera, la capacidad actancial de Dido queda reducida en cuanto el gesto de la venganza heroica recae en las manos vicarias de Yarbas; en la segunda el contraste con el verso jodelliano hace evidente que la brújula moral del primer dramaturgo francés se imanta hacia el puro entretenimiento preferido por su imitador. La esclavitud que Dido rechaza en la *Eneida* es asumida con gusto por la reina de Hardy ante la perspectiva de perder a su amante.

El cuarto capítulo, «Dido para el teatro», vuelve sobre el momento de la muerte de Dido con una perspectiva diferente y trata cada tragedia de forma individual. Se estudia aquí la configuración de las tragedias a partir de los distintos mecanismos del horror que en ellas se activan, así como la relación de tales mecanismos con el grado de reflexión teórica al que se someten las obras según la tradición dramática a la que pertenecen.

Tres de las diez tragedias vernáculas de Dido recurren a las formas del teatro medieval autóctono y se desentienden de las restricciones programáticas atingentes al horror que afectan en mayor medida a las demás. Este capítulo se dedica primero a esos tres textos. En España el injerto de la épica y la comedia humanística en la tragedia dio *Los amores de Eneas y de la reina Dido*, de Cirne, que escribía valiéndose de la falsilla del teatro de Torres Naharro y *La Celestina*, probablemente con la intención de que su obra circulara en ambientes áulicos. A mediados de siglo se representaron en Amberes los *Twee amoröse spelen van Eneas en Dido*, de Ghistele. Todo apunta a que ocurrió al menos dos veces, en situaciones diametralmente opuestas: primero actuada con pompa en los festejos populares de una primavera antuerpiense, para ejemplo de jóvenes enamorados, y luego tal vez solamente recitada en el aposento de un grupo reducido de viejos humanistas. Andado el tiempo del renacimiento de Dido, Marlowe dio su *Queen of Carthage* a los Children of the Chapel Royal, que la llevaron a la escena en el momento en que los grupos de teatro infantiles, al principio sujetos al amparo cortesano, se abrían a las audiencias públicas y se convertían en el contrincante principal de las compañías profesionales.

El resto de los tragediógrafos transformaron en teatro los episodios sobre Dido ateniéndose a las convenciones clásicas, o a la interpretación que tuvieron a bien conferir a esos principios. El grado de flexibilidad que cada uno se permitió al respecto

originó distintas soluciones para el problema de la icasticidad del horror, planteado desde la poética de Aristóteles y proverbialmente por Horacio. El eje de la discordia entre los literatos que se pronunciaron respecto al debate fue la línea que separaba los horrores permisibles de los que debían evitarse, y las consecuencias que ello acarreaba para la efectividad de las emociones catárticas. Cinzio configuró un perfil teórico que justificara y dignificara su lectura de las poéticas clásicas, así como la producción donde él mismo las practicaba. La violencia que exhibía su primera obra quedó atenuada por los conceptos del horror *senza crudeltà* —que aplicó a la *Didone*— y del *lieto fine* que desarrolló justo después, valiéndose del criterio de la verosimilitud y de la justicia poética que convenía al imperativo de la performatividad del teatro, al gusto de sus receptores. Dolce ejerció su dramaturgia y su labor crítica dentro de la línea ortodoxa del teatro para allegarse a los modelos griegos. A diferencia de Cinzio, asumió una lectura restrictiva de Horacio y evitó la muerte en escena en todas sus obras, también la *Didone*, recurriendo a la amplificación descriptiva y los signos de la violencia como métodos de evocación de las imágenes que omitía.

Virués, el segundo de los dramaturgos españoles, quiso distinguir *Elisa Dido* de las otras cuatro tragedias que conforman su producción dramática por el «arte antiguo» que en ella suscribía, frente a la «moderna costumbre» que seguía en el resto. La lógica con que Virués administró el horror en su teatro quedó determinada —como en el caso de Cinzio— por la deriva cómica del gusto dramático (con la muerte suave de la infeliz Marcela) y por la consideración de los preceptos clásicos para la tragedia acorde (con la omisión del horror en *Elisa Dido*, la única que oculta la muerte). Lasso volvió sobre la Dido justiniana para darle la viabilidad escénica que faltaba a la de su predecesor y que empezaba a configurar la fórmula tragicómica de los corrales: aligeró la grandilocuencia de los versos, potenció la emotividad de algunas escenas e introdujo toques de humor y una trama secundaria amorosa mejor planteada.

La tragedia francesa no había superado los ambientes académicos y litúrgicos en que se movían sus textos cuando Jodelle escribió sus tragedias, *Cléopâtre captive* y *Didon se sacrifiant*, ambas aprensivas de cualquier muestra sangrienta. Otros dramaturgos seguirían el ejemplo de Jodelle al escribir sus textos, y al hacerlo se moverían entre los extremos del decoro en el tratamiento del horror según juzgaran si era moralmente nocivo (aquí intervino el matiz de la crueldad ideado por Cinzio), si contravenía la norma de la verosimilitud, si arriesgaba la salud de los actores o si, por el contrario, favorecía la espectacularidad de la catástrofe y el alcance de las emociones trágicas. La homónima *Dido* de Hardy se encuentra en una nueva etapa del teatro francés, cuando la tragedia irregular se había abierto camino en el teatro comercial,

justo antes de que el empeño neoclasicista monopolizara los principales escenarios parisinos. Los poetas entregados a la práctica en lugar de la discusión teórica aprovecharon el discurso epidíctico de los paratextos en las obras reunidas de Hardy para elogiar los logros de sus tragedias, que no respetaban los preceptos neoclásicos.

La aproximación al horror de *Dido in Cartagine* de Pazzi, por último, incluye el recurso dramático de la cabeza y los miembros amputados, que se revela especialmente significativo respecto a las opciones de reescritura de los mitos clásicos en las tragedias. Esta muestra del horror sirve como instancia final en el capítulo para entender cómo ciertas imágenes, que hoy pueden parecer de las más macabras, eran utilizadas por los autores más estrictamente clasicistas sin contravenir las normas del decoro.

El recurso dramático analizado en la última sección del capítulo cuarto da pie a observar en el epílogo de esta tesis que, en realidad, la muerte de Dido y otros personajes de la misma condición —normalmente femeninos, dignos de compasión o exculpados— ya no se relacionaba tanto con la purgación del ánimo que caracterizaba la tragedia griega, sino antes se estaba sometiendo a un proceso de dulcificación que la volviera menos hiriente para el espectador moderno, un espectador que confiaba en la justicia poética y percibía el teatro como una forma de entretenimiento ya exenta de la trascendencia ritual antigua. La presencia inmediatamente posterior de Dido en el teatro demuestra una clara predilección por las variantes cómicas y la espectacularidad operística a las que también se prestaban sus historias. Ni la honestidad recobrada ni el horror eran ya cuestiones disputadas respecto al personaje. La muerte misma de Dido dejó de ser un imperativo para los dramaturgos porque no formaba parte del horizonte de expectativas del público.

Summary

There are two aspects that render Dido's presence in the 16th century intriguing, a focus of interest this study endeavours to address. The first pertains to the frequency with which her story adopts a dramatic form, an unprecedented practice for this character. The second is connected to how this form influenced the development of her character, based on the various adaptations of her portrayal. The emergence of the ten pieces examined here, seemingly abrupt in time, encourages us to perceive them as a cohesive whole, aligned with the curiosity which their enduring presence naturally raises. However, this invitation should not undermine the certainty that these are typically independent texts, rooted in the literary conventions of their own era rather than in any form of continuity from a historiographical perspective (an idea led by the restrictive tendency inherent in the taxonomic abstraction of literary movements). The aggregation of these works can be recognized as the same phenomenon in the sense that their existence—and their essence, reflecting the dignity of the vernacular through the classical—emerges as a necessary outcome of the new cultural mindset that humanism passed down to the Renaissance and a broader process of the revival of tragedy. It is essential, however, to grasp the studied period as a time particularly open to the diversity and divergence that these texts embody: the experimental nature implied by their pioneering status in some instances and the seamless operation of already established formulas demonstrated by others. This work aims to address both dimensions.

The chapter «From the Origins to the Sixteenth Century» delves into how often the tragic figure of Dido declares her own death as a means of compensating for the loss of honour. The self-blame that Dido assigns herself in the examined works doesn't match the sheer fury that compels her, in the *Aeneid*, to demand Aeneas' love until the end. The absence of the term *pudicitia* in Virgil's portrayal of Dido and the nuanced consideration of *pudor*, in turn, suggest that once she surrenders to her newfound passion, the Carthaginian queen doesn't question the legitimacy of her romantic bond; she simply regrets handing over her former reputation to the word of a traitor. The distinction between these concepts in the Roman ethical code is crucial for understanding Dido's stance in the epic: while the implications of *pudicitia* were sexual in nature, *pudor* encompassed, in a broader sense, the moral and social integrity of any citizen. It's possible that Dido's foreign status deprived her of the rights she asserts in the epic, that Virgil didn't afford her the understanding she seeks from Aeneas, but

that doesn't deter the prevailing determination within her, distinct from the conclusion tragedies typically depict in their final moments.

Somehow, at some point, Dido's original attitude towards death became sufficiently blurred so that most early tragic renditions and a significant portion of lyric poetry perceived guilt as the main cause of her despair. The second part of this chapter aims to explain that the moment of such a change extended over the centuries that separated Dido from herself, and that this new perception was the sediment of the alternative version of the character, one in which Dido committed suicide to avoid breaking the faith promised to her first husband. After Justinus disseminated the content of Trogo's *Historiae Philippicae*, and especially with the evangelizing mission of the Church Fathers through examples of Christian virtue in pagan figures, historical truth became definitively associated with the chaste version of Dido. This perpetuated in the late ancient commentaries on the *Aeneid* that encyclopaedically complemented Virgil's version. Dante's commentators reiterated it while abhorring the falsehood with which the poem portrayed the chaste queen.

The allegorical interpretations of the fourth book of the Latin epic conceived Dido as an incarnation of the concupiscible soul: Virgil had her represent the first and most ignoble stages that Aeneas had to overcome in the pursuit of the *summum bonum*. Petrarch rose as the most notable proponent of the Justinian Dido, addressing the grievances expressed by those factions of public opinion that upheld the belief in the truthfulness of the Aeneid's narrative. Boccaccio, following suit, proclaimed Dido's honesty in many of his writings but truly defended the character by arguing in the *Genealogiae* that poetic fiction should not be judged by the scales of common morality but understood as a professional resource with which poets conveyed the meaning of all things. The Dido envisioned by Virgil was, therefore, not an offense or a lie to be abhorred but an artifice to be admired. It can be said that, in the history of literary reflection, that moment represented a new dignity for poetry and also for Dido. Theatre would be the first tangible consequence of the Boccaccian, humanistic conception of literature: Dido could be depicted as a character in any of her versions without the apprehension of condemnation by moralists, as had been the case until then.

The following chapter, «Theatre for Dido» begins by explaining that, although that process deeply motivated the resurgence of the Virgilian Dido after the Renaissance, neither the realistic conception of literature nor that of Dido would cease in any of the traditions that revived her figure. It increasingly occurred that the advocacy for the chaste Dido represented a literary stance rather than a genuine indictment. It was inevitable, on the other hand, that the two versions that had long been intertwined

would eventually contaminate each other. Even in works that sought to resurrect the Virgilian image, The recollection of Dido persisted in eliciting the compassion that the virtuous version had fostered since ancient times. As a result, portraying her in tragedies with the demeanour that had consistently been asserted to dignify her death was a wholly natural choice, fitting for an era profoundly dedicated to a conception of honour that was both vital and literary.

If the Justinian version of the character orchestrated the final gesture of sacrifice as a means to refine her image, the idea of a concupiscent Dido, incapable of maintaining her initial faith—a notion not conveyed by the Aeneid but one that was formulated later—did not permeate the tragedies with lesser persistence. The rest of the chapter is devoted to analysing how this vein ultimately determined the character of Dido in some cases and how, in others, the benevolence extended to her never managed to ascend to the heights of her epic passion. Before returning to the tragedies that rewrite the Virgilian episode, a section is dedicated to the two Spanish works featuring the Justinian Dido. The tragedies of Lasso and Virués also bear witness to the convergence of the two narratives, for in them, the memory of Sychaeus is not the sole reason for Dido's death, as it was in the reference account of these dramas. Instead, with her sacrifice, the queen seeks primarily to fulfil the duty of protecting her people, a virtue famously articulated by Virgil, though not emphasized by Justinus and Trogo.

Among the remaining works, Marlowe's is notable from the start as the only one where Dido stops justifying her supposed mistake. Yet, through a parodic lens, she is exaggerated into a caricature, unlike the other characters. This doesn't occur in Cirne's piece, which also incorporates comedic elements. Here, Dido exhibits a licentiousness reminiscent of the women in Torres Naharro's plays, while Aeneas maintains the dignified demeanour of a courtly knight. Cinzio and Jodelle reimagined the Carthaginian tale as a commentary on the religious divide within Christianity. The playwright from Ferrara depicted the conflicting sides through different characters, portraying Dido as a victim of Protestantism's errors, thus reestablishing her as the obstacle once depicted in medieval allegory. In contrast, Jodelle allowed all his characters, except Dido, to articulate a thoughtful and reasoned rejection of any extremism. Ghistele and Dolce adapted the story to pay political tribute to their respective entities: the empire of Charles V and the Venetian Republic. In both adaptations, Dido is portrayed as the negative foil to the ideological exemplar represented by Aeneas. Lastly, Pazzi and Hardy's adaptations, from their divergent perspectives and contexts, concentrate solely on the revival of dramatic art. In Pazzi's version, Dido's autonomy is diminished, with the act of heroic revenge being transferred to Yarbas; whereas in Hardy's, the contrast with Jodelle's poetry highlights that the moral direction of the first

French playwright is inclined towards the sheer enjoyment preferred by his successor. The freedom Dido refuses in the Aeneid is willingly accepted by Hardy's queen in the face of losing her lover.

The chapter «Dido for Theatre» revisits the moment of Dido's death from a different perspective and examines each tragedy individually. It explores the structure of the tragedies through the various mechanisms of horror that are activated within them, as well as the relationship of these mechanisms to the level of theoretical reflection to which the works are subjected, according to the dramatic tradition they belong to.

Three out of the ten vernacular tragedies of Dido turn to the conventions of native medieval theatre, while also sidestepping the programmatic constraints that more heavily impact the others. This chapter first focuses on these three texts. In Spain, the fusion of epic and humanistic comedy with tragedy gave rise to *Los amores de Eneas y de la reina Dido* by Cirne. He utilized the structure of Torres Naharro's theatre and *La Celestina*, presumably aiming for his work to be appreciated in courtly circles. In mid-century Antwerp, Ghistele's *Twee amoröse spelen van Eneas en Dido* saw performance. Reportedly, this occurred at least twice under completely different conditions: initially, staged during the festive celebrations of a spring in Antwerp as an exemplar for young lovers, and later, perhaps recited only within the intimate setting of a small group of aged humanists. During the Dido Renaissance, Marlowe introduced his *Queen of Carthage* to the Children of the Chapel Royal, who performed it at a time when children's theatre groups, initially nurtured by courtly patronage, began to engage public audiences, and emerged as primary rivals to professional troupes.

The remaining tragedians transformed the episodes on Dido into theatre adhering to classical conventions or to their own interpretation of those principles. The degree of flexibility each allowed themselves in this regard led to different solutions for the problem of the vividness of horror, as posed by Aristotle's poetics and famously by Horace. The crux of the disagreement among the literati involved in the debate was the line separating permissible horrors from those that should be avoided, and the implications this had for the effectiveness of cathartic emotions. Cinzio developed a theoretical profile that justified and dignified his reading of the classical poetics, as well as his own practice of them. The violence displayed in his first work was mitigated by the concepts of horror *senza crudeltà* (horror without cruelty)—which he applied to Dido—and of the *lieto fine* (happy ending) that he developed shortly thereafter, utilizing the criteria of verisimilitude and poetic justice suited to the imperatives of theatre's performativity, to the taste of his audience. Dolce practiced his dramaturgy

and critical work within the orthodox line of theatre, drawing closer to Greek models. Unlike Cinzio, he took a more restrictive interpretation of Horace, steering clear of on-stage deaths in all his works, including *Didone*. Instead, he employed descriptive amplification and symbolic objects of violence to evoke the imagery he chose to omit.

Virués, the second among Spanish playwrights, sought to set *Elisa Dido* apart from the other four tragedies constituting his dramatic production by embracing the "ancient art" found in this work, in contrast to the "modern custom" observed in the remainder. The approach Virués took in managing horror in his theatre was determined—similarly to Cinzio—by the comedic inclination of dramatic taste (illustrated through the gentle death of the unfortunate Marcela) and by adherence to classical principles governing tragic elements (evident in the deliberate omission of horror in "Elisa Dido," the only play concealing death). Lasso revisited Justinian's Dido, aiming to confer upon it the stage viability that was absent in his predecessor's work, thus contributing to the emerging tragicomic formula of the theatres: he lightened the grandiloquence of the verses, intensified the emotive impact of certain scenes, introduced elements of humour and constructed a more well-organized secondary love plot.

French tragedy had not yet extended beyond the academic and liturgical spheres within which its texts circulated when Jodelle composed his tragedies, *Cléopâtre captive* and *Didon se sacrifiant*, both careful to avoid any bloody displays. Other playwrights would emulate Jodelle's approach in crafting their texts, navigating the nuances of decorum in handling horror based on their assessments of whether it was morally detrimental (influenced by the cruelty nuance devised by Cinzio), if it violated the norm of verisimilitude, if it jeopardized the well-being of the actors, or if, conversely, it heightened the spectacular nature of the catastrophe and the impact of tragic emotions. Hardy's eponymous *Didon* marks a new era in French theatre, emerging when irregular tragedy had already left its imprint on commercial theatre, just before neoclassical endeavours monopolized the major Parisian stages. Poets committed to practical discussions rather than theoretical debates employed the epideictic discourse of the paratexts in Hardy's collected works to commend the achievements of his tragedies, which did not conform to neoclassical precepts.

Finally, Pazzi's treatment of horror in *Dido in Cartagine* incorporates the dramatic use of severed heads and limbs—a choice that holds particular significance in the context of reimagining classical myths in tragic works. This portrayal of horror stands as the ultimate example in the chapter, illustrating how certain images, though they might now be considered among the most macabre, could be utilized by authors strictly adhering to classical principles without transgressing the norms of decorum.

The analysis of the dramatic device in the final section of the third chapter prompts the observation in the epilogue of this thesis that, in actuality, the demise of Dido and other characters of a similar nature—typically female, deserving of compassion or exonerated—was no longer closely tied to the cathartic purging of emotions characteristic of Greek tragedy. Instead, it was undergoing a process of attenuation to render it less distressing for the modern spectator. This spectator relied on poetic justice and perceived theatre as a form of entertainment, now emancipated from the ancient ritual transcendence. Dido's immediate subsequent presence in the theatre illustrates a distinct preference for comedic variations and operatic spectacularity that were also well-suited to her narratives. Neither regained honesty nor horror were contentious matters concerning the character any longer. The death of Dido itself ceased to be a mandate for playwrights because it was no longer within the audience's horizon of expectations.

Capítulo 1

Introducción

1.1 Propósito de la investigación

Se conocen diez obras de teatro sobre el personaje de Dido de Cartago escritas en lenguas vernáculas a lo largo del siglo XVI.[1] Esa decena de textos, que en principio puede adscribirse al género trágico, constituye el corpus de referencia para este trabajo. Son los siguientes:

Dido in Cartagine, de Alessandro Pazzi de' Medici (1525)
Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido, de Juan Cirne (1536)
Didone, de Giambattista Giraldi Cinzio (1541)
Didone, de Lodovico Dolce (1547)
Van Eneas en Dido. Twee amoröse spelen, de Cornelis van Ghistele (1551)
Didon se sacrifiant, de Étienne Jodelle (1555)
Elisa Dido, de Cristóbal de Virués (1580)
The Tragedie of Dido, Queen of Carthage, de Christopher Marlowe (1585)
Tragedia de la honra de Dido restaurada, de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1587)
Didon se sacrifiant, de Alexandre Hardy (1603)

[1] Se han perdido casi otras tantas, la mayoría reseñadas en la recopilación bibliográfica de Kailuweit [2005]. Tres *Didon* en Francia: la de Jean de la Taille (1560), la de Gabriel LeBreton (1570) y la de Guillaume de LaGrange (1582), cuyo título seguía así: *Tragédie, laquelle tant pour l'argument que pour la gravité des vers n'est pas moins digne d'être lue que profitable à tous*. Una mudanza con la *Llegada de Eneas a Cartago*, de Alonso de las Cuevas, asignada a los actores de una compañía en España en 1584. Una *Tragödie von Aenea, den Trojanern, und Dido zu Carthago* escrita en colaboración por Hans Wüst y Georg Fischer (1590). Un *triumph* con la historia de Eneas y Dido de Cartago organizado en Chester en 1563 (reseñado en el ms. 2125 de la colección Harley en la British Library, f. 39r). Una tragedia de Dido mutada en tragicomedia en Mantua en 1567 (que no nombra Kailuweit pero aparece en los diálogos de Sommi, ed. F. Marotti, p. 44). Una «playe of Dido & Eneus» mencionada en los diarios de Philip Henslowe (ed. R. A. Foakes, p. 86), representada en 1597. Debe aclararse que la *Dydo* de Melchior Pudłowski (c. 1600) que Kailuweit reseña como drama polaco es en realidad una refundición de Ovidio y la *Eneida* (puede consultarse en la Dolnośląska Biblioteka Cyfrowa).

Los tres años que exceden el cambio de siglo en el último texto dan pie a una consideración ulterior del margen temporal que abarca el objeto de estudio de este proyecto. La datación de la *Dido* de Hardy, como la de buena parte del resto, es incierta, y bien pudo aparecer con anterioridad, o tal vez ser incluso posterior a la fecha indicada y adentrarse hasta veinte años en el siglo XVII. Las fechas anotadas en el elenco son orientativas y se reconsiderarán, caso por caso, en el siguiente apartado. Importa aquí otro aspecto. El motivo sustancial de la sección cronológica de este estudio responde al devenir de la historia del teatro en las tradiciones donde se gestaron los primeros textos dramáticos sobre Dido. Cada uno de ellos representa un estado —a veces afín a otros— que, en sus respectivas literaturas, habrá cambiado notablemente cuando el personaje vuelva a aparecer sobre las tablas (y esa es otra distinción: aunque es muy probable que todas estas obras se pensaran para la escena, pocas de ellas dan testimonio seguro de haberla alcanzado, mientras que las siguientes lo hicieron sin duda en su mayor parte). La pieza de Hardy es, de hecho, la que más se parece al futuro trágico de Dido en su país, pero lo es por cuanto constituye una excepción clasicista en la enorme producción de su autor, una producción dirigida a toda vela hacia un tipo de espectáculo comercial que en las grandes salas de la capital naufragó con la imposición del nuevo teatro regular.

Este trabajo trata de dar cuenta del estado de Dido como personaje y del estado del teatro en cada una de las tradiciones donde aparecen los textos señalados. Procura considerar la relación de las obras con las fórmulas teatrales que cada autor tuvo a su disposición a la hora de componerlas, y el grado de tentativa o de éxito que unas y otras representan, puesto que la transformación del teatro sobre Dido no siempre respondió al fracaso de las prácticas escénicas que atestiguan algunas de estas obras, perfectamente eficaces en su momento.

Existen estudios que analizan y relacionan dos o más tragedias de las que se encuentran en la nómina presentada. Ninguno de ellos llega a mencionar todos los títulos que aquí se consideran, y ninguno asume la tarea específica de analizar las tragedias vernáculas de Dido en la temprana edad moderna como un fenómeno comparable más allá de su convergencia tópica y temporal. Una de las obras del corpus merece una alusión particular. El texto de Ghistele no ha sido objeto de ninguno de los estudios comparativos que seleccionan obras sobre Dido y queda ausente de los escasos que, con afán exhaustivo, mencionan la mayoría de las otras reescrituras trágicas. No se ha tenido en cuenta más allá de su aparición en recopilatorios bibliográficos, ediciones de otros textos o monografías generales (Kailuweit 2005, Semrau 1930, Heesakkers 1984). A pesar de que los datos de que disponemos no indican menor

difusión en su momento ni circunstancias más recónditas que las del resto de las obras en vulgar, la Dido neerlandesa es víctima difícilmente evitable en los trabajos comparatistas, que por lo general y por generales atienden primero a la producción literaria en lenguas mayoritarias. La filología autóctona, por su parte, ha tenido que ocuparse en ordenar su propio acervo literario antes de entretenerse encajando la muestra de un solo texto en el corpus continental al que pertenece.

Conviene avisar ahora de que esta tesis no se dedica buscar y colmar los huecos críticos que sobre las tragedias haya podido dejar la bibliografía actual, ni pretende llevar a cabo una comparación sistemática de los textos. Lo cierto es que un primer acercamiento a la ingente producción que ya se ha ocupado de dilucidar el personaje de Dido deja la impresión de que cualquier suplemento se hará redundante. Tampoco pretende acaparar de manera enciclopédica la explanación de todas las dimensiones que constituyen el tema estudiado para rastrear aún otras nuevas, como se podía esperar de los proyectos doctorales de estas características hasta hace relativamente poco, cuando los medios internáuticos hicieron obsoleta la provisión de datos rápidamente accesibles para el lector. El propósito de este estudio es ofrecer una nueva perspectiva sobre la dramatización de Dido a partir de las dos historias que sobre ella han trascendido y de la historia —también plural— del teatro europeo moderno en su doble vertiente teórica y práctica. Lo hace, primero, estudiando el sentido de las obras teatrales como nueva manifestación formal de Dido en la literatura, y luego atendiendo a la diversidad que plantean los textos en su vínculo con las distintas tradiciones que los produjeron.

Hay una docena de tragedias latinas sobre Dido escritas durante el período que abarca el corpus de esta investigación. Sería imprudente decir que los puntos de intersección entre ellas y las obras que aquí se estudian no bastan para justificar y hasta suscitar el interés de una consideración conjunta. La crítica ha propuesto en tres casos una relación de influencia directa entre el teatro latino y el teatro vernáculo sobre Dido, aunque en los tres la afinidad a que aboca el muy concreto referente común de Virgilio impide asegurar la filiación. El rumbo de este proyecto no ha sido, sin embargo, el de los *rapports de fait*, sino el de la historia cultural del teatro. En este sentido, ninguna de las obras latinas se encuentra en la situación que comparten las piezas vernáculas. Las tragedias de Dido compuestas en latín dependieron siempre de entornos académicos, escolares, universitarios, cuando no era el caso, como muchos lo fueron, que su escritura satisfacía necesidades pedagógicas básicas, relacionadas con el ejercicio lingüístico de los estudiantes que las leyeron o las representaron. Las tragedias vernáculas, en cambio, constituyen el inicio del proceso por el que el teatro encontraría su carácter específico como espectáculo comercial, es decir, un espectáculo que poco a

poco se liberaba del estrecho lazo que en origen lo unía a las instituciones de la Iglesia, la Academia o la Corte para volverse artísticamente independiente, profesional y dirigido a la satisfacción del gusto de audiencias cada vez mayores. La transición de unos modelos sociales y dramáticos a otros en la que intervienen las tragedias vernáculas, con todos los matices imaginables en su progresiva —y por supuesto nunca del todo lograda— desvinculación de las instituciones mencionadas, ha sido el punto de referencia de este trabajo. Para ello debía obrarse antes el cambio que testimonia la labor de los primeros autores arriba listados: la absorción de la literatura clásica, su naturalización en las lenguas romances; una voluntad de ascendencia humanista, comprometida con la creación de una literatura nacional que aspiraba a la dignidad del arte antiguo pero que ya se sabía del todo diferente y propia. Solo los últimos cuatro dramaturgos dejaron de justificar o recordar la preferencia del romance autóctono como vehículo de expresión poética alternativa al latín, y eso es porque la preferencia ya no era tal, sino un uso perfectamente asentado. (Claro que en cuanto a la historia del teatro hay también convergencias entre los bloques aquí diferenciados que harían interesante una investigación paralela, como la función cortesana de la *Dido* latina de William Gager desde los colegios de Oxford, o la transición que a su vez atravesó la tratadística cuando dejó de escribirse en latín para dedicarse a la regulación técnica y moral de un fenómeno que requintaba ya los muros universitarios.)

A continuación, lo que concretamente debe esperarse de las páginas que siguen. Tras este capítulo introductorio, el segundo destaca un rasgo en el carácter de Dido como personaje dramático que la diferencia de su estado original en la *Eneida*. Se entenderá al leerlo, pero puede decirse que el suicidio de la reina pasa de ser fatalista en la épica a hacerse altruista en el teatro, según los tipos definidos por Durkheim [1897]. Un recorrido de los textos que intervinieron principalmente en la tradición exegética de la figura de Dido procura luego dar una explicación a tal cambio. Es fundamental tener presentes las dos versiones que en ella coexisten, porque su confluencia importa para explicar la transformación dramática de Dido. Virgilio consagró en su epopeya la historia más conocida, esa en la que Dido, tras la muerte de su marido a manos de Pigmalión, abandona su ciudad natal para fundar Cartago, adonde llega Eneas, que después del idilio amoroso descrito en el libro cuarto de la *Eneida* la abandonará a su vez, dejándola morir a sus propias manos. Tres versos de Juan de Arguijo hacen el mejor epítome de la historia (*Poesía*, ed. G. Garrote y V. Cristóbal, p. 79):

> ¡Oh, en ambas bodas poco venturosa:
> muriendo el uno, perseguida huyes;
> huyendo el otro, desdeñada mueres!

La otra versión se remite comúnmente al historiador romano Justino, que cuenta en cambio cómo Dido, sin resignarse a ceder a las pretensiones matrimoniales de Yarbas, rey de los númidas, se suicidó en Cartago para guardar el voto de fe que había jurado a la memoria de su difunto esposo.

El tercer capítulo agrupa las tragedias en pares según la clave interpretativa que mejor se presta a explorar cómo se trasvasaron las historias de Dido al teatro partiendo de sus versiones primeras. Se unen en cada apartado tragedias a veces muy diversas, cuyo mismo contraste resulta especialmente fructífero para la discusión del personaje de Dido. El cuarto utiliza como título el quiasmo del tercero: si aquel se dedicaba a comprender cómo el género dramático influye en el carácter del personaje, este último procura explicar cómo los dramas de Dido intervienen en el entorno literario y social donde se incardinan, su contribución al trazado del gusto trágico según las alternativas que ofrecían distintos modelos de referencias cultas o populares, verdaderamente productivos cuando se unieron en lugar de excluirse. Respecto a tal objetivo, en lugar de agruparse como en el capítulo anterior, las obras se estudian en apartados exentos, procurando establecer una sucesión significativa que dé al corpus la continuidad cronológica y espacial que conviene a un análisis más propiamente historiográfico. Se atiende primero a las tres Didos que se originaron en prácticas de ascendiente medieval, y luego a las clasicistas empezando por el centro cultural que era Italia, desde donde las prácticas irradiaron al resto de los países.

Un epílogo se dedica finalmente a deslindar la relación entre el nuevo carácter de Dido y los procesos que afectan a la estética y la sensibilidad dramáticas en el primer teatro moderno, así como la orientación de ambos aspectos hacia las futuras obras protagonizadas por el personaje. Se añade al final, antes de la bibliografía, el resumen argumental de cada obra, un apartado con las referencias de las citas que se han utilizado en algunos epígrafes, y una tabla de correspondencias entre los episodios de los libros I al IV de la *Eneida* y las escenas de las tragedias virgilianas sobre Dido. Es preciso advertir, por último, que algunas notas al pie de este trabajo son el resultado de una meditación tan cuidadosa como la que ha requerido el cuerpo mismo. Se ha procurado distribuir la información entre ambos niveles de manera que ciertos hallazgos tangenciales encontraran un lugar donde exponerse sin entorpecer la lectura principal.

1.2 Perfil biográfico de los autores y fecha de las obras

Se ofrece una breve nota biográfica de cada uno de los dramaturgos que integran el corpus, a fin de recordar algunos datos básicos que sitúen la lectura de las obras y de este trabajo en su contexto original. Los datos aquí presentados se han recabado a partir de fuentes bibliográficas que se encontrarán citadas a lo largo del trabajo, a propósito de los estudios correspondientes a cada autor. Se dan, además, indicaciones cronológicas básicas sobre la aparición de cada obra (su representación, o la probabilidad de esta, será también precisada a lo largo del estudio). Se comprobará —y se comprenderá— que la información aportada respecto a Ghistele y el entorno dramático de *Van Eneas en Dido* es más amplia y detallada que en el resto de los casos, dado que tanto el texto como sus circunstancias son, en general, poco conocidos y, como se ha dicho, nunca han sido estudiados fuera de la filología neerlandesa. Para poder hablar de su factura poética durante los capítulos que siguen sin que su tratamiento desentone del que se da a las demás piezas es necesario ahora abordar desde cero la tradición dramática de la que procede la obra.

Pazzi

Alessandro Pazzi de' Medici (1483-1530) vivió en la República florentina, en medio de la agitación política que acompaña la historia de su linaje. Florencia estuvo bajo el poder de los Medici hasta 1494 y de nuevo en 1512, cuando fue retomada por el cardenal Giovanni di Lorenzo de' Medici (primo hermano de Pazzi; se convertiría en el Papa León X). Es entonces cuando Pazzi entra en la vida política de la República. Sus *Discorsi intorno alla riforma dello stato di Firenze* (1522) se inspiran en la doctrina de la *Política* de Aristóteles para proponer un gobierno de élites basado en el de la República de Venecia. Pazzi volvió a la actividad literaria después de que en 1522 fracasara la candidatura al papado de Giulio de' Medici, aunque no dejó de lado la vida política, según muestran sus intervenciones diplomáticas en la Guerra de la Liga de Cognac. Formó parte de la Academia Platónica florentina y participó en las reuniones celebradas en los Orti Oricellari junto a otras figuras prominentes como Giovanni Rucellai, Luigi di Piero Alamanni, Niccolò Machiavelli y Gian Giorgio Trissino, también adalides de la recuperación del teatro clásico. En torno a 1525, Pazzi escribió *Dido in Cartagine*, tradujo al italiano el *Edipo rey* de Sófocles, la *Ifigenia en Táuride* y *El Cíclope* de Eurípides, y al latín la *Electra* de Sófocles. Sus cartas de esos años

describen los debates sobre la lengua vulgar italiana que caldeaban el ambiente intelectual del primer Cinquecento. En 1527, Pazzi se instaló en Venecia a título de embajador. Allí terminó de traducir al latín la *Poética* de Aristóteles en una edición bilingüe, impresa en 1537, que se convirtió en la traducción de referencia para los grandes comentaristas italianos del siglo.

Se conserva un único manuscrito de la *Dido*, con la *Ifigenia*, el *Cíclope* y el *Edipo*, que declara 1525 como fecha de composición de los textos. La colección, rubricada en 1670, pertenecía al senador florentino Carlo di Tommaso Strozzi. Había sido cedida en 1564 a Pagano Paganini por el hijo de Pazzi, el abad Giovanni de' Pazzi, con el encargo de que la llevara a la estampa (cometido que no se cumplió hasta la edición de *Le tragedie metriche* de Angelo Solerti en 1887). Las citas de *Dido in Cartagine* en este trabajo proceden de la edición crítica de Matteo Ugolini [2013].

Cirne

Apenas se sabe algo de Juan Cirne. La abundancia de lusitanismos en la tragedia sobre Dido parece indicar un origen portugués que no restó nada a su perfecto dominio de la paremiología castellana. Se conservan documentos que aluden al alojamiento de soldados españoles por parte de Cirne durante el reinado de Felipe II. En concreto, existe una carta del rey al duque de Alba fechada en 1581 donde aparece el nombre de Juan Cirne y su servicio en el hospedaje. Apenas hay indicios sobre la participación de Cirne en el panorama cultural y literario de la época. Es probable que lo que movió su *Dido* fuera la voluntad de homenajear a sus modelos, Bartolomé de Torres Naharro y Fernando de Rojas, y que esa misma voluntad albergara el intento de introducirse en algún círculo de prestigio dramático (puesto que debió de frecuentar los cortesanos), para lo que juzgó oportuno utilizar una historia que de suyo ostentara la dignidad antigua. No debió de ser óbice para ello que la pieza no respetase la pureza taxonómica de los géneros, un problema que solo décadas más tarde preocuparía a los autores españoles de forma generalizada.

La fecha de la *Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido* tampoco está clara. Carolina Michaëlis observó que los ejemplares de la obra se imprimieron junto a otras piezas con un marco tipográfico decorativo que contenía la fecha de 1536, que seguramente era reciclado y no correspondía al año de la publicación. Los editores modernos Joseph Gillet y Edwin Williams (a partir de cuyo trabajo, de 1931, se cita aquí la obra), siguiendo las observaciones de Michaëlis, calculan que se imprimió poco

antes de mediados del XVI. Serís [1931] lo cree verosímil al cotejarla con los pocos datos biográficos que constan sobre el autor.

Cinzio

Giambattista Giraldi Cinzio (Ferrara, 1504-1573) fue médico, profesor de retórica, narrador y dramaturgo prolífico, menos reconocido en su época que póstumamente. Además de cultivar el poema heroico, el drama pastoral, la poesía amorosa y la comedia, compuso nueve tragedias de mujeres, entre las cuales está la *Didone*, que junto a la *Cleopatra* se aleja de la preferencia que mostraba el autor por los argumentos originales. El motivo de esa excepción fue que las compuso por encargo de su mecenas, Ercole II d'Este, del que se hizo secretario ducal en 1541 (ese fue el único cargo de cierto prestigio que lograría). Solo la *Orbecche* logró cierta resonancia contemporánea, en buena parte debida a la crueldad escandalosa que escenificaba. Los relatos de *Gli Ecatommiti* (1565) son fuente de inspiración de todo el teatro europeo inmediatamente posterior. Los esfuerzos diplomáticos de Cinzio se perciben en el aire contrarreformista que destilan muchas de sus tragedias a partir de la *Orbecche*, y en algunos escritos paratextuales comprometidos con la causa antiluterana. En 1543 terminó de redactar la *Altile* para la visita a Ferrara del papa Paolo III, uno de los principales promotores del Concilio de Trento. También formaba parte del designio intelectual de sus escritos la voluntad de situarse entre las principales voces poéticas del momento, en relación directa con autores como Bernardo Tasso, Pietro Vettori, Vicenzo Maggi y Sperone Speroni. Sus intereses académicos y el impulso creador de una nueva literatura vernácula a partir del ejemplo de los clásicos lo llevaron a reunir los principios teóricos que guiaban sus composiciones en dos tratados con forma epistolar publicados en 1554 (Venecia, G. Giolito), el *Discorso intorno al comporre de' romanzi* y el *Discorso over lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*.

La fecha *ante quem* de *Didone* es 1541, momento en el que Cinzio firma la «Lettera in difesa della *Didone*» dirigida al duque de Ferrara, escrita después de una lectura pública que le valió las críticas de un *morditore*. Celso Giraldi, hijo de Cinzio, se encargó de llevar las tragedias a la imprenta en 1583, en Venecia. Las citas de la *Didone* en este trabajo proceden de la edición moderna de Irene Romera [2008].

Dolce

Lodovico Dolce (1508-1568) contribuyó enormemente a la divulgación de la literatura clásica e italiana desde el centro cultural que era Venecia gracias a la actividad que desarrolló en las prensas de Gabriel Giolito. Fue responsable de ediciones edulcoradas de los antiguos (que captaban la atención de lectores menos dedicados con títulos que prometían compendios y atajos: *«Sermoni» … di Horatio … insieme con la «Poetica». Ridotte da M. Lodovico Dolce*). Aunque en su *Eneida* reducida rechazó por simple el oficio de traductor, lo asumió otras veces, por ejemplo al publicar las tragedias de Séneca. Se encargó de la edición de Dante, Petrarca y Boccaccio, y de prologar y dar a la estampa los textos de autores contemporáneos como Ariosto, Bembo, Castiglione, Trissino y Tasso. Dolce combinó su papel de estibador de la literatura con la publicación de obras originales —que contribuían, a su decir, a la lengua veneciana— donde ensayó los géneros más frecuentados entonces. Escribió ocho tragedias, en su mayor parte reescritas directamente desde las homónimas clásicas (solo en la *Didone* y la *Marianna* utilizó argumentos sin previo modelo antiguo), dos poemas épicos (Eneas figura como protagonista en ambos) y varios diálogos de asunto social o acerca de otras artes como la pintura o la mnemotecnia. El gran afán pragmático que muy a menudo se le atribuye no le impidió participar en la *questione della lingua* con varios tratados (la *Apologia contro i detrattori dell'Ariosto*, 1535; las *Osservazioni nella volgar lingua*, 1550; los *Modi affigurati e voci scelte ed eleganti della volgar lingua*, 1564, las *Nuove osservazioni della lingua volgare*, 1597) y contribuir los debates teóricos del momento, sembrando en sus prólogos apreciaciones bien fundadas, plenamente al tanto de las zonas de conflicto que iban declarándose entre los textos clásicos y los círculos eruditos de la literatura.

La *Didone* de Dolce se publicó por primera vez en una edición aldina de 1547 y se reeditó varias veces a lo largo de la vida del autor. Las citas en este trabajo proceden de la edición crítica de Stefano Tomassini [1996], que utiliza como texto base la segunda edición de la tragedia porque se publicó en la imprenta de Giolito (en 1560), desde la que Dolce supervisó personalmente el texto corregido y modernizado.

Ghistele

Cornelis van Ghistele (c. 1510-1573) desarrolló su labor dramatúrgica en Amberes, en el particular entorno de las cámaras de retórica. Tradujo y escribió obras latinas, entre ellas las comedias de Terencio, las sátiras de Horacio, las *Heroidas*, la *Eneida* y la *Antígona* de Sófocles, pero también contribuyó al acervo nacional con obras de teatro de características muy distintas al teatro clásico y en todo dependientes de las formas

dramáticas populares contemporáneas. *Van Eneas en Dido. Twee amoröse spelen* es la única que se le atribuye con seguridad.

Los Países Bajos desarrollaron una tradición dramática propia y abundante desde la Edad Media, de transmisión limitada hasta 1500 pero de calibre similar al del resto de las literaturas europeas a partir de entonces. La mayoría de los textos teatrales neerlandeses hasta el siglo XVII nos ha llegado en colecciones de autógrafos o copias de las obras de un solo autor y, en mayor proporción, a partir de lo que se conoce como colecciones de cámara, que contenían textos de varios autores pertenecientes al mismo círculo escolar o a la misma cámara de retórica. Hubo al menos una cámara en cada ciudad. La primera de la que se tiene noticia fiable, Den Boeck, se fundó en Bruselas a principios del siglo XV, y mientras escribía Ghistele existían tres en Amberes: la de Violieren, la d'Olijftack y la de Goudbloem, de la que él fue *factor* (el poeta que encabezaba el grupo: suministraba textos para la representación y formaba al resto de los escritores) durante los años de la *Dido*.[2]

Las *rederijkerskamer* fueron al principio centros de reunión de élites urbanas que se adjudicaron lo que Pleij [1988] llamó «función civilizatoria» para desmentir la imagen romántica, más tarde de tendencia marxista, que desde el siglo XIX las figuró como sociedades de artesanos, literatos aficionados exclusivamente. Aunque no se tratara de instituciones universitarias ni tuvieran el calibre de las academias italianas, sus estatutos exigían cierto nivel social y de alfabetización para quien quisiera hacerse miembro operante de una cámara (en 1448 el reglamento de la cámara De Fonteine en Gante requería específicamente cierta pericia en alguna de las artes liberales[3]). Si de alguna manera puede hablarse de un componente *amateur*, ha de ser por contraste con las compañías profesionales que participaron en la vida teatral de los Países Bajos al mismo tiempo. Los grupos de retóricos acogieron, con distinto rango, todo tipo de perfiles —desde maestros, clérigos y nobles hasta operarios del andamiaje, actores y músicos— porque la interpretación fue una de sus actividades principales, bien en competiciones poéticas restringidas al gremio, bien en la contribución regular a las representaciones litúrgicas y seculares de su ciudad.[4] Las actuaciones al aire libre eran

[2] Goudbloem vio sus épocas de esplendor entre 1515 y 1535, en la década de 1560 y a partir de 1609, durante la Tregua de los doce años (Iwema 1984:114).

[3] Y especificaba además otras reglas de decoro en la escritura y recitación de las obras, como la prohibición explícita de malos modales o de que en las obras los personajes aldeanos hablaran de mujeres (Pleij 1988:185).

[4] A partir de testimonios conservados, Dixhoorn [2008] describe las ceremonias de los concursos entre cámaras de una o varias ciudades: se preparaban grandes fastos con escenarios coloridos, lujosos disfraces y música, y los grupos eran sucesivamente invitados por la figura de la Retórica a intervenir con

la modalidad más común de su intervención en la vida pública, pero también fue importante el ejercicio retórico en salas privadas, espacios interiores donde llevaban a cabo su propia actividad literaria.[5]

La imagen que rechazó Pleij es justificable solo porque a finales del XVI el declive de la empresa cultural que fueron las cámaras hizo que su orientación académica se redirigiera casi en exclusiva al entretenimiento. Con todo, los límites imprecisos de esta parte del ámbito intelectual neerlandés y la normalidad de su incursión en la escena popular deben revelar un efecto cultural importante, una labor bidireccional. A través de las cámaras de retórica los gustos cortesanos y las tendencias literarias cultas se filtraron en actuaciones a las que cualquier ciudadano podía asistir en algún momento del año, durante las fiestas religiosas y los concursos seculares. Esto, si no *civilizó* necesariamente el gusto del vulgo (como no tuvo por qué hacerlo la erudición que los autores de los corrales y los teatros ingleses desplegaban en sus comedias), sí supuso la transmisión, la exhibición al menos, de la densa carga moral que sellaba todas las producciones de las cámaras, de otros horizontes intelectuales, de modelos culturales distintos al folclore de la tradición oral.

En el reverso de aquella tarea de influencia y vocación humanista, la vida escénica nativa recaló en las obras clásicas que los retóricos tradujeron y adaptaron al género teatral. Los personajes de las epopeyas medievales y antiguas se habían abierto camino hasta la épica vernácula, se hicieron protagonistas de las novelas y llegaron incluso a figurar en alguna enciclopedia. Desde finales del siglo XV, remedando espontáneamente el origen del teatro antiguo, los episodios de esos textos narrativos impresos se editaron para su declamación o para una puesta en escena. Coigneau [2001] analiza las primeras muestras de la práctica, entre las que hay una historia de *Lantsloet*.

Todavía en 1566 la cámara De Groyende en Lier representó una dramatización de la historia boccacciana de Griseldis que Jacob van Breda había publicado como

---

poemas y escenas dramáticas en respuesta a una pregunta de carácter moral (otras veces las representaciones se proponían por temas). Para costear las celebraciones, a los ingresos privados de cada grupo se añadía el patrocinio escénico asumido por ayuntamientos, como en España, y por cofradías religiosas si la cámara contribuía al drama litúrgico. Oosterman [2001:171 y ss.] explica la organización de los concursos (invitaciones, protocolos de actuación, premios) y su función política a partir del estudio de la vida escénica del drama retórico en Brujas a finales del XV.

[5] Dijk y Ramakers [2001:21] recuerdan el nombre de camarógrafos (*camerspelers*) por oposición a las compañías itinerantes y hermandades procesionales, cuya ayuda recibieron a veces. Según Brinkman [2000] la *Commedia dell'Arte* llegó a los Países Bajos en 1576, y los primeros grupos de actores ambulantes ingleses en 1586, pero ya a finales del siglo XV circulaban pequeños grupos de profesionales autóctonos independientes en el sur de la región.

novela en prosa a principios del siglo (desde la muy difundida traducción latina de Petrarca), al tiempo que se imprimía una novela de la *Destructie van Troyen* con diálogos que contienen referencias escénicas claras.[6] Algunos *rederijkers*, como Ghistele, ya habían avanzado un paso en la naturalización de la materia antigua al trasvasar sus mitos al formato dramático con obras originales manteniendo el molde conocido de los misterios medievales. De las tragedias neerlandesas de la época que reescribieron un episodio clásico, los *Twee amoröse spelen Van Eneas en Dido* es la única que se conserva en un manuscrito contemporáneo a su representación. El anuario de 1982-1983 de la cámara de retórica De Fonteine en Gante publicó una edición moderna donde K. Iwema [1984:104] explica que Reyer Gheurtz, un retórico de Ámsterdam, copió el manuscrito con fecha de 1553, y que la autoría de la obra fue discutida durante mucho tiempo porque la copia consignaba el apodo familiar de Ghistele, «de Mol» («el topo»), en lugar de su nombre. Contribuía a la confusión una colección impresa en 1621 a nombre de Johann Baptist Houwaert, *Den handel der amoureusheyt*, encabezada por el texto de esta obra con apenas más variantes que las destinadas a la modernización gráfica o fonética (Iwema dice preocuparse poco de la aventura textual, pero en algún caso dio lugar a cambios interesantes a nuestro propósito que se verán en el cuarto capítulo). La colección reunía cuatro tragedias mitológicas que, con un sesgo medieval que comparte Cirne, anteponían el nombre masculino en el título: *Aeneas ende Dido*, *Narcissus ende Echo*, *Mars ende Venus* y *Leander ende Hero*. Ninguna era del autor al que hacían firmar el volumen, y solo la última se considera anónima. Enseguida pareció claro que se trataba de otra de las trilladas estrategias editoriales de los impresores europeos de la época; Houwaert había muerto en 1599, pero la fama de su nombre seguía haciéndolo más rentable que el de otros autores. Pese a todo, es dudoso que el *handel* tuviera mucho éxito a esas alturas: el teatro mitológico amoroso no siguió imprimiéndose y en el norte de los Países Bajos ya había sido superado por el drama renacentista (Herk 2012:156).[7]

La copia manuscrita de Gheurtz indica que *Van Eneas en Dido* se escribió y se representó en Amberes en 1551, «gemaeckt ende ghespeelt tantwerpen Aº 1551», pero

[6] Coigneau [2001:209] reproduce una escena que interrumpe la narración con un diálogo donde se indica el movimiento del personaje de Troilo en forma de acotación.

[7] Gijsen [2001:218] propone la explicación del anonimato de la obra y la atribución no consentida a Houwaert. Herk, en cambio, piensa que Houwaert compiló (plagió) los textos, modificándolos con mayor o menor celo, y compuso el prólogo de la cuarta pieza para completar el *handel*, que solo se imprimiría veinte años después [2012:151]. Añade además [2012:114] que la pieza mitológica de *Dido* es excepcional en el retroceso de ese tipo de teatro porque consta, en 1628, en el orfanato de Rotterdam, la representación de una obra sobre Eneas y Dido que pudo ser la de Ghistele-Houwaert (allí publicada).

indica también, al final del segundo *spel*, que fue terminada en 1552. Las citas de la obra que aparecen en este trabajo toman de la edición crítica de Iwema [1984].

Jodelle

Étienne Jodelle (París, 1532-1573) fue contado por Ronsard entre los siete miembros del círculo literario de La Pléiade. A él se atribuye la renovación del drama francés clasicista de la época: se le considera el primer autor de la tragedia moderna en Francia, aunque estrictamente la primera obra vernácula que se tituló *tragédie* fue el *Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, en 1550. En el Collège de Boncourt, Jodelle fue discípulo de George Buchanan y Marc-Antoine de Muret, ambos experimentadores en el contexto del teatro humanista; pero parece que lo que definitivamente inspiró su escritura fue el ambiente dramático que se le ofreció de primera mano durante su visita a Venecia en 1551. Como parte de su labor de recuperación del teatro antiguo, Jodelle escribió una comedia, *Eugène*, y dos tragedias, *Cléopâtre captive*, representada ante Enrique II de Francia en 1553, y *Didon se sacrifiant* (título quizá inspirado en la pieza de Bèze). Sus obras serían modelo para el resto de los tragediógrafos franceses del siglo XVI, especialmente para Robert Garnier. En los años siguientes a los de su producción teatral se dedicó a organizar eventos para la amenización de la corte, pero algún fracaso estrepitoso en 1558 lo hizo perder todo el impulso que unos años antes había ganado su carrera en los mismos ambientes aristocráticos. Escribió un cuerpo de obras poéticas de corte ideológico y amoroso que aparecieron en colecciones misceláneas póstumas editadas por sus amigos (una bajo el título ronsardiano de *Amours*). Tanto la *Didon* como un conjunto de sonetos de tema religioso dejan ver un interés sostenido y una postura ambivalente frente a los conflictos derivados de la hostilidad entre católicos y hugonotes en Francia. El albacea principal de Jodelle anunció, sin llegar a darlos, los frutos de una escritura doce veces mayor que la que se conoce.

También al decir de sus amigos, Jodelle nunca estuvo interesado en publicar lo que escribía, aunque sí lo estuviera en representar algunas de sus obras. Su tragedia sobre Dido apareció en el volumen compuesto por Charles de La Mothe en 1574, *Les œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin*. En 1558 Jodelle había declarado tener escritas o casi acabadas varias tragedias y comedias, sin especificar cuáles. El editor moderno Jean-Caude Ternaux [2002] estima que la *Didon* fue escrita entre 1553 y 1557. Las citas de este trabajo proceden de esa edición.

Virués

Cristóbal de Virués (c. 1550-c. 1615) fue uno de los más prominentes dramaturgos del círculo valenciano. Parece, sin embargo, que vivió alejado de la vida cultural de Valencia, porque fue el único dramaturgo autóctono del momento que no participó en la famosa Academia de los Nocturnos, entre los cuales se encontraba su hermano Jerónimo y otros autores de renombre como Andrés Rey de Artieda, Francisco Agustín Tárrega, Gaspar Aguilar y Guillén de Castro. Su otra faceta, la militar, lo hizo pasar largas temporadas fuera de España, durante las que participó en importantes campañas bélicas. Las estancias que llevó a cabo en Italia le permitieron aprender el floreciente teatro que allí se estaba desarrollando. En una de sus visitas a Milán, en 1604, se determinó a conseguir la licencia para la publicación de sus obras completas, las *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués* (impresas en Madrid cinco años después). Escribió varias tragedias (*La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*), un corpus poético de corte petrarquesco y encomiástico publicado junto a estas y un poema épico al estilo del *Orlando Furioso* titulado *El Monserrate* (1587, reformado un lustro después en *El Monserrate segundo*). El «capitán Virués» fue recordado y respetado en las letras españolas de la época, según hacen ver los elogios de Cervantes en el *Viaje del Parnaso* y en *La Galatea* (también con el indulto del *Monserrate* entre los libros expurgados en el *Quijote*) y de Lope en el *Laurel de Apolo*. Virués contribuyó decisivamente a la modernización de la dramaturgia española mediante la reducción de las piezas a tres actos, cuya iniciativa se le atribuye (erróneamente) desde que Lope de Vega lo hiciera en el *Arte nuevo*.

Elisa Dido se imprimió en las *Obras trágicas y líricas* de 1609. En el prólogo de la colección, Virués, que rondaba los sesenta años, dijo que sus obras tragedias estaban «hechas por entretenimiento y en juventud», lo que ha llevado a la mayor parte de la crítica a sugerir los años ochenta como margen cronológico de escritura. Las citas en este trabajo proceden de la edición moderna de Teresa Ferrer Valls [1997].

Marlowe

Christopher Marlowe (Canterbury, 1564-1593) fue uno de los autores sobresalientes del período isabelino, agente principal en la renovación del teatro inglés. Existen teorías sobre la posibilidad de que fuera el autor de algunas de las obras atribuidas a Shakespeare, nacido en el mismo año que él pero menos precoz en la escritura (sus primeras tragedias se datan en torno al momento de la muerte de Marlowe). Es

recordado por introducir el verso blanco en el teatro inglés, por su probable participación en los servicios secretos de Isabel I, su conducta a menudo violenta y su ateísmo, señalado por escritores coetáneos como Thomas Kyd y Robert Greene. Este último asoció a Marlowe con las doctrinas de Maquiavelo, cuyo personaje figura en el prólogo de *The Jew of Malta*. Tradujo los *Amores* de Ovidio y el primer canto de la *Farsalia* de Lucano. *Dido, Queen of Carthage*, escrita seguramente durante sus años de estudiante (se ha propuesto y prácticamente descartado que en su composición colaborase Thomas Nashe), es una de sus primeras piezas dramáticas que compuso, junto con *Tamburlaine the Great*, que fue representada ya en la escena londinense en 1587 y la única publicada en vida del autor, en una edición anónima de 1590 (las otras obras de Marlowe fueron transcritas a partir de representaciones o alteradas por otras plumas, y se imprimieron, desde el año de su muerte, en varias ediciones a lo largo de las siguientes décadas). La extraordinaria recepción de *Tamburlaine* lo llevó a escribir para los teatros durante los años siguientes. Sucedieron las tragedias *Dr. Faustus*, *Edward II*, *The Massacre at Paris* y *The Jew of Malta,* publicadas a partir de 1594. También empezó a escribir un poema épico titulado *Hero and Leander*, completado por George Chapman y publicado en 1598.

La escritura de la *Dido* de Marlowe suele fecharse, con apoyo de estudios estilísticos (Prince 2018), hacia 1585, durante sus últimos años como estudiante en el Corpus Christi College de Cambridge, donde se sabe que ensayó la escritura y la actuación dramática. La tragedia fue publicada por primera vez en 1594, en una edición en *quarto*. Las citas de la obra que aparecen en este trabajo se toman de la edición crítica de Frank Romany y Robert Lindsey [2003].

Lasso

Gabriel Lobo Lasso de la Vega (Madrid, 1559-c.1615) es, con Cervantes, el último eslabón en el paso del modelo clásico de la tragedia a la práctica liquidación del género en favor de la comedia nueva. Seguramente procedía de algún linaje ilustre, o así se empeñó en lucirlo durante su carrera profesional, que se desarrolló en cuanto pudo dentro de los círculos cortesanos. Ejerció de guardia del palacio real durante los reinados de Felipe II y Felipe III, y fue alumno de Alonso de Ercilla. Se ha interpretado que su faceta castiza escondía pretensiones insatisfechas de un mayor rango social y un alejamiento de la disidencia política que se atribuye a otros trágicos contemporáneos (Juan de la Cueva, Jerónimo Bermúdez, Lupercio Leonardo de Argensola, el propio Virués). Entre las obras de las que se tiene noticia pero no se han publicado

hay antologías biográficas de personajes notables —firma una como «historiador universal, continuo de su Majestad»—, crónicas, una recopilación de sentencias y escritos burocráticos. En 1587 publicó la *Primera parte del romancero y tragedias*, que incluyen *La honra de Dido restaurada* (título completado así: *Trata los amores de Yarbas, rey de los mauritanos. El casto proceder de Dido y el verdadero suceso de su muerte*) y *La tragedia de la destrucción de Constantinopla*. También escribió un poema épico sobre Hernán Cortés, la *Mexicana* (1588), y otro *Manojuelo de romances* (1601). Lasso escribió sus dos tragedias en tres actos, prescindiendo de las pautas del teatro grecolatino. Sin embargo, parece que no hay en él un intento teórico deliberado de renovar de la tragedia, lo que se ha visto como indicio del estado de decadencia que ya sufría el género pero puede interpretarse también como una señal de preocupaciones más prácticas, orientadas hacia los intereses del teatro posterior.

La honra de Dido apareció por primera vez impresa en 1587, y no se ha propuesto por el momento una fecha de composición diferida. Las citas del texto que aparecen en este trabajo proceden de la edición moderna de Alfredo Hermenegildo [1986].

Hardy

Alexandre Hardy (París, c. 1570-1632) es considerado el primer dramaturgo profesional de Francia. Sus obras gozaron de gran popularidad entre la segunda y la tercera década del siglo XVI, época en que se incluyeron en los repertorios de un buen número de compañías teatrales, de las que recibió notables retribuciones a cambio de sus textos. Como a Lope de Vega en España, algunos impresores atribuyeron al «grand demon du sçavoir» francés obras que no eran de su pluma con el fin de incentivar ventas. Trabajó en la compañía de Valleran le Conte, tanto en las provincias como en la capital parisina, como testimonian los registros de la actividad del Hôtel de Bourgogne. En 1622 Hardy obtuvo el privilegio para editar todas sus obras. Mandó primero a la imprenta, en 1623, el poema dramático *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée*, para redimir una edición pirata que ya circulaba deturpada, y continuó luego con la publicación de los cinco tomos de su *Théatre*, con un total de treinta y tres piezas (*Didon se sacrifiant* iba a la cabeza del primer tomo). Más de un tercio de las obras impresas que se conservan son tragedias, pero entre las más de seiscientas que compuso había también comedias, tragicomedias, farsas, entremeses y poemas bucólicos. Su inspiración en los autores de la Pléiade lo enfrentó con el purismo malherbiano de los nuevos escritores, con los que intercambió libelos en defensa de sus principios poéticos. La feracidad de su teatro y la soflama de sus principios le servirían de poco,

con su carrera ya en decadencia a finales de los años veinte para dar paso al cambio de paradigma neoclasicista de Racine y Corneille.

La primera edición de la *Dido* de Hardy es la del primer tomo de su *Théâtre*, en 1624. La historiografía literaria ha propuesto desde el siglo XVIII que la escribió en 1603. Los editores modernos dan 1621 como fecha *ad quem*, puesto que Théophile de Viau publicó unos versos de elogio de su representación en 1622. El único fundamento probable para la fecha temprana es que el segundo tomo de las obras completas sugiere algún orden cronológico en la publicación: «ce n'est qu'un bouquet bigarré de six fleurs vieillies depuis le temps d'une jeunesse qui me les a produites» (*Théâtre*, ed. E. Stengel, II, p. 15). La obra se cita en este trabajo a partir de la edición crítica de Sandrine Berrégard, Fabien Cavaillé, *et al.* [2013].

1.3 *Des minutes d'action*

Bastaron pocas palabras a los dramaturgos que plasmaron junto a su tragedia la razón que los impulsaba a dar al teatro la aventura africana de Eneas, y en menos aún se resume el único impulso común, el que sostenía la contingencia de cualquier otra razón: el deber del clasicismo. Al decir que «i giudizi estetici su Vergilio, specie nei suoi rapporti con Omero, si tramandano di generazione in generazione colla stessa fedele ostinatezza» Zabughin [1923:II,19] no hablaba de nuestros tragediógrafos, pero los hacía quedar igualmente sometidos a esa constante imperativa —de insistencia sobre todo italiana— del Quinientos. Pazzi explicaba a Clemente VII que emprendió la tarea «de comporre la tragedia *Didone in Cartagine* osservando il precetto oraziano, il quale più appruova nella sua mirabile poetica gli argumenti tragici trattati da Omero che il fingere nuove persone e nuovi casi» (p. 140). Cinzio convirtió el cometido en el preámbulo de la obra (vv. 1-36):

> Cercaro tutti que' poeti antichi
> che degni fur di sì honorato nome
> di porci innanzi una ben vera imago
> de la vita miglior, co' lor poemi.
> Tal fù il Greco maggior,
> onde poi gli altri, che mostrare in fatto
> volsero quel ch'egli narrato havea,
> trasser' vari argomenti di tragedie,
> e l'esposero in scena, à gli occhi altrui.
> [...]
> Dunque, com'altri già tolse da Homero
> varii argomenti di tragedie antiche,
> fra molti c'hor potuti hauria il poeta
> nostro tor da Vergilio, ha tolto questo
> soggetto, onde composta ha la Tragedia
> di c'hoggi deuete essere spettatori.

Jodelle compartió los motivos cuando escribía su *Cléopâtre* y su *Didon* con los oídos aún templados por las letras italianas, muy posiblemente por el teatro mismo de Cinzio y de Dolce, que desde la imprenta giolitina fue portavoz de los clásicos y perfecto conocedor de su papel en el mercado libresco italiano. Cirne fue menos preciso, tal vez por mor de la facilidad que requería el afán de divulgación que declara el «Argumento» de su tragedia. Pero no fue menos claro: quería que los indoctos del latín pudieran

acceder al hábito literario del que formaba parte la pieza que tenían entre manos u oídos, «pues en la tragedia se van tocando quasi todos los passos y fuerças de la historia como lo cuenta el buen Poeta en su *Eneida*» (p. 374). Hardy participó de la fuerza del cometido: «Ce sujet si connu de tous, n'étant que celui du quatrième de l'*Énéide* de Virgile, oblige quiconque l'ignorerait à le puiser dans cette claire source de ce Prince des Poètes» (p. 105). Había que *sacar* de su fuente el sujeto más conocido del gran poema como los griegos sacaron de los suyos aquellos episodios que generaban su propia fábula dramática, un mito independiente en el teatro.

La voz de los dramaturgos fue tan explícita como insuficiente respecto al impulso que los hacía recurrir al canto más popular de la *Eneida* para escribir una tragedia sobre Dido. Acaso sea urgente declarar la simplicidad con que se revela el designio de los autores para abordar con mayor ambición el carácter complejo del designio artístico de los textos: la mayor parte de los dramaturgos decidieron versionar a Virgilio sencillamente porque, redescubiertas las tragedias griegas y la *Poética*, las *auctoritates* recomendaban la imitación y prestigiaban las obras que extraían su argumento de los episodios de las epopeyas. Tales extracciones eran tenidas antiguamente por «bocados del banquete homérico» (Ateneo, *Deipnosophistae*, VIII, 39), superiores al propio banquete según resolvió Aristóteles al final del alambicado discurso sobre la jerarquía de los géneros, al declarar que, en conclusión, de los dos supremos que el tratado cotejaba la tragedia era el mejor porque lograba con más acierto la unidad y la coherencia que requería el arte poética (1462b).

Sófocles, Eurípides y Esquilo salían de las prensas justo antes de que nuestros trágicos comenzaran a pensar en Dido. Los tragediógrafos vieron la luz en el orden de su popularidad durante los certámenes griegos: las *Sophoclis tragoediae septem cum commentariis* salieron en griego de la imprenta de Aldo Manuzio en 1502; las *Euripidis tragoediae septendecim* un año después, y las *Aeschyli tragoediae sex* en 1518, ambas también griegas y aldinas. Los pocos lectores cuya erudición alcanzaba a entender las obras en su lengua original se multiplicaron a partir de la mitad del siglo, cuando se difundieron las traducciones latinas y vernáculas que pronto darían pie a que se escribieran numerosas versiones de los mitos clásicos con la misma predilección que los siglos pasados habían mostrado por sus mujeres protagonistas. La épica había sido para la gloria del héroe lo que la tragedia sería de nuevo para el dolor de las heroínas a cuyo lado Virgilio destinó a Dido en las Llanuras del Llanto. Añádase que, mediado el siglo XVI, el interés renovado por la condición de la mujer que avivó el humanismo de Boccaccio había cuadruplicado en Italia la edición de tratados sobre educación

femenina y se tendrá un plano general casi nítido de la base común que impulsó las reescrituras de las grandes protagonistas de la literatura antigua en Europa.[8]

«Narration, doubtless, preceded acting and gave laws to it», explicaba John Dryden al dedicatario de su traducción de la *Eneida* ya al ponerse el siglo XVII: «tragedy is the miniature of human life; an epic poem is the draught at length». El sistema de correspondencias de los géneros poéticos había quedado refrendado por las obras del vate latino en la célebre Rota Vergilii, que autorizaba con total jurisdicción que la sublimidad de su epopeya se trasladara al *modus dicendi* correspondiente de la tragedia, tenida durante mucho tiempo por subespecie de la épica (no se olvide que Dante había hecho que Virgilio llamara a la *Eneida* «l'alta mia tragedia» en el *Inferno*, XX, 113). No faltó siquiera quien, como Sebastiano Regolo hacia 1565, se dedicara a trazar parte a parte los paralelismos de las obras de Virgilio con la *Poética* de Aristóteles en una «salda concordia tra i precetti del Maestro e la tecnica epica del Poeta […] in perfetto ossequio» (Zabughin 1923:II,81).

Con el tiempo, la *Eneida* toda se tuvo por «fina y pura tragedia en sus partes y en su todo» (Pinciano, *Philosophia*, p. 458), pero la capacidad trágica concreta de la parte que más importa aquí se hizo notar con cierta recurrencia mucho antes de los experimentos dramatúrgicos que constan. Hosidio Geta, al poco de hacerse la *Eneida*, escribió una tragedia *Medea* con versos virgilianos y tomando a Dido como referente (que a su vez había surgido de la Medea de Apolonio: el personaje original volvía a sí mismo mediante uno interpuesto, como ocurría con Dido en la tragedia de Cirne a través de la inspiración de Melibea, modelada a su vez en la Dido virgiliana). Marcial asociaba los «tragicos se nostra Thalia cothurnos» (XII, XCIV, 3) al oficio sagrado de Marón cuando dedicó el epíteto tanto a él como a la *Eneida* («sacra cothurnati non attigit ante Maronis», VII, LXIII, 5; «grande cothurnati pone Maronis opus», V, V, 8). Macrobio rastreó los modelos griegos de Virgilio —paralelismos textuales entre Dido y la Medea de Sófocles (*Saturnalia*, V, 19)— y testificó la temprana presencia escénica de Dido al recordar que la fama del libro cuarto era tal que la recreaban pintores en lienzos, escultores en piedra y tapiceros en hilo no menos que actores en gestos y canciones («nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebretur», V, 17, 15). El gran comentador de Virgilio, Servio, consciente ya de la interdicción clásica sobre el horror en escena, aprovechó el comentario del momento en que las doncellas ven a Dido desangrarse para interpretar que, como en la tragedia, Virgilio no mostró la muerte sino que la relató: «CONLAPSAM ASPICIUNT: non induxit occidentem se, sed

[8] Para la crecida difusión italiana de la pedagogía sobre la mujer, el índice de Piéjus [1980]. Para un vínculo de tan vasta cuestión con la tragedia de mujeres, Cosentino [2006].

ostendit occisam. Et hoc tragico fecit exemplo, apud quos non videtur quemadmodum fit caedes, sed facta narratur» (IV, 664). Glosó, además, la comparación de Dido con Orestes, «scaenis agitatus», para describir el éxito de la escenificación trágica.

El potencial trágico del cuarto libro de la *Eneida* dio lugar a distintas opciones dramáticas en cada uno de nuestros dramaturgos. Ese potencial fue ya meridiano para los antiguos, a cuya zaga los observadores modernos ha precisado los ademanes trágicos que adoptaron los versos virgilianos. En dos de las más recientes reflexiones críticas se despliegan los extremos de la percepción del asunto. René Martin [1995:172] hizo un breve repaso de la solución que encontraron los dramaturgos franceses del XVII y del XVIII al problema esencial de «adapter à la scène ce récit, somme toute beaucoup plus pathétique que dramatique», «savoir comment "meubler" cinq actes avec une matière aussi pauvre en rebondissements», mientras que Ziosi [2017:8, 20-24], más atento a la tradición crítica y a la construcción del canto IV, encuentra material trágico que demuestra sobradamente la conciencia de Virgilio de la capacidad dramática de su *récit*: además de la «colpa tragica» mal asignada a Dido (porque lee como reproches propios los que lanza contra Eneas a la altura del verso 320, «te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni / odere, infensi Tyrii», cuando le da los motivos de la súplica inmediatamente anterior: «exue mentem»), Ziosi cuenta entre los recursos estructurales de la tragedia una división argumental quíntuple con dos peripecias y la función coral del lamento de Ana y de la ciudad de Cartago, y entre los recursos retóricos la pausa nocturna (522-532), el apóstrofe (408-412), los monólogos y los diálogos. Constitutivos y convencionales son la ironía trágica y el error (que para Ziosi lleva al pudor, *αἰδώς*, sin mención de la persistencia de Dido en la falta, *ὕβρις*), el *deus ex machina* final, la presentación escénica del naufragio en las costas cartaginesas (descritas en la Eneida como *silvis scaena*, I, 164), la inspiración a veces explícita en personajes trágicos (la Medea de Ennio —sin decir por qué no la Medea épica de Apolonio—, el Áyax, el Orestes, el Agamenón de Sófocles, las Bacantes de Eurípides) y el monólogo de Venus «in coturni».[9]

Mientras escribía la *Eneida*, Virgilio era perfectamente consciente de que los siglos futuros aprovecharían la armazón dramática del libro IV para desgajar piezas como las que se habían tomado del ciclo troyano tres siglos después de Homero. El

[9] Puede sumarse a la cuenta la sombra de Siqueo, que resultó propicia a las composiciones de Pazzi, Dolce y Lasso. Muecke [1983] profundiza en la inspección de la ironía dramática y da al principio de su artículo, «Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido», otras referencias de estudios que se ocupan de las características formales del episodio y que se pueden complementar con la selección final de Ziosi [2017:329]. Fantham [1975] encuentra en el libro IV de la epopeya una clara inspiración estructural, estilística y de carácter para la *Fedra* de Séneca.

episodio, tan acepto desde su origen al género trágico, ha dado lugar, hasta hoy, a variaciones que recorren todos los grados de libertad poética.

Las variaciones que produjo el siglo XVI todavía procuraban una fidelidad muy cuidada, atenta por igual a la obligación argumental y técnica que la costumbre requería del tipo de traslación que se llevaba a cabo desde la leyenda latina. Pero en ellas Dido hubiera resultado cuando menos extraña a sí misma, bien porque empezaba a moverse por los arrabales de la parodia o bien porque, frente a la agencia que llegó a concederse al resto de los personajes, ella varió su papel poco más que para ver aumentada su culpa. Las dos tragedias que optaron por la versión alternativa de su historia, la de Virués y la de Lasso, fueron asimismo una reacción a la que el tiempo hizo prevalecer, pero tampoco mantuvieron en esencia el carácter que definía al personaje en sus fuentes. Estaba claro que Dido acabaría llegando a la escena trágica. Queda por ver cómo fue su camino hasta allí y en qué resultó su papel original. Partamos del principio.

Capítulo 2

De los orígenes al siglo XVI

2.1 *Her honour she considered not*. La pasión de Dido

Que no retengan a Eneas ni su amor, ni la diestra prometida, ni la amenaza de su muerte inminente. Que no lo arredren las inclemencias del invierno. Que no lo disuadan de marcharse las bodas que a sus oídos cantaron las ninfas, ni el odio con que la perseguirán libios, númidas y tirios, ni el cautiverio al que la expone con su fuga. Que olvide la fama que antes la elevaba a las estrellas y por él ha sacrificado. Que no lo conmueva el llanto que baña cada palabra que le dedica, el anhelo de un hijo que no tuvieron. Que no haya rastro de la piedad que debiera lustrar sus actos como lustra su nombre. Que no lo ennoblezca ser hijo de una diosa. Que no alcance a mostrar la gratitud debida de quien fue salvado como un náufrago y recibido como un rey. ¡Que tan ingenuamente crea que los dioses se afanan en tan horribles mandatos! Que no tema la profecía de su venganza.—Lo perseguirá su sombra, lo obligará a invocar el nombre de Dido mientras expía la crueldad de su crimen en el rompiente de otras costas.

Y que aun así le vuelva las espaldas. Así ha de ver cómo zarpan ciertas las naves a un reino del que ya tampoco quiere privarlo. Nada más le pide que un breve término para calmar el furor que la acosa, y por nada cede.—Ella no conjuró con los aqueos el exterminio de Troya, no brindó sus barcos al asedio, no profanó las cenizas de Anquises ni ultrajó su sombra. ¿Por qué, pues, no la escucha, cuando no reclama siquiera la antigua promesa que por él ha roto? Silenciosos la invitan a la muerte los presagios de las aras. El vino se convierte en sangre, Siqueo la llama, gime el ave nocturna. Abandonada, atraviesa en sueños el desierto en busca de su pueblo. La acosan las Euménides, como a Penteo, y como a Orestes la persiguen las Furias. ¿Debiera aceptar la mano de esos pretendientes que por la suya cercan Cartago? ¿Debiera acaso seguir como esclava a los teucros y arrastrar a los tirios tras de sí? ¿Así tiene que degradar su estado? No. Muera como merece, y que acabe el sufrimiento. Su hermana fue quien la empujó a sucumbir. No pasaría las angustias presentes de haber guardado su primera fe. Ciega a la maldad del que ahora la abandona, a él abandonó

su reino. A él, del que cuentan hazañas y cantan virtudes. Podría haberlo alimentado de su hijo muerto, haber quemado sus barcos, a toda su raza, y aun ella misma debiera entonces arder con ellos. No habrá paz entre los pueblos. Nacerá de sus huesos el perseguidor de los dárdanos, será entre ellos una guerra insaciable.

Pero reciban su alma las dulces prendas y la liberen. Cumplida queda su fortuna, fundada su ciudad, reparado el crimen fraterno. ¡Infeliz! Hubiera sido dichosa. En mala hora ardió Troya, en mala hora llegan los troyanos a sus costas.

Muera, pues, aunque muere sin venganza. Así, así quiere descender al abismo.

Tales son, abreviados pero sin que falte uno, los reproches que Dido arroja contra Eneas y contra sí misma en el libro cuarto de la *Eneida* no bien presiente —*quis fallere possit amantem?*— que las naves troyanas se aprestan a abandonar Cartago. Los últimos delirios de Dido en la *Eneida* son un ancho despliegue de razones para desear la muerte. Los gritos aquí reformulados por mor de la levedad, gritos que un oído latino podía percibir como escupidos por un áspid en la fuerza de sus aliteraciones,[10] ponen a prueba la rotundidad de aquella sentencia con la que Petrarca se excusaba en las *Familiares* (II, 9, 31): «Quid dicam? Multa loqui non magis dolore quam gaudio prepedimur». Que el dolor, como la alegría, impide hablar mucho.

De lejos podría responderle ella: «Sed merita et famam corpusque animumque pudicum / cum male perdiderim, perdere verba leve est»; poco es perder las palabras cuando se ha perdido ya tanto. Ovidio (*Epistulae*, VII, 5-6) tampoco quiso poner sordina al canto de cisne de Dido, ni coto a su voluntad de hacerse entender en la carta que inútilmente endereza a un Eneas determinado a partir para siempre. La Dido ovidiana declara vencida de antemano toda esperanza de conmoverlo, esta vez consciente ella misma, sin necesidad de una voz narrativa que lo aclare como en la *Eneida*, de que es un dios quien cierra sus oídos a las plegarias.[11] Sabe que nada impedirá que el viento se lleve sus promesas como se lleva las velas de las naves, ni siquiera el cetro y la corona seguros de una ciudad próspera, a la que antepone la incierta conquista de una tierra que ya pertenece a otros. ¿Encontrará acaso un amor

[10] «Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!» (IV, 9), «exstinctus pudor et qua sola sidera adibam / fama prior cui me moribundam deseris hospes […] saltem si qua mihi de te suscepta fuisset» (IV, 322-327), «horrida iussa per auras / scilicet is superis labor» (IV, 378-379). En el siglo XV los fragmentos pronunciados por Dido servían a los estudiantes de retórica como modelo de *elocuentia*. Nebrija los transcribió con apenas quince años, en la Universidad de Salamanca, bajo el epígrafe «Sequntur emxempla de pronuntiatione: Verg. *Aen.* 4.305-330, 365-387» (Martín Baños 2015:311).

[11] «Fata obstant, placidasque viri deus obstruit auris» (IV, 440).

que iguale el fuego en que arde ella? Tampoco lo convencerán el viento y la marea que tantas veces lo han arrastrado y que son verdugo de traidores. Y a pesar de su ingratitud se prefiere abandonada y muerta con tal de que él viva. Si no lo detiene la imagen de su cuerpo sangrante, que lo retenga al menos el amor a su hijo Yulo. Aunque cómo va a moverlo ese afecto, cuando bien se sabe que abandonada en Troya murió Creúsa. Nada se compara sin embargo con el tormento que merece ella por abandonar a Siqueo… Y así va desgranándose la cuenta de culpas y agravios. La heroida de Dido es un embate tras otro, un constante ir y venir entre el odio y el amor a Eneas, entre la legitimación y la condena de sus propias faltas. Y por si eso no valiera como prueba de su desvarío sentimental —aparte la pasmosa versatilidad lírica de Ovidio—, también el destinatario de sus apelaciones se ve alterado con una ligereza que podría medirse con el flujo de conciencia moderno. En apenas una treintena de versos la vemos increpar a Eneas («te tua numina damnent», v. 87), dirigirse a Siqueo («venio tibi debita coniunx», v. 104) para seguidamente recordarlo en tercera persona («occidit internas coniunx mactatus ad aras», v. 113) y hacer de nuevo a Eneas blanco de sus insultos («quod tibi donavi, perfide, litus emo», v. 118).

Puede repetirse aquí la fortuna medieval y renacentista de los vates de Dido por excelencia, recordarse otra vez la ubicuidad de Virgilio y la popularidad de Ovidio para luego calificar el homenaje que son todos los textos que nos ocupan.[12] (Hasta las

[12] A pesar de lo evidente, convienen unas cuantas referencias desde las que recuperar varios trabajos que tratan en general esas cuestiones. A los clásicos volúmenes de Domenico Comparetti (*Virgilio nel medio evo*, Francesco Vigo, Livorno, 1872) y a los de Vladimiro Zabughin (*Vergilio nel rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, Nicola Zanichelli, Bolonia, 1921-1923) pueden añadirse recuentos y estudios más recientes de las ediciones renacentistas virgilianas. En general, *Vergil: A Census of Printed Editions, 1469-1500* (ed. M. Davies y J. Goldfinch, The Bibliographical Society, Londres, 1992), que puede completarse con *Printing Virgil. The Transformation of the Classics in the Renaissance*, de Craig Kallendorf (Brill, Boston, 2020). En Italia, *Per una storia del testo di Virgilio: nella prima età del libro a stampa, 1469-1519*, de Matteo Venier (Forum Editrice Universitaria Udinese, 2001). En Francia *L'apparition du livre*, de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin (Albin Michel, París, 1971). En España «Virgilio en España en los siglos XVI y XVII», de Alberto Blecua (en *Actes del VIè Simposi de la SEEC*, Facultat de Filologia-Universitat de Barcelona, 1983, pp. 61-77). Para Inglaterra el capítulo dedicado al poeta en *The Oxford History of Classical Reception in English Literature: Volume 1: 800–1558* (ed. R. Copeland, Oxford University Press, 2016). En los Países Bajos, el libro *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*, de Karel Porteman y Mieke B. Smits-Veldt (Bert Bakker, Amsterdam, 2016). Las páginas 29 y siguientes atienden al papel principal de Van Ghistele en la difusión de los clásicos con su apresurada labor de traducción, precisamente, de la *Eneida* y las *Heroidas*. El estudio de referencia respecto a la transmisión de la cultura clásica en los Países Bajos es *Kalliope in de Nederlanden. Het Renaissancistisch-klassicistische epos van 1550 tot 1850*, de W. A. P. Smit (Van Gorcum & Comp., Assen, 1975-1983, 2 vols.), que dedica dos capítulos a las traducciones de la *Eneida* en el siglo XVII. Del calado popular de Ovidio (Zabughin 1923:II,36-37),

Didos de Lasso y Virués, que prefirieron la versión alternativa de la historia, siguen utilizando para el primer marido el nombre virgiliano de Siqueo en lugar del justiniano Aquerbas.) Cabría escandir un verso tras otro buscando afinidades y diferencias, rastrear punto por punto los lugares en los que nuestras tragedias participan o se separan de los modelos antiguos, pero uno solo basta para empezar a percibir en su justa magnitud el lapso de tiempo y costumbres que separa a la Dido clásica de la que renace con el primer teatro moderno. Entre tan largas amonestaciones, entre tantas y tantas razones repetidas por la tragedia moderna, una sola va a hacer de dovela en el arco dramático que el siglo XVI construye sobre ella. En el espectro que despliega la actitud de Dido entre Virgilio y Ovidio se encuentran las variaciones esenciales de su carácter a lo largo de la historia, también el que retrata la versión que los poetas latinos dejaron de seguir. El centro de esas variaciones, que importó poco a Ovidio y menos a Virgilio, es la vulneración del honor. Nada más hay que reparar en el sesgo de la fiebre amorosa que recrea el primero y en la furia implacable que prefiere el segundo, advertir el punto de flaqueza que hace declinar el orgullo de Dido en las postrimerías de las tragedias renacentistas, y se percibirá que lo que parece ser el fragmento del libro cuarto de la *Eneida* más respetado del canon clásico encierra en realidad una diferencia esencial respecto a este, una auténtica fijación que respecto al mundo dramático occidental podría decirse de época, fruto de una evolución que motiva en última instancia el resto de las mudanzas que a manos del teatro padece la figura de Dido y los personajes que la acompañan.

Pudor, *pudicitia*

Volvamos de nuevo, por el momento, a la Roma imperial dieciséis siglos atrás. O mejor, retrocedamos aun veinte siglos, desde el decimosexto en Occidente, para llegar al final de la Monarquía. La leyenda con la que se cierra el primer período de la historia latina es el caso de honra más conocido de la cultura occidental. La violación de Lucrecia por parte del hijo de Tarquinio el Soberbio y la consecuente huida del rey por la amenaza de los quirites (los ciudadanos, entre cuyos deberes estaba el de salvaguardar la honra de todas las mujeres) son ejemplo por antonomasia del valor que la integridad sexual femenina tenía también para la sociedad romana. Antes de

cuya difusión general podría trazarse con no mucho más esfuerzo, da interesante testimonio, con el caso de Dido, el artículo de Jimena Gamba Corradine, «Las primeras *Heroidas* impresas en castellano: las cartas de Dido y Filis en pliego suelto» (*eHumanista*, XLVIII, 2021, pp. 285-302).

suicidarse, la joven patricia exigió, apelando a la virilidad y hasta desafiándola, que su padre y su marido prometieran vengar el abuso cometido contra ella: «Sextus est Tarquinius qui hostis pro hospite priore nocte vi armatus mihi sibique, si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium».[13] Dispuestos a cumplir su palabra, encontraron de inmediato una asonada de ciudadanos prestos a la rebelión, ya levantados en armas para ayudarlos a destituir al rey: «ubi eo ventum est, quacumque incedit armata multitudo, pauorem ac tumultum facit; rursus ubi anteire primores civitatis vident, quidquid sit haud temere esse rentur». En las sentencias de Séneca y Cicerón, entre muchos que encumbraron la virtud de la pudicia, se comprueba cómo el valor se mantuvo en la cima de la ética romana hasta la época imperial. El primero apreció en su madre la castidad por encima de toda otra virtud: «Unicum tibi ornamentum, pulcherrima et nulli obnoxia aetati forma, maximum decus visa est pudicitia» (*De consolatione ad Helvium*, I, 11, 16). Entre los bienes necesarios para la integridad humana Cicerón distingue *vita*, *pudicitia* y *libertas* (*De partitione Oratoria*, XXIV, 86). De la misma época de Virgilio y Cicerón, y quizá del mismo intento de vuelta a la moral antigua, que se tenía por perdida en los últimos años de la república, es la *Laudatio Turiae*, la estela funeraria que un viudo dedicó a su esposa tras cuarenta años de matrimonio. En ella encarecía la abnegación con que había defendido la causa jurídica familiar y la fidelidad con que había respetado su ausencia. Esperable es la primera de las virtudes domésticas que le atribuye: «Domestica bona pudicitiae, opsequi, comitatis, facilitatis, lanificii studii, religionis sine superstitione, ornatus non conspicendi, cultus modici, cur memorem?» (I, 30). La noble matrona de Marcial escribía en su modesta tumba que la vida le había dado todo, hasta la rara felicidad de ser mujer de un solo hombre (o, como se diría de la Dido casta, *univira*): «contigit et thalami mihi gloria rara fuitque / una pudicitiae mentula nota meae» (X, 63, 7-8).[14]

El larguísimo lamento de Dido en el libro cuarto de la *Eneida* depara varios lugares que al lector moderno pueden muy fácilmente antojársele una declaración de su propia deshonra. La cualidad que Dido ostenta sobre las demás, desde que Venus cuenta su historia a los troyanos en el primer canto, es una gran capacidad de gobierno, la diligencia impecable con que manda levantar las torres de Cartago —un carácter

[13] En la versión de Tito Livio (*Ab urbe condita*, I, 58-59), la más precisa y elaborada de las que cuentan la historia.

[14] Dos trabajos modernos se dedican por entero a la importancia que tenía la virtud de la pudicia en la Roma tardorrepublicana y durante la reforma moral augustea (Casamayor 2015, 2016). Uno que se propone aplicar conceptos relacionados al caso de Dido (Díaz López 2022) no diferencia en ningún momento el *pudor* de la *pudicitia* ni advierte cómo intervienen en el libro IV. Sí estudia los matices generales del concepto Thomas [2005]. Enseguida se verá que es importante hacerlo.

que, de ser ella misma romana, descansaría en las virtudes fundamentales de la *auctoritas* y la *virtus*.[15] «Imperium Dido Tyria regit urbe profecta» (I, 340) son las primeras palabras que de ella se dicen en la *Eneida*. Solo después de pasar la noche prendada del cuento de la caída de Troya en boca de Eneas, ya entrado el canto cuarto, sabemos de su otro mérito principal, la fidelidad prometida a la memoria de su primer esposo. Es entonces cuando a la espléndida majestad de su apostura como soberana se añade la firmeza con que pretende mantenerse como dechado de castidad (IV, 15-19):

> Si mihi non animo fixum immotumque sederet,
> ne cui me vinclo vellem sociare iugali,
> postquam primus amor deceptam morte fefellit;
> si non pertaesum thalami taedaeque fuisset ...

Claro que esa firmeza flaquea de primeras en su formulación condicional; *huic uni forsan potui succumbere culpae*. Los versos transcritos suceden a la inflexión del episodio hacia el final primer canto: el dios Cupido, por orden de Venus, ya ha inflamado de amor a la reina y ha borrado de su pecho la imagen de Siqueo. Dejando de lado, a los efectos que interesan ahora, la cuestión de si en este punto Dido tiene o no tiene autonomía moral suficiente para mantener su promesa, el caso es que no va a tardar en sucumbir a lo que ella misma califica como una *culpa* merecida. La connotación sexual que adquiere el término a sus propios ojos y a los nuestros es palmaria, ¿pero cómo percibe ella esa falta una vez la ha cometido? Aquí sucede el equívoco. Si se han reproducido al principio puntualmente los reproches de Dido en su despedida de Eneas y del mundo es por subrayar el hecho de que, entre tantas razones, ninguna dé un lugar principal o realmente significativo a lo que puede decirse hoy, para que suene con la seriedad de antaño, su delito sexual.

Dido sabe su infracción, pero no la resiente. En sus últimos gritos, justo antes de inmolarse, no queda nada de los conatos de remordimiento que han destellado aquí y

---

[15] Virtudes comúnmente masculinas en la época: por Servio se sabe que el nombre de Dido estaba asociado en origen a su temple varonil, de *virago*: «Dido vero nomine Elissa ante dicta est, sed post interitum a Poenis Dido appellata, id est virago Punica lingua» (*In Vergilii carmina comentarii. Aeneidos*, I, 340; recuerda el término en IV, 36 y IV, 674). Por lo mismo Virgilio creyó oportuno que Venus redundara en la imagen de Dido capitaneando su empresa, al mando de los barcos que surcan el mar con el tesoro fenicio, en la conocida sentencia «dux femina facti» (I, 364), con un énfasis que Servio remacha al glosarla «pronuntiandum quasi mirum» y que reitera luego respecto al verso 507, «iura dabat legesque uiris», diciendo «quod autem dixit 'viris', ad Didonis pertinet laudem, et separatim enuntiandum, ut sit maior admiratio».

allá a lo largo de sus quejas. Antes se reprocha, compasiva de sí misma, no haberse dado cuenta a tiempo de lo que le deparaba la maldad del troyano. De él recuerda una vez tras otra diestra y palabra, *dextra fidesque* olvidadas, pero en la hora decisiva no contempla ya las suyas propias. Aunque ha reconocido que perdió el valioso renombre que la fortuna le había deparado después de la muerte de su marido y los afanes de un exilio forzado, no lo ha hecho más que en recuento de lo mucho que por su nuevo amor está sacrificando. Así, el momento en que se acuerda del —digamos otra vez anacrónicamente— pundonor abandonado es prácticamente otro intento de chantaje emocional: «Te propter eundem / exstinctus pudor, et, qua sola sidera adibam, / fama prior» (IV, 321-323). No pasan cien versos y recurre al mismo motivo como forma desesperada de soborno: «Non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro» (IV, 431). Si vuelve a lamentarlo poco más tarde es porque hubiera deseado no saber de amor nunca más, vivir entre fieras para evitar la cura, los cuidados, la angustia que ahora la acosan por haberse dejado seducir de nuevo (IV, 550-552):

> Non licuit thalami expertem sine crimine vitam
> degere, more ferae, tales nec tangere curas!
> Non servata fides cineri promissa Sychaeo!

No puede ser gratuito, como nada lo fue en la *Eneida*, que Virgilio asimilara ese *sine crimine vitam* al vivir de las fieras. Dicho así, *crimine* no designa tanto una vida sin comisión del supuesto adulterio, igualmente consumado por los animales a los que desearía equipararse Dido, como el juicio ajeno al que se somete la acción por ser humana: a diferencia de la mujer, la fiera vive y hace sin ser *recriminada*.[16]

Tampoco es casual que Virgilio hiciera a Dido utilizar la palabra *pudor* en lugar de la más específica *pudicitia*, que no aparece una sola vez en su discurso. El *pudor* romano designaba un sentido de la vergüenza relacionado con la conciencia de las constricciones sociales que obligaban a uno, mientras que la pudicia se refería al ámbito

[16] Servio tiene la sospechosa necesidad de aclarar que ese vivir de las fieras alude en cambio a la fidelidad que mantienen las lobas —acaba de recodar a la Capitolina— y los linces tras la muerte del macho: «dicitur etiam lupam in concilio multorum eiusdem generis sociari marito, eamque amisso eo nulli alteri post iungi, quod ipse subiecit "non licuit thalami expertem sine crimine vitam degere more ferae", id est lupae» (*In Vergili*, IV, 458), «Plinius in naturali historia dicit, lyncas post amissos coniuges aliis non iungi» (IV, 551). Es sospechosa porque fuerza la lectura ética, pues Dido quiere justamente librarse de ese tipo de preocupaciones, «tales nec tangere curas» (IV, 458). Nappa [2007:312] considera la variedad de significados que estos versos podrían tener y los que han recibido de la crítica, y concluye que, aun sin poder determinar cuál conviene mejor al pasaje, está claro el anhelo carnal de Dido en las alusiones repetidas a su relación con el mundo salvaje, «between Dido and *feritas*».

concreto de la sexualidad dentro de esa noción general de observancia de los códigos sociales y de rectitud moral. Se trataba además de un valor privativo de los *ingenui* (ciudadanos nacidos libres) que eran legalmente dependientes de una tutela ajena —básicamente mujeres y niños; especialmente mujeres ciudadanas casadas, las *matronae*— y por lo mismo vulnerables a la perversión de otros —básicamente hombres, a quienes la *pudicitia* de sus respectivos subordinados importaba tanto como a los individuos mismos—. Kaster [2005:44] distingue los términos con la elegancia del ejemplo, con casos que no infringían la castidad (así puede traducirse también la *pudicitia*) pero sí el pudor femenino: «in criticism of a wife who is too bossy toward her husband (Plaut. *Men.* 793– 96) or of a woman playing a warrior's role (Juv. 6. 252–53, on a *mulier galeata*, with Stat. *Theb.* 5. 354–56), or in praise of women who decently refrain from entering a gathering of men (Cic. *Verr.* 2. 1. 94) and whose pudor literally keeps them "in their place"».[17]

Hacer que Dido invocara la pudicia para sí hubiera sido, pues, no solo obligarla a reconocer que la había perdido mientras reclama la legitimidad de su amor, sino restar a sus demandas la convicción que con más furor defiende. A ojos de la propia Dido, su culpa no puede ser sexual, su *pudor* no puede ser *pudicitia*, porque entre ella y Eneas se ha cumplido el protocolo del casamiento.[18] Por ellos ha brillado en el cielo el fuego nupcial y han cantado las ninfas en lo alto de los montes (IV, 165-168):

> Speluncam Dido dux et Troianus eandem
> deveniunt: prima et Tellus et pronuba Iuno
> dant signum; fulsere ignes et conscius aether
> conubiis, summoque ululârunt vertice nymphae.

La reina apelará a la justicia de la unión una y otra vez, hasta decir que no le queda ya nada más que ese reclamo (IV, 307-308, 314-316):

---

[17] Langlands [2006:2] lista las razones por las que la pudicia se reservaba un lugar de especial relevancia en la moral romana, entre otras virtudes relacionadas con la sexualidad pero que, a diferencia de la pudicia, podían tener otras connotaciones (*castitas*, *sanctitas*, *abstinentia*, *continentia*, *verecundia*, *modestia*): la *pudicitia* era motivo de orgullo en la filosofía política, estaba deificada en un culto propio, era específicamente romana (no tiene equivalente exacto en griego) y resultó particularmente controvertida como tema social, además de que incumbía tanto a mujeres como a hombres (se ha visto en la historia de Lucrecia, pero la decencia sexual con que un marido daba ejemplo a su mujer no era menos importante que la que esta había aprendido, según explica Langlands [2006:24]).

[18] Ello no obsta a la razón con que Servio interpreta la primera instancia del término *pudor* en el libro cuarto de la *Eneida* («pudore pro pudicitia abutimur», IV, 27), porque, se ha dicho, antes de consumar su amor por Eneas, Dido reconoce todas las implicaciones de su pasión.

> Nec te noster amor, nec te data dextera quondam
> nec moritura tenet crudeli funere Dido?
> […] Per ego has lacrimas dextramque tuam te
> (quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui)
> per conubia nostra, per inceptos hymenaeos.

Amor, *dextera*, *conubia*, *hymenaeos*… El enlace, como la desesperación, va haciéndose más y más palpable: de la pura abstracción del amor a la metáfora de la diestra, luego la institución del matrimonio y, ya por toda prueba, el himno nupcial que selló empíricamente su vínculo, porque también él tuvo que oírlo de la voz de las ninfas en la cueva. Eneas la desmiente con la misma precisión: él no encendió las teas del matrimonio ni le prometió nada, «nec coniugis umquam / praetendi taedas, aut haec in foedera veni» (IV, 338-339).

Es materia de elucubración —y no importa— si Virgilio exculpaba o no a Dido. Aunque está clara la pretensión de ella, la doblez sibilina del poeta es constante (la *dextera* en la literatura republicana era más a menudo símbolo de pacto político que de unión matrimonial[19]) y ninguna lectura se ofrece sin trabas al respecto, como es poéticamente debido. Antes del desencuentro final, la voz narrativa ha descrito en efecto los ritos nupciales, pero también se ha pronunciado en contra de su recta interpretación cuando fríamente los declara disfraz de la culpa (IV, 170-172):

> neque enim specie famave movetur,
> nec iam furtivum Dido meditatur amorem:
> coniugium vocat; hoc praetexit nomine culpam.

Tampoco podemos saber si esta ambigüedad fue un guiño de parte de Virgilio al restablecimiento augusteo de las *antiqui mores*, por las que se renovaron, entre otras costumbres, los votos de casamiento siguiendo la tradición romana antigua.[20] La política matrimonial era cuestión disputada en Roma mientras se gestaba la *Eneida*, con

---

[19] Monti [1981:3] para una discusión del término.

[20] Servio menciona ceremonias nupciales remotas: «sidoniam picto et reliqua vetere ceremoniarum iure praeceptum est, ut flaminica venenato operta sit», «mos enim apud veteres fuit flamini ac flaminicae, dum per confarreationem in nuptias convenirent, sellas duas iugatas ovilla pelle superiniecta poni eius ovis», «moris enim fuerat, ut nubentes puellae, simul venissent ad limen mariti, postes antequam ingrederentur, propter auspicium castitatis, ornarent laneis vittis: unde ait "velleribus niveis"» (*In Vergilii*, IV, 137, 374, 458). ¿Pensaba en el contexto augusteo cuando mencionaba la proscripción del segundo matrimonio según los ritos antiguos? «Bene "culpae" potius quam amori. Et hoc propter antiquum ritum, quo repellebantur a sacerdotio, id est Fortunam muliebrem non coronabant bis nuptae» (*In Vergilii*, IV, 19).

nuevas leyes a punto de ser promulgadas que premiaban el matrimonio y sancionaban el celibato: establecían, por ejemplo, la obligación de las viudas a casarse de nuevo, a riesgo de sanciones patrimoniales.[21] Más en contra que a favor de Dido está la consideración de que esas leyes favorecían la unión entre iguales, de que en el relato histórico que representa la *Eneida* ella es ante todo una extranjera, soberana del pueblo bárbaro que acosará a la futura Roma con la fuerza de pocos otros, y de que Virgilio era adalid oficial del tradicionalismo recuperado por Octavio, enfrentado a toda una facción senatorial que todavía simpatizaba con la liberalidad asociada a Marco Antonio, cuya mayor transgresión acaso fue desposar a Cleopatra. El paralelismo, ya patente para quien conociera ambas historias, se refuerza si se repara en que Virgilio utiliza exactamente la misma expresión para formular el presagio de las muertes de ambas reinas: «pallida morte futura» la de Dido en su furia (IV, 644), «pallentem morte futura» la de Cleopatra tallada en el escudo de Eneas (VIII, 709). De ella ha abominado el narrador al señalarla, justamente por su condición de esposa, en el bando opuesto al ejército legítimo del que ya es César Augusto, entre la escolta bárbara de Antonio: «sequiturque nefas Aegyptia coniunx» (VIII, 688). ¿Quiere decir todo ello que el poeta no estimó al personaje que hizo de Dido? Difícilmente, cuando decidió otorgarle todo el protagonismo de la primera parte de su epopeya, un protagonismo que solo Eneas supera entre el resto de las figuras que retrata el poema. Nada obsta a la grandeza que Virgilio quiso para el carácter de Dido: menos aún el orgullo que la hizo enemiga de Eneas, de Augusto, de Roma y de sí mismo.

Ovidio, al que se debe otra de las versiones de la historia de Lucrecia (*Fasti*, II, 721-852) y que, a diferencia de Virgilio, Horacio y otros poetas de Augusto, no contempló el celibato y se casó tres veces, sí consideró la *pudicitia* para su versión de Dido, como ya se ha transcrito, entre los valores que se resigna a dar por perdidos: «Sed merita et famam corpusque animumque pudicum / cum male perdiderim …». La presencia y la potencia del concepto se ven ahí contraídas en su forma adjetiva, pero Dido volverá a especificar la naturaleza sexual de la transgresión: «His tamen officiis utinam contenta fuissem, / et mihi concubitus fama sepulta foret!» (91-92), y consecuentemente reconocerá que lo que ella interpretó como el canto de las ninfas era en realidad un aviso de las Erinias (93-96):

[21] La *Lex Iulia de adulteriis*, la *Lex Iulia de maritandis ordinibus* y la *Lex Papia Poppaea* fueron las más importantes en el plan de reforma de la institución familiar durante los primeros años del imperio de Augusto (Rohr 2021:141). El *Digesto* justiniano del siglo VI prueba la continuidad de la *pudicitia* como valor ético en Roma y aplica el valor a las segundas nupcias. En un punto del séptimo libro, que contiene el código penal, se estipulaba la categoría de delito para las falsas viudas que volvieran a casarse fingiendo creer que el primer marido había muerto (Langlands 2006:23).

> Illa dies nocuit, qua nos declive sub antrum
> caeruleus subitis conpulit imber aquis.
> Audieram vocem; nymphas ululasse putavi.
> Eumenides fati signa dedere mei!

Una mención del *pudor* que, aquí sí, designa metonímicamente la transgresión específica de la castidad, cumple los últimos asomos de vergüenza: «Exige, laese pudor, poenas, uiolataque lecti / iura neque ad cineres fama retenta meos!». Visto que Ovidio plasmó en Dido la mutabilidad que Mercurio atribuye a la condición femenina en la *Eneida* (IV, 569), visto que se advierte en ella tanto el sincero lamento de su error como el reclamo desesperado del amor y la palabra de Eneas, es lícito preguntar qué actitud prevalece en la reina a la hora de la verdad, cuál es su último pensamiento: Dido terminará su carta vencida por la fatalidad de su pasión, una pasión que —así lo quiere ella— ni la muerte disolverá. Al fin y al cabo, dirá, «quod crimen dicis praeter amasse meum?» (164). Si bien se equivocó en el juicio, la voluntad fue limpia («Si fuit errandum, causas habet error honestas», 109). Eneas, en cambio, la hirió a sabiendas faltando a su palabra. De haberla mantenido no hubiera tenido lugar infamia alguna: «adde fidem, nulla parte pigendus erit» (110).

Para la Dido virgiliana es casi un sarcasmo tener que llamar *hospes* a Eneas, vuelto ya marido, y no es difícil imaginar que la pena con que lo hace se acompaña de cierto resentimiento, de algún amago de insulto: «Cui me moribundam deseris, hospes? / Hoc solum nomen quoniam de coniuge restat» (IV, 323-324). Una traslación audaz del tono original bien podría hacerla espetar, con un disgusto casi maternal después del desaire: *porque no se te puede llamar otra cosa*. La Dido ovidiana, en cambio, invierte el sentimiento de resignación y se aferra al título de huésped en otro intento desesperado de recuperar a Eneas. Que la llame como quiera mientras la llame suya: «si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar; / dum tua sit, Dido quidlibet esse feret» (167-168). Ya del todo indiferente a su primer juramento, la última voluntad de Dido es que en su epitafio no aparezca el nombre de Siqueo, sino el de Eneas, causa y razón por las que muere (193-196):

> Nec consumpta rogis inscribar Elissa Sychaei,
> hoc tantum in tumuli marmore carmen erit:
> *Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem;*
> *ipsa sua Dido concidit usa manu.*

Para el poeta del amor exiliado, la vergüenza de Dido es una evidencia más del vaivén de su ánimo, como la alternancia en los destinatarios de su discurso. Al acabar la carta Dido habrá olvidado del todo su propia falta. Su entrega definitiva, su mismo epitafio, empujan a creer que esa pudicia ha quedado en opción estética, en vestigio de la locura y quizá, por qué no, de la historia que también este texto relega.

Así, Virgilio había hecho morir a Dido en el último arrebato de su orgullo, y Ovidio la acaba plenamente entregada a la causa perdida que reconoce en su amor. En ninguno de los dos casos existió la voluntad de que Dido muriese acosada por su propia conciencia: fue y quiso ser una mujer traicionada y herida; indignada, pero de ninguna manera indigna. Así, la muerte de Dido en la literatura romana no es una retribución de la virtud perdida, sino el expediente de su dolor.

Periturae ignoscit Elissae

Saltemos ahora de vuelta al siglo XVI. La fortuna razonable de Homero no amenaza todavía el dominio de Virgilio, a cuyo través se lee frecuentemente la épica griega y en cuyo favor suelen fallar las evaluaciones retóricas.[22] El imperio poético del latino está plenamente asentado y la *Eneida* campea entre sus obras. Los siglos manipularon el significado y el valor de la poesía, pero no alteraron la predilección por los amores de Dido y Eneas que Ovidio, desde el exilio tomitano, recordaba al emperador para sutilmente recordarle también que condenar la corrupción de las costumbres en su arte amatoria —*carmen et error*— era pronunciarse con igual cortedad de miras sobre el poema laureado: de la extensión de la épica, de ese que cantó las armas y los hombres, ningún verso se leía tanto ni tan entregadamente como los que hablaban de aquel amor unido sin pacto de fe legítimo.[23]

Cualquiera que sea el grado de circunspección o atrevimiento con que mucho tiempo después los trágicos de la Dido virgiliana se aproximaron al episodio africano, todos hicieron reverencia ante los prolegómenos de su suicidio. Las tragedias perpetúan sin falta, directa o indirectamente, la imagen de la reina plantada —ahora tal vez de rodillas— en la atalaya, el rostro desencajado mientras ve partir las altas naves en la tormenta, resuelta por fin a darse al acero para encontrar la muerte, puesto que no se

[22] Como las de dos humanistas principales, Girolamo Vida (*De Arte Poetica*, 1527) y Julio César Escalígero (*Poetices Libri Septem*, 1561). Sobre la fortuna de Homero en el renacimiento europeo, véase Wolfe [2020:503].

[23] «Et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor / contulit in Tyrios arma virumque toros, / nec legitur pars ulla magis de corpore toto, / quam non legitimo foedere iunctus amor» (*Tristia*, II, 533-536).

resigna a arrojarse al mar para buscar a Eneas. No podía ser de otra manera, siendo aquella la parte que, además de conducir al episodio a su máxima intensidad, mejor se adaptaba al molde dramático por sostener la agonía en estilo directo durante prácticamente toda la escena. Ciertas estaciones del duelo de amor de Dido debían recuperarse para reconstruir su vía crucis particular. Las convergencias se ven rápido si se lee con atención el libro cuarto de la *Eneida* antes de abordar las tragedias del Quinientos. Sin dar por supuesto el recaudo del lector, algunos editores modernos se han tomado la molestia de señalar los lugares donde estas más se acercan a su inspiración y fórmula original.[24] Las quejas de Dido concentran sin duda el mayor grado de imitación. Ninguno de los editores que se dedican al contraste sistemático encuentra, ni encontrarían los demás, rastro de ningún verso virgiliano al que remitir los siguientes:

> Ahi me, se in ogni donna la fama un tratto
> da impudicizia maculata già mai
> non può chiara tornare, quanto più il regale
> splendore machiato appare? In che conto adunque
> serai tenuta Dido? Quando lasciata
> vedratti ogni omo abandonata, schernita
> da quel che della fama il tuo bel tesoro
> seco ne porta? Sì che ciaschedun iudichi
> debita pena conseguir tanta colpa?
> Misera me, chiamarsi de' questa vita
> più aspra d'ogni morte. (Pazzi, *Dido in Cartagine*, vv. 881-891)

> ¡Oh, espada,
> cuánta gente tornas muerta;
> a cuántos por ti la vida
> fue quitada!
> Mas agora la darás
> a mi gloria, fama, y honra.
> Y aunque muero,
> a mí mucho más la das,
> pues yo vida con deshonra
> no la quiero.
> [...]
> no me tengas por liviana,

[24] J. Gillet y E. Williams en el texto de Cirne, I. Romera en el de Cinzio, J.-C. Ternaux en el de Jodelle y A. Howe en el de Hardy.

que la carne, si pecó,
bien lo paga. (Cirne, *Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido*, vv. 2487-2496, 2536-2538)

Che debb'io dunque far misera? Debbo
oime morire, e col tagliante ferro
trarmi fuor di vergogna e di dolore.
A che viver, Didon? Per regger forse
questo tuo regno? Ma che far di regno?
Poi che salvo con lui non è il tuo honore,
che valea più d'ogni possente impero?
Mori, misera te, mori infelice,
e dà fin col morire al tuo disnore.
[…]
Però senza incolpar persona alcuna,
senza dolermi d'altri ir debbo à morte;
questa sola amendar puo l'error mio,
questa sola sottrarmi à la vergogna. (Cinzio, *Didone*, vv. 2701-2709; 2716-2719)

Così volesse Dio, che'l primo giorno,
che nel carcer mortal le luci apersi,
fosse stato per me quel giorno estremo,
che gli occhi nostri eternamente chiude:
ch'io non avrei veduta la tua morte,
né macchiato il tuo honore, e la mia fede.
[…]
Tutto quel, che mi fea viver contenta:
dico la castità, dico l'honore,
senza di cui non voglio, e più non debbo
viver, acciò vivendo a l'altre donne
non sia qua giù d'impudicizia essempio. (Dolce, *Didone*, vv. 1761-1766; 1785-1789)

En dit is tbedde daer hij mij on svröchts vermeeren
ûpbracht ter oneeren die nu scheijdt mit onweerde.
[…]
En nu wil ick onder deerde gae'n resideeren
en mij abondeeren van swerlts stacien,
ghelijck Canace, de oock dör turbacien
en Thisbe hör inflamacien al selve blusten.
Mit hör wil ick in Atropos speloncke rusten

en alle wellusten des vleesch versmaeijen nu,
en mit u ghewaeden sal ick mij verfraeijen nu
en laeten paeijen nu o Libitina drûeve!
Aij mij! Hier meede ick des doodts beete prûeve! (Ghistele, *Van Eneas en Dido*, vv. 2169-2170; 2177-2185)

(Y este es el lecho en que, por placer,
me condujo al deshonor el que ahora se aleja en la tormenta.
[…]
Y ahora deseo residir bajo la tierra
y abandonar mi lugar en el mundo
como Canace, también turbada por el dolor,
y Tisbe, inflamada de amor, se dieron muerte.
Con ellas quiero descansar en la cueva de Átropos,
y conmigo ya todos los placeres que ensucian la carne,
y con tus prendas voy a decorarme ahora
y alcanzaré reposo, por fin, ¡oh, Libitina!,
¡Ay de mí! ¡Así me sabrá mejor la muerte!)

C'est à ce coup qu'il faut, ô mort, mort voici l'heure,
c'est à ce coup qu'il faut que coulpable je meure.
Sus mon sang, dont je veux sur l'heure faire offrande,
qu'on paye à mon honneur tant offense l'amende.
[…]
O amours, amours foles,
qui n'avez pas permis qu'innocente et honneste
je revoise vers lui, mais ja ma mort est preste.
Pour t'appaiser, Sichée, il faut laver mon crime
dans mon sang, me faisant et prestresse et victime.
Je te suis je te suis, me fiant que la ruse,
la grace, et la beauté de ce traistre m'excuse,
la grand' pile qu'il fault qu'à ma mort on enflamme,
desteindra de son feu et ma honte et ma flamme. (Jodelle, *Didon se sacrifiant*, vv. 2213-2216; 2220-2228)

Sichée à haute voix, reproche de l'enfer
Mes impudiques feux que je dusse étouffer
[…]
Sichée mon Soleil, qui luis entre les ombres,
donne à l'infinité de mes cruels encombres,

> derechef ta merci je réclame à genoux,
> donne-moi des témoins de l'adultère absous.
> […]
> Fortune injuste a pris l'usure de mes jours,
> une plaie endurant qui saignera toujours,
> fortune sous l'appas du vice m'a conquise,
> mais la vertu souvent bronche la plus exquise.
> Mais ma chute je veux soudaine relever,
> et du naufrage entier mon renom préserver. (Hardy, *Didon se sacrifiant*, vv. 1017-1018, 1471-1474; 1505-1510)

No existe en la *Eneida* lugar paralelo a la razón que comparten los textos transcritos. Que María Rosa Lida, lectora digna de conversar de tú a tú con la Antigüedad, viera tan claro que en el poema virgiliano Dido «no se ha perdonado su falta, sino que la ha castigado con la muerte» [1974:96] no hace más que dificultar la tarea de confrontar la opinión. Es una de las veces contadas en las que, desde luego sin estar en mejores condiciones, se puede parafrasear la cita con que ella misma parafraseó a Aristóteles.[25] Para argumentar su lectura de la muerte de Dido, Lida aduce parte de un verso del libro IV, «quin morere ut merita es» (547), un verso que no solo continúa con el anhelo de la muerte como aversión del dolor, «ferroque averte dolorem», sino que se sigue inmediatamente del momento en que Dido culpa a su hermana de entregarla al enemigo: «Tu lacrimis evicta meis, tu prima furentem / his, germana, malis oneras atque obicis hosti». Podría tratarse de vaivenes parecidos a los que diseñó Ovidio, pero hay más.

Yakov Malkiel, en el prólogo al estudio de Lida [1974:xxv], declara el valor que otro crítico aprecia en la versión virgiliana frente a la Dido casta:

> Leube se aleja de nuestra autora en tanto que le interesa infinitamente más —según pone de relieve desde el principio— la reverberación del tema virgiliano, artísticamente fecundo, que la perduración de la versión «histórica» (es decir, a fin de cuentas, la de Justino), que él tacha de poéticamente estéril.

[25] Amar a Platón, pero más a la verdad. Así lo decía ella respecto a Menéndez Pidal (por sus teorías sobre la epopeya) en una carta a Yakov Malkiel (Lida y Malkiel 2017:58). Con gran generosidad seguía así: «la ciencia es efímera por naturaleza, y no empequeñece a un sabio el que no todo su sistema de pensamiento se transmita intacto». Sobra aquí salvar distancias con los referentes de tal reflexión, pero la propuesta de enmienda no deja de ser convencida.

Lida, al final de su estudio [1974:137], muestra un aprecio que es en el fondo muy similar al de Leube: «los campeones españoles de Dido [los acólitos literarios de Justino] destrozan con virtuosa indignación el retablo mágico de la *Eneida,* hasta retirar de él una Dido sin agravio y sin pasión, un títere roto». Si, según ha opinado cuarenta páginas antes, el agravio de Dido en la *Eneida* se debe a una falta que ha cometido ella misma, si la reina muere para compensarla más que para acabar con el furor que le causa una pasión insaciable por Eneas, ¿no se trata entonces en realidad de otra muerte con regusto justiniano, de otra Dido sin agravio, otro títere roto a sus propias manos? Claramente, la de Virgilio da un lugar mucho menor a su culpa que a la de Eneas. Pese a reconocerlo, Dido no convierte su error en espuela: antes lo que le gustaría es infligir a Eneas el dolor condigno. Puede ser que Virgilio también quisiera evocar la otra versión del personaje en los versos que recuerdan la antigua fe prometida, pero no quiso reflejar en ella la misma actitud frente a la muerte.

Lida encuentra un testigo para su lectura entre los blancos de Juvenal:

> la anónima comentadora de Virgilio que, al recostarse a la mesa, *morituraе ignoscit Elissae* (Juvenal, VI, 435), resuelve el nudo ético del episodio: el lector perdona —otorga sin reserva toda su simpatía— a Elisa, precisamente porque ella no se ha perdonado su falta.

Pues bien: Juvenal no dice que la anónima comentadora perdone a Dido porque ella no se ha perdonado a sí misma. Dice, sin más, que la perdona. No es evidente que Dido comparta los motivos que Lida ve en el personaje de Juvenal. Es más, el satírico se está burlando del gesto de condescendencia que describen esas líneas, fruto de la petulancia femenina. De todos los vicios que puede adquirir una esposa, la pedantería letrada es el que peor se soporta (*Sátiras*, VI, 434-435): «Illa tamen gravior, quae cum discumbere coepit, / laudat Vergilium, perituraе ignoscit Elissae».

Por último, si es tan evidente que Dido se castiga en la *Eneida* y que ello despierta la simpatía de los lectores, ¿por qué los siglos futuros —se verá— se dedicaron a condenar esa versión en lugar de alabarla? O, sin pedir una postura tan radical, ¿por qué la interpretación no adquiere ningún relieve a lo largo del tiempo para los muchos autores que la leen y desaprueban la leyenda precisamente porque no comunica la castidad de la reina? Los asomos punitivos en la epístola de Ovidio no bastaron a cambiar el sentido del episodio de la *Eneida* para sus lectores. El único ejemplo con que Lida complementa el de las *Sátiras* procede de una obra de teatro de Juan Ruiz de Alarcón, que pertenece ya al siglo XVII hispano y que como casi todos los dramaturgos del XVI entiende o quiere entender que Dido está «pagando su flaqueza, /

muerta con su propia mano». Antes de ese momento ocurría más a menudo, como en la *Sofonisba* de Trissino, que la simpatía por la reina se manifestaba en todo contraria a «quell'Enea / il qual venne da Troja in queste parti / et ingannando la infelice Dido / partissi e fu cagion de la sua morte» (vv. 36-39). Lida misma lo dice muy bien en otro punto: «la muerte trágica solo será la materialización del alejamiento» [1974:30], no de la culpa. Hasta que la versión complementaria de su historia hizo mella, nadie necesitó pensar que Dido se sacrificaba por pudicia porque sustancialmente no era eso lo que dio a entender Virgilio.[26] Esa otra versión, que al copar el curso de la verdad histórica no necesitaba de interpretaciones, cumplió sola la defensa de su honor hasta que la épica virgiliana se abrió camino en la tragedia y absorbió el celo por la honra de la Dido casta.

Otro autor familiar de Dido, Antonio Ziosi, ha encontrado más recientemente una manera más de proponer que «la Didone di Virgilio non è *La Didone abbandonata* che muore per amore. [...] La ragione che, propriamente, la spinge alla morte é una culpa tragica: la violazione della *fides* e del *pudor*» [2013; 2015:18]. Una rápida ojeada a su artículo de 2013 obliga a reparar en que esa lectura del personaje de Virgilio procede directamente de la Fedra de Séneca, que para el lamento donde tal interpretación puede aplicarse («O mors amoris una sedamen mali, / o mors pudoris maximum laesi decus») recurrió a la Dido de Ovidio («Exige, laese pudor, poenas, uiolataque lecti …») a fin de complementar el referente de la *Eneida*. Así, dice Ziosi, «Fedra denunzia il "suo" pudor tragico eneadico attraverso la Didone ovidiana», y no matiza que la Dido eneádica expresa ese sentimiento como tal solo antes de caer presa del furor amoroso, no después.

¿Por qué, insistamos, acabaría la ficción de Virgilio siendo proverbialmente contestada por ficticia? ¿Por qué había de convertirse Macrobio en referente de los futuros defensores de Dido al denunciar la imagen transmitida en la epopeya romana, diciendo que la verdadera reina se suicidó por causa del honor? Eximir a Dido de toda responsabilidad moral es en efecto un «falseo esencial del libro IV de la *Eneida*» (Lida 1974:95) pero llevar tal responsabilidad al autocastigo no lo es menos. La derivación resbala hasta la falacia porque se deja llevar a rastras de una lectura predeterminada por la tradición crítica y literaria posterior a Virgilio, y no por él.

Entre los matices que complementan el carácter de Dido en su primera expresión teatral, el remordimiento por la culpa y la muerte como remisión son la única constante que sin necesidad de relación genética o troncal vincula a los dramaturgos del

[26] A la simpatía de Virgilio por Dido se han asociado todo tipo de conceptos, desde el *cacozelia latens* donatiano hasta la *negative capability* de Keats (Bono 1984:7).

XVI. Los hay que hacen a Dido más indulgente consigo misma, como Hardy, y otros más enconados, como los italianos, que se recrean dando pábulo a su fiscalización, pero todos la hacen percutir sobre esa circunstancia convertida en problema adoptando la misma postura penitente. El motivo de la simpatía lectora que aduce Lida, si no vuelve cierto el supuesto de que Dido castiga su deshonra, al menos lo hace comprensible, porque esa interpretación, cuando llegó a las tablas, debió de ser efectivamente una variante acepta a buena parte de la masa espectadora que empezaba a llenar los teatros, particularmente en España. En el país que muy pronto se convertiría en el adalid de los dramas de honor, Virués y Lasso prefirieron la versión de la historia que no solo se prestaba a matizar la configuración habitual del personaje, sino que desde sus primeras narraciones se articulaba plenamente en torno al motivo del triunfo de la honra para retratarlo (nada más hay que reparar de nuevo en el título flagrante de la tragedia de Lasso, *La honra de Dido restaurada*).

Se habrá notado una falta más en el recuento de los momentos de contrición de la nueva Dido. Marlowe queda al margen porque es necesario aclarar aparte la particularidad del sesgo cómico de su tragedia, que recurre a los mecanismos de la ironía para convertir al personaje en el blanco de su propia delusión: el «truest Dido» del penúltimo verso que pronuncia debería ser ovidiano por cándido y virgiliano por soberbio, pero tiene que suponerse también antifrástico una vez se conoce el filtro humorístico por el que Marlowe hace pasar las tribulaciones de la reina —ahora devaneos de una *ticing strumpet second Helen*[27]— a lo largo de toda la obra. En realidad importa constatar ambas perspectivas. La ventaja de la ironía es que posee dos rostros, permite mantener dos posturas y emitir dos juicios al mismo tiempo, y así se presta especialmente a una flexibilidad interpretativa que otros casos resisten. La probidad que ostenta esta Dido, pese a traslucir la parodia que hace de resorte a su carácter voluble, no deja de ser también perfectamente real a sus propios ojos, tan real como lo era en sus primeras versiones y tan distinta al vicio que se recrimina en el resto de las tragedias contemporáneas a la de Marlowe. La reina inglesa no pide perdón, no se arrepiente, no ve mácula en su honor y por eso sus palabras finales conservan la contundencia, la resignación y el orgullo del *sed moriamur* latino: «Live, false Aeneas! Truest Dido dies» (V, 1, 312). Sin duda así lo creyó Marlowe, porque ese verso, como el *sed moriamur*, precede en la *Eneida* al que él elige (y reproduce en latín) para terminar el

[27] «Ticing strumpet» es el insulto de Dido a Helena en la obra de Marlowe (II, i, 300); más tarde, Dido se dirá a sí misma «second Helen» (V, i, 144). Eneas regala a Dido prendas de Helena, despojos de Troya, en el primer canto de la *Eneida* (vv. 648 y ss.); era tópico ya medieval equipararlas. En los *Carmina Burana* los númidas se burlan de la reina extranjera: «Dido se fecit Helenam» (CLI, 9).

discurso de la reina: «sic, sic iuvat ire sub umbras» (IV, 660).[28] Resulta así que la Dido que renace más libre y caprichosa —la que, mientras recupera literalmente el verso virgiliano, tiene menos pretensiones de purismo clasicista— es al mismo tiempo la más fiel a los rasgos que la perfilaban en su retrato original.

[28] Era común en el teatro inglés incorporar citas en latín a los parlamentos. Los guiones escritos para colegiales, que se educaban en la recitación del teatro clásico antes de insertarse en el mercado teatral (ese es el contexto de esta *Dido*), adquirieron el hábito perfectamente.

2.2 *Que de Dido dijeron*: dos versiones de Dido.

Habiendo observado a Dido a la luz de la primera versión de sí misma, toca juzgar ahora cuán lejos alcanza el deterioro de su grandeza en aras del teatro. ¿Qué ha ocurrido entre una y otra para que sea así, para que la reina generosa y traicionada que era se haya convertido en una mujer abocada a demostrar y aborrecer la debilidad de la carne? La modernidad ha puesto espuelas a su suicidio con un remordimiento cristianamente lógico y con ello ha reducido a telón de decorado aquella furia descontrolada que a nada se atenía más que a la pasión y al dolor. Los siglos han echado sobre ella el peso de la culpa, y lo han hecho directamente, con el devenir de su leyenda particular a lo largo del tiempo.

Cuál no sería el aliento que incitaba a dejarse llevar por esa corriente, si desde el umbral de la reconstrucción trágica se escuchaba a los poetas mayores perpetuar una concepción de Dido en la que ya no podían convenir la dignidad y el error como quiso Virgilio. Pueden estimarse a golpe de vista el cariz de su fama y la magnitud del cambio cuando se aprecia a la vez la ubicuidad de Ariosto en el paisaje poético general y la de un apócrifo en la evolución concreta del mito. El primero cuestionó el renombre de Dido entre el de otros personajes históricos para refrendar la noción de que son los poetas quienes deciden la autenticidad o la mentira con que en el futuro se recordarán los hechos que cantan: «Da l'altra parte odi che fama lascia / Phoenissa, c'hebbe il cor tanto pudico; / che reputata viene una bagascia / solo perché Maron non le fu amico» (XXXV, 28).[29] El segundo circuló ampliamente en el Renacimiento bajo el nombre de Ausonio en un epigrama que consagró la falsedad del canto de Virgilio: «Illa ego sum Dido, vultu quem conspicis, hospes, / assimilata modis pulchraque mirificis. / Talis eram; sed non Maro quam mihi finxit erat mens / vita nec incestis laeta cupidinibus».[30]

---

[29] Las páginas que María Rosa Lida [1974:73-74] dedicó a explicar la idea del poeta como «dispensador de la fama futura» con el ejemplo de Dido dan perfecta idea del calibre de la polémica en el Renacimiento. Por otro lado, es significativo que Ariosto eligiera el nombre tirio —fenicio, Fenisa— de Dido en los versos seleccionados, y lo es más aún que en la edición del *Orlando* de 1532 (el apunte ecdótico lo hace Ugolini en su edición de la *Dido* de Pazzi [2013:204]) decidiera cambiarlo por Elissa, el más conocido de la versión púnica de su historia.

[30] En la *Anthologia planudea* o *Anthologia graeca* («Ἀρχέτυπον Διδοῦς ἐρικυδέος, ὦ ξένε, λεύσσεις», XVI, 151; ed. H. Beckby, IV, p. 382), impresa en Florencia en 1494 y basada en la *Anthologia palatina* del siglo IX. Lida [1973:64-65] reproduce la traducción castellana de Juan de Jáuregui: «Huésped, que mi semblante / miras en esculpido / trasunto y semejante / cuya labor, cuya belleza espanta; / yo soy aquella / memorable Dido, / a quien la fama canta; / tal fue mi aspecto, como ves, al vivo: / pero mi mente y proceder esquivo / no fue cual finge y pinta fabuloso / Marón latino; ni sus versos creas, / do mi vivir describe alegre, ufano / con un amor lascivo».

El compromiso con la honra declarado por Dido en el teatro del XVI como a vuelapluma es apenas un matiz que pasa desapercibido con facilidad entre la traslación literal de sus improperios, muy leve si se repara en la vehemencia con que poco atrás la poesía reivindicaba un retrato explícitamente contrario al latino. Lida dedicó en su *Retrato y defensa* un gran esfuerzo bibliográfico a exponer el acérrimo verismo que la estela de una «mentalidad medieval» dejó en la literatura hispánica.[31] Esa mentalidad no solo condicionó la recepción de la leyenda cartaginesa en España, aunque lo hiciera más visiblemente porque sus autores se inclinaron por tradición hacia la historia contada por Justino, percibida como verdadera en oposición a la fabulación legendaria de Virgilio. El motivo del honor que se repite en las obras europeas sobre Dido es vestigio de la misma disposición, una especie de herencia medieval que si bien se había desprendido del prurito fedatario para seguir homenajeando al mantuano en el teatro, no pudo evitar que el efecto de esa fijación historicista que durante tanto tiempo lo había denostado siguiera recalando en el carácter de su personaje. La castidad que se había reclamado en defensa de la versión verdadera de Dido desde la latinidad tardía hasta el principio de la modernidad, contrastada con la concupiscencia de la Dido virgiliana, fue ya para siempre lo que determinó su recreación.

Desde tal perspectiva, los versos dramáticos en que Dido apela a esa pudicia que no era suya en origen son de alguna manera el exoesqueleto desprendido de una larga metamorfosis. Al parecer de los viejos poetas de su defensa, Dido era en efecto una criatura a la que Virgilio había arrastrado sin piedad alguna. Ellos se encargaron de reconvertirla en lo que de verdad era, el dechado de fe que al principio la hizo volar a las estrellas, *qua sola sidera adibam*, y que una fama injustamente recibida le había hecho perder. Las páginas que siguen recrearán aquella transformación que mudó la historia y la conciencia de nuestro personaje.

Los primeros textos. Los padres de la Iglesia

Cuatro siglos separan la *Eneida* del primer texto que cuenta otra historia de Dido. Cuatro siglos, también, alejan a Dido de Eneas en las crónicas que niegan su encuentro. La historiografía ha aceptado, siguiendo la autoridad que Dionisio de Halicarnaso (I a.C.) atribuye a Timeo de Tauromenio (IV a.C.), que Cartago se fundó en el 814 a.C., pocos decenios antes de Roma y muchos después del ciclo troyano. Pero la cronología

[31] Con el sabido rigor de sus indagaciones, Lida [1974:67] despliega abundantes muestras de textos que avalan la hipótesis del verismo de la literatura medieval y española.

de Filisto de Siracusa (IV a.C.), que sirvió a Virgilio, dice que apareció hacia el XIII a.C. y así hace posible la coincidencia de los amantes.[32] El acatamiento incontestable de la soberanía poética de Virgilio no impidió que ya a la altura del siglo IV se dijera sin ambages, como hizo Macrobio, que no había quien ignorase que la historia que difundía la lascivia de Dido era falsa, ni que poco después se enmendara tácitamente el famoso epíteto aludiendo a ella como hizo Prisciano, «felix Dido».[33] La sospecha de que los amores de Dido y Eneas nunca existieron era en realidad anterior a la *Eneida* misma: Flavio Carisio (en los aledaños de Macrobio y Prisciano) se remitió a Plinio en su *Artis Gramaticae* (I, 162) para reseñar el suspicaz «¿Amó Eneas a Dido?» (*An amaverit Didun Aeneas*) de Lucio Ateyo Pretextato (el Filólogo, I a.C.), que a su vez pudo contar entre las fuentes disputadas el *Bellum poenicum* de Nevio, tres siglos antes de Virgilio.

Los detractores modernos de la versión virgiliana de Dido encontraron asidero para sus objeciones en la defensa que de ella habían hecho los padres de la Iglesia, por un lado, y por otro en la versión considerada histórica de sus hazañas. Detractor como tal, en nuestro corpus, solo puede considerarse a Lasso, que dedica los últimos versos de su tragedia a impugnar explícitamente la «falsa relación odiosa» de la «*Eneida* artificiosa» (vv. 1804-1805). La erudición impostada de que lo acusa Lida [1974:119] por invocar separados a Justino y a Pompeyo Trogo y por no precisar quién es el sagrado doctor santo al que alude en los versos 1815 y 1816 son un indicador del grado general de difusión —que no de una recepción en general defectuosa— de las fuentes de la Dido casta. El juicio de Lida se vuelve algo más severo de la cuenta si se advierte que Lasso ha citado a Trogo al lado de Justino al principio de la obra, en la redacción del argumento (ed. A. Hermenegildo, p. 90), y que lo ha colocado delante, como pide la cronología (Trogo vivió hacia el I a.C., Justino aproximadamente dos siglos

[32] Se ha propuesto que el primer *fabulae auctore* y fuente de Timeo es Ctesia, historiador griego de la corte persa hacia los siglos V-IV a.C. (Kowalski 1929:6). Para consultar las procedencias de los textos que dan las fechas señaladas pueden verse los trabajos de Ruiz de Elvira [1990] o Bono y Tessitore [1998:59-60].

[33] «Fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas» (Macrobio, *Saturnalia*, V, 17, 5). «Qua regnans felix Dido per saecula vivit / atque pudicitiam non perdit carmine ficto» (Prisciano, *Geographi graeci minores*, ed. K. Müller, p. 191). Prisciano podría haber recuperado de Virgilio el «laetissima Dido» (I, 684) que no era epíteto sino adjetivo temporal, al decir de Servio, pero prefirió el *felix* porque era el adjetivo que Dido elige para sí cuando la hace considerar lo que el lector puede reconocer como un guiño a la otra versión: «Fælix, heu nimium fælix, si litora tantum / nunquam Dardaniæ tetigissent nostra carinæ» (IV, 657-658).

después). Probablemente fue la fuerza de la rima, más o menos perezosa, lo que llevó a Lasso a trastocar después el orden y la distancia de los factores.[34]

[34] Si la erudición de Lasso fue impostada, lo fue porque muy fácilmente y como era habitual pudo tomar prestadas las referencias a sus autoridades de algún compendio historiográfico, pero no por el motivo que aduce Lida: «Las citas de Tito Livio y Apiano, en quienes nada hay referente a la historia sentimental de Dido, así como el citar por separado a Justino y a Trago, sin duda para abultar la lista de autoridades, dan idea de la erudición del autor». Tanto en Tito Livio como Apiano hay referencias a Dido, aunque en circunstancias muy distintas. El caso de Apiano se resuelve rápido: la fundación de Cartago —la historia de la piel de toro— es lo primero que explica en su *Historia africana* (*Λιβυκή*, ed. H. White), que quizá Lida no la tuvo en cuenta (¿porque fue más eminente el lugar que ocuparon los libros dedicados a las guerras civiles de Roma en la transmisión incompleta de la obra? No parece probable, pero es difícil explicarlo de otra manera). La traducción que publicó en 1522 Juan de Molina (quizá otro trivial vulgarizador, como dice Lida de Sabélico, pero difusor al fin y al cabo, y traductor, también, de las *Epístolas* de san Jerónimo) incluía el texto sobre Libia y la referencia a los posibles fundadores de Cartago: además de Zoro y Carquedón, «según que los romanos y cartagineses piensan, una mujer llamada Dido venida de la ciudad de Tiro» (*Los Triumphos de Apiano*, f. 1r). La presencia de Dido en la obra de Tito Livio es más complicada, y no se pueden dar sus coordenadas sin avisar del equívoco al que conduce la explicación de la referencia en la edición moderna de la *Dido* de Lasso. Hermenegildo enmienda a Lida diciendo que afirma la ausencia «de modo incomprensible» (p. 91), pero no resuelve el equívoco —aún lo enreda más. Dice Hermenegildo: «*Ab urbe condita* de Tito Livio no se conserva más que en forma parcial. El plan general de la obra permite identificar el desaparecido libro XVI como el lugar en que su autor narra el origen de los cartagineses y la fundación de Cartago. Los vacíos de la obra de Tito Livio pueden llenarse con los resúmenes o *Periochae,* que parecen trabajo desigual de un autor tardío —quizás del siglo IV—, entregado a la tarea de completar y desarrollar un índice de temas preexistente». En lugar de acudir a las periocas anónimas o mencionar los epítomes de Lucio Anneo Floro (I d.C.), textos que en efecto han permitido orientar el argumento de las partes perdidas de la obra de Livio, Hermenegildo [1986:91] aduce un texto francés del siglo XVII (!) para darlo como referencia de lectura de Lasso: «Lasso debió de seguir los resúmenes o *Periochae* de Tito Livio, en cuyo libro XVI se cita a "Elisam, quae et Dido cognominata est, filiam Agenoris Belo geniti, quod Pygmalionem iisdem parentibus ortum, ob injustam mariti sui Sichaei caedem odisset"». No comprobó que lo que citaba no era una edición del texto de las periocas sino, como indica el título que reproduce justo después (*Histoire romane de Tite-Live, ou Les supplements de J. Freinshémius*), las notas añadidas (*supplements*) a Tito Livio de un autor que vivió un siglo después de Lasso (puede consultarse el texto de Freinschémius en la traducción francesa de F. Guérin, p. 4). El error sería perfectamente comprensible —por lo complejo de la transmisión textual de Livio— si el epígrafe al que sigue inmediatamente esa cita, en la misma página, no rezara «Joan Freinshemii supplementa liviana». Era forzoso sospechar que se trata de otro de los ejercicios de glosa que ha propiciado el texto de Livio a lo largo de su historia. En realidad, ni las *Periocas* ni el epítome de Floro que resumen los textos de Livio citan la historia de Dido (y estrictamente tampoco hay nada sobre Dido en Livio, como dice Lida, porque nada hay en lo que se conserva de sus escritos), pero sí la cuenta uno de los textos castellanos que Hermenegildo menciona como de pasada al final de la nota, añadiendo que Lasso los «pudo conocer», pero sin acudir de hecho a ellos. De haberlos consultado (¿de haber podido consultarlos?), hubiera visto que la versión del *Ab urbe* que publicó Pedro de la Vega en 1520 (*Las quatorze décadas de Tito Livio, historiador de los romanos*) contenía «Adiciones» con las que el autor trataba de suplir las lagunas de Livio y aclarar ciertos lugares de la obra, entre ellos la fundación de Cartago por parte de Dido (f. CXLIXv). Otro tanto ocurría en el *Compendio de las catorze décadas de Tito Livio* de Francisco

Del rango de realidad que los poetas atribuyeron a aquella Dido es responsable el primer nombre que cita la diosa Diana en la tragedia de Lasso. Justino, cristiano y cartaginés del segundo siglo, fue autor de un epítome de las *Filípicas* perdidas de Pompeyo Trogo, que registraron o idearon aventuras distintas para Dido. Debe suponerse que de antiguo circulaban varias versiones de la que para abreviar seguiremos llamando Dido casta, o más bien que su historia se conocía y se transmitía con variaciones leves pero libres, como cualquier otro episodio de la épica, durante los primeros siglos del cristianismo, hasta que los comentarios de los humanistas dieron en buscar minuciosamente los referentes antiguos para cualquier fragmento de *realia* que se prestara a explanación. Pequeñas variaciones como el nombre del primer esposo, Siqueo o Acerbas; el acero o el fuego como instrumento del suicidio; los episodios opcionales, a veces deslindados, de las cajas de arena o la piel de toro forman intermitencias de un autor a otro en ambas vertientes de la historia de Dido (también la que dominaba Virgilio desde la cumbre terminó por ocasionar diferencias: una tendencia exegética medieval, por ejemplo, en la que Eneas era percibido como traidor de Troya y no solo de Dido).

Pero nos adelantamos otra vez. Quedémonos, de momento, con el resumen que Justino hizo de Trogo y que el tiempo ha convertido en referente para contestar al de Virgilio:[35]

> Entretanto murió en Tiro el rey Mutón, dejando como herederos a su hijo Pigmalión y a su hija Elisa, doncella de extraordinaria belleza. Pero el pueblo confió el reino a Pigmalión cuando todavía era un niño y Elisa se casó con su tío materno Aquerbas, sacerdote de Hércules, que era el segundo cargo después del rey. Este tenía grandes riquezas, pero escondidas, y por miedo al rey había guardado su oro no en su casa, sino en tierra; aunque nadie sabía esto con certeza, sin embargo circulaban rumores. Pigmalión, excitado por ello, olvidándose de todo derecho humano, hizo matar a su tío y además cuñado sin consideración a los deberes del afecto. Elisa durante mucho tiempo odió a su hermano por el crimen y finalmente, disimulando su odio y apaciguando entretanto su rostro, prepara en secreto su huida, acompañándose de algunos hombres principales, que, pensaba, tenían igual odio al rey y el mismo deseo de huir. Entonces maquina un engaño contra su hermano y finge que quiere ir a vivir con él, para que la casa del marido no

---

de Enzinas (Estrasburgo, 1550), que se sirvió de la traducción de Pedro de la Vega y fue utilizado a su vez, a veces literalmente, por Ercilla para hablar de Dido en *La Araucana* (véase al respecto Gómez Canseco [2020]). Ni que decir tiene, por otro lado, lo irónico que es que Hermenegildo decida, *de modo incomprensible*, dejar inexplorada la referencia de Lida a la ausencia de Dido en Apiano.

[35] Se reproduce la traducción de Gredos (J. Castro Sánchez, pp. 308-312). Para la versión latina, el libro XVIII (4. 3) de los *Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi* (ed. O. Seel, pp. 158-162).

renovara más en ella, deseosa de olvidar, la imagen terrible del duelo y para que no viniera más a sus ojos tan amargo recuerdo. No sin agrado oyó Pigmalión las palabras de su hermana, pensando que con ella vendría a su casa el oro de Aquerbas. Pero Elisa, al anochecer, hace embarcar todas sus riquezas y a los servidores enviados por el rey para la mudanza y, después de navegar a alta mar, les ordena arrojar al mar unos sacos llenos de arena en lugar del dinero. Entonces, llorando ella misma y con voz de duelo, llama a Aquerbas, le pide que reciba de buen grado las riquezas que le había dejado y que acepte como ofrenda lo que había sido la causa de su muerte. Después, se dirige a los mismos servidores y les dice que sobre ella sin duda pendía la muerte hacía tiempo deseada, pero sobre ellos pendían duros tormentos y crueles suplicios, pues sustrajeron a la codicia del tirano las riquezas de Aquerbas, en espera de las cuales el rey había cometido el parricidio. Después de meterles miedo con esto, acogió a todos ellos como compañeros de su huida. Se une también un grupo de senadores que se había preparado para aquella noche y así, después de renovar los sacrificios a Hércules, del que Aquerbas había sido sacerdote, buscan otra patria en el exilio.

La primera tierra en la que desembarcaron fue la isla de Chipre, donde el sacerdote de Júpiter con su mujer y sus hijos, por indicación de los dioses, se ofreció a Elisa como compañero y aliado, después de acordar para él y para sus descendientes la dignidad del sacerdocio para siempre. La condición fue aceptada como un manifiesto presagio. Era costumbre de los chipriotas enviar a las doncellas, unos días determinados antes de la boda, a la orilla del mar a traficar con su cuerpo para ganar el dinero de la dote y ofrecer a Venus sus primicias por el pudor del resto de su vida. Así pues Elisa ordena raptar unas ochenta doncellas de estas y embarcarlas, para que los jóvenes pudieran casarse y la ciudad tener descendencia. Mientras esto sucede, Pigmalión, enterado de la huida de su hermana, se dispone a perseguirla en su huida con una guerra impía, pero desistió a su pesar, vencido por los ruegos de su madre y las amenazas de los dioses, puesto que los adivinos, inspirados, le vaticinaron que no quedaría sin castigo si impedía el engrandecimiento de la ciudad nacida con los más favorables auspicios de todo el mundo. De este modo se dio a los fugitivos un momento de respiro. Así pues Elisa, llevada a un golfo de África, atrae a la amistad a los habitantes de aquel lugar, que se alegraban por la llegada de los extranjeros y por el recíproco comercio. Luego, comprado el terreno que podía cubrirse con la piel de un buey, en el que pudiera hacer que sus compañeros, cansados del largo viaje por mar, se repusieran hasta que partieran, ordena que la piel sea cortada en tiras muy finas y así ocupa un espacio mayor del que había pedido, por lo que aquel lugar recibió después el nombre de Birsa. Después acudieron los habitantes de los lugares vecinos, quienes llevaban muchas mercancías a los forasteros con la esperanza de ganancias, y se establecieron allí, formándose por la concurrencia de gentes una especie de ciudad. También unos embajadores uticenses les llevaron presentes como a sus consanguíneos y los exhortaron a fundar una ciudad allí donde por el azar se habían asentado. Y también los africanos fueron presa del deseo de retener a los

extranjeros. Así pues, estando todos de acuerdo, se funda Cartago, después de fijarse un canon anual por el suelo que ocupaba la ciudad. Al empezar los cimientos, se encontró una cabeza de vaca, lo que era auspicio de una ciudad ciertamente fecunda, pero trabajada y siempre esclava. Por esto se traslada la ciudad a otro lugar y también allí se encontró una cabeza de caballo, presagiando un pueblo belicoso y poderoso; esto dio a la ciudad un emplazamiento de favorables auspicios. Entonces acudieron las gentes a la fama de la nueva ciudad y en poco tiempo la población y el estado se hicieron grandes.

Como el poder de Cartago florecía por el éxito de sus empresas, el rey de los muxitanos, Hiarbas, llama a su presencia a diez nobles púnicos y pide su casamiento con Elisa bajo amenaza de guerra. Los embajadores temieron transmitir esto a la reina y actuaron con ella con astucia púnica, diciéndole que el rey buscaba a alguien que les enseñara a él y a los africanos formas de vida más civilizadas; pero ¿quién podía encontrarse decían, que quisiera dejar a sus parientes y marchar al país de unos bárbaros que vivían como fieras? Al reprocharles entonces la reina que rechazaran una vida más dura por la salvación de la patria, a la que se debe incluso la vida si lo exigen las circunstancias, descubrieron las exigencias del rey, añadiendo que debía llevar a cabo lo que exigía a los otros si quería velar por la ciudad. Presa de este engaño, tras invocar largamente el nombre de su marido Aquerbas con abundantes lágrimas y lamentos dignos de compasión, finalmente respondió que iría adonde la llamaran sus hados y los de la ciudad. Para esto toma tres meses de plazo y, levantada una pira en la parte más apartada de la ciudad, como para aplacar a los manes de su marido y ofrecerle sacrificios fúnebres antes de la boda, sacrifica muchas víctimas y, tomando una espada, sube a la pira, y así, mirando hacia el pueblo, dijo que iría junto a su marido como le habían ordenado, y con la espada se quitó la vida. Fue adorada como una diosa durante todo el tiempo que Cartago fue invicta. Esta ciudad fue fundada setenta y dos años antes que Roma; lo mismo que fue famosa por su valor en la guerra, así también en el interior se vio agitada por distintas vicisitudes debidas a la discordia.

La historia de Dido que Venus cuenta a Eneas y Ácates en el primer canto de la *Eneida* (353-354) sería aún epítome del epítome, pero tenía al menos otro referente, porque entre otras diferencias que pudieron ser creativas, como la aparición fantasmal del primer esposo en el relato de la diosa, Virgilio llamó a este Siqueo y no Aquerbas (Timeo no lo nombra siquiera, ni parece probable que a Nevio le interesara hacerlo en el *Bellum Poenicum*[36]).

[36] De Timeo se conserva una pequeña glosa enciclopédica de la variante nombre griego de Dido (Theiossó), procedente de un códice de Polieno (II d.C.) y reproducido en los *Fragmenta historicorum graecorum*, «Timaei fragmenta», XXIII (ed. K. O. Müller y T. Müller, I, p. 197). Las etimologías de los distintos nombres de Dido se han relacionado con formas de designar la divinidad (Honeyman

El tiempo daría a Justino la prelación entre los referentes de la historia verdadera de Dido, pero el verdadero calado de la Dido casta ocurrió a través de los escritos de la patrística y las glosas de los comentaristas medievales. Fueron los primeros quienes le dieron definitivamente el aura del sacrificio por la fidelidad a la memoria de su primer esposo. Aquel «sagrado doctor sancto» del que Lasso no especifica el nombre podía ser cualquiera de los tres que hablaron de ella: Tertuliano, san Agustín o san Jerónimo. Lida [1974:78] no se aventura a designar a uno u otro, aunque sí advierte que el más leído en España fue san Jerónimo, y que el humanismo extendió la simpatía que por él había mostrado solo una pequeña intelectualidad medieval solidaria con lo gentil (recuérdese, además, que Lope le dedicó una comedia: *El cardenal de Belén y vida de san Jerónimo*). Es san Jerónimo también quien perpetua el nombre de Siqueo en lugar del Aquerbas de Justino (*Adversus Jovinianum*, I, 43). Valbuena Prat [1928:LXVII] e Isar [1955:XLII] asignan el título no especificado por Lasso a san Agustín, que famosamente lloró en sus *Confesiones* por la desdicha de Dido en la *Eneida*.[37] Un lapsus especialmente inoportuno hace que Hermenegildo termine secundándolos cuando en realidad quiere enmendar al segundo diciendo (p. 92)

> Isar identifica «el sagrado doctor sancto» con san Agustín, […] nos parece, sin embargo, más probable la identificación del «doctor sancto» con san Agustín, quien une el tema de Dido con el de la promoción de la virginidad y de la figura de la mujer viuda que no vuelve a contraer matrimonio.

1947:77-79). La forma griega de Timeo, Θειοσσώ, de θεά («diosa», pero también de la raíz semítica *ndd*, «errante»), y la evidente derivación Δειδὼ, Dido; y Elisa, el nombre púnico que utiliza Justino, del fenicio *ʿēl ʿiššā* («diosa-mujer»). Honeyman [1947:78] dice que la forma que Servio asocia a la lengua púnica en su connotación de virilidad, *virago* (arriba, n. 15), es imposible de rastrear. El motivo del culto a Dido, al que alude Justino (y al que había aludido Silio Itálico: «Urbe fuit media sacrum genetricis Elissae manibus et patria Tyriis formidine cultum», *Punica*, I, 81-82) pero no Virgilio, solo se retoma en la tragedia de Virués. Respecto a Nevio, constan unos sesenta pequeñísimos fragmentos de la *Bellum Poenicum*, por lo que el nombre de Siqueo podría encontrarse entre los perdidos. Sabemos que el autor mencionó a Dido por un comentario de Servio (*In Vergilii*, IV, 9) que dice «cuius filiae fuerint Anna et Dido Naeuius dicit». No sería raro que, si nombró al padre de Dido y Ana, también escribiera en algún momento acerca de Siqueo, con ese u otro nombre. La tradición crítica ha deducido, sin embargo, que Nevio no prestó demasiada atención a esa parte de la historia: «Di fronte ai due libri e mezzo circa che contenevano l'*origo Romae* non si riesce a trovare nel *Bellum Poenicum*, se non a prezzo di ipotesi forzate, alcuno spazio apprezziabile per una parallela *origo Carthaginis*» (Mariotti 1955:28).

[37] Lo hizo lamentando no haber amado el griego y haber retenido en cambio «Aeneae nescio cuius errores, oblitus errorum meorum, et plorare Didonem mortuam, quia se occidit ab amore, cum interea me ipsum in his a te morientem, deus, vita mea, siccis oculis ferrem miserrimus» (I, 13). En la *Civitate Dei* (IX, 4, 3), en cambio, recuerda a Eneas como el dechado de sabiduría que llega al reino de la virtud sin dejarse llevar por las perturbaciones del ánimo.

Es cuando menos gracioso que, en el momento en que por fin parece que va a aclararse la ambigüedad que Lida dejó en el aire, el lector no llegue a obtener orientación crítica clara ni por descarte, ya que tanto Tertuliano como san Jerónimo asociaron la figura de Dido a la promoción de la virginidad y el rechazo de las segundas nupcias. Es posible que fuera, efectivamente, san Jerónimo en quien pensó Lasso (y también Hermenegildo). La observación de Lida queda respaldada por la mención que hace Pedro de la Vega en la impresión del *Ab urbe condita* para la que redactó excursos sobre ciertos puntos mencionados o presupuestos en el texto (arriba, n. 34). Uno de ellos explica «cómo la ciudad de Cartagena de África fue fundada de la reina Dido, mujer de Siqueo» (*Las quatorze décadas*, ff. CXLIXv-CLr), y se acompaña de una severa glosa que dice:

> No es de callar en este lugar el error del poeta Virgilio, que en sus *Eneidas* escribe que esta casta reina Dido amó a Eneas, y que se mató por su amor porque la dejó. Falsísimo es y contra todas las historias verdaderas […] Ni vale nada la razón con que algunos le quieren escusar, diciendo que lo escribió como poeta por clarificar más a los romanos, que descienden del linaje de Eneas. Ca no había él de infamar a la que (según verdad) fue casta y limpia por hacer hermoso a Eneas, pues le constaba que lo que decía era contra la verdad manifiesta. El bienaventurado padre sant Hierónimo dice en los libros que escribió contra Joveniano: «la casta Dido fundó la ciudad de Cartago y acabó su vida por guardar la castidad, ca más quiso quemarse que casar».

Las últimas palabras de san Jerónimo que reprodujo Pedro de la Vega eran a su vez préstamo del primer y mayor apologista de Dido, Tertuliano, presbítero cartaginés de los siglos segundo y tercero. En su constante apelación al referente moral que es Dido para el cristianismo, convirtió un versículo de san Pablo en la imagen que con mayor pujanza se asociaría al brío y la honestidad de su figura. El ejemplo de la muerte de Dido le sirvió para ponderar el valor de un sacrificio que hasta el apóstol de los gentiles consiente evitar cuando dice, en la *Epístola a los corintios*, que para el incontinente es preferible casarse por segunda vez y apagar el fuego de la abstinencia que abrasarse de verdad.[38] Tertuliano anuncia en respuesta al adagio paulino que una

[38] «Quod si non se continent nubant melius est enim nubere quam uri» (7, 9). Lida [1974:76] reproduce la traducción de Juan de Valdés (1577) y su doble interpretación: «Parece que dice san Pablo *mejor es casarse que abrasarse,* entendiendo: digo que los que son así incontinentes se casen, porque entiendo que es menor el inconveniente del matrimonio, en el cual se mantiene vivo el apetito carnal por el uso, que el de la continencia, cuando el que quiere vivir en ella no tiene don de Dios para ello; porque en el

futura reina cartaginesa, fugitiva, extranjera y poderosa fundadora como fue, prefirió darse al fuego antes que a un nuevo matrimonio.[39] Vuelve sobre ella una y otra vez: quiso proclamarla mártir del cristianismo con la sermonaria exclamación «o præconium castitatis!»[40] y recordarla en el *Ad martyras* junto a otros sacrificados por el fuego, «nec a viris tantum, sed etiam a feminis» (IV, 5); censura la transmigración del alma preguntándose retóricamente en qué bestia migra una tan excelente como la de «integrae feminae Didoni» (*De anima*, XXXIII) y vuelve a buscarla, con Cleopatra y con la mujer de Asdrúbal, como ejemplo de la audacia que también los paganos supieron mostrar ante la muerte (*Ad nationes*, I, 18).

San Jerónimo, dos siglos posterior a Tertuliano, repite sus motivos cuando escribe a una viuda para disuadirla de casarse de nuevo (*Ad Geruchiam, de monogamia*, 13). En su diatriba *Adversus Jovinianum* (I, 43-45) pone a Dido en cabeza de todas las *viduae gentiles*,[41] a las que siguen las *mulieres romanae insignes*, y alaba por civilidad el ritual hindú del sati: «Indi, ut omnes pene barbari, uxores plurimas habent. Apud eos lex est, ut uxor charissima cum defuncto marito cremetur» (I, 44). La carta a la viuda Geruquia de san Jerónimo sienta el precedente de lectura de la Dido casta en los versos de Virgilio. La Dido de la *Eneida* le sirve como premisa para castigar con fuego el pecado que san Pablo perdonó, pero no osó que se cometiera Tertuliano:

> Como en breve mapa, te he querido mostrar la situación de tierras amplísimas, para pasar ahora a otras cuestionadas, la primera de las cuales es el consejo de Anna a Dido:
>
> > ¿Conque sola en perpetua, en triste soledad ajarte quieres, sin saber lo que son los dulces hijos y regalos de Venus? ¿Es que crees que cenizas y manes sepultados de eso curan? (Virg., *Aen.* IV, 32-34)

---

continuo combate que tiene con su carne, la cual se abrasa en sí propia, se aflige y se inquieta de tal manera que le sería mejor el matrimonio [...] Algunos entienden que dice san Pablo que es mejor que los incontinentes se casen, que no, dándose a la fornicación por su incontinencia, vengan por ello a ser quemados en el fuego del infierno».

[39] «Exsurget regina Carthaginis et decernet in Christianas, quae profuga et in alieno solo et tantae civitatis cum maxime formatrix, cum regis nuptias ultro optasse debuisset, ne tamen secundas eas experiretur, maluit e contrario uri quam nubere» (*De monogamia*, XVII, 2).

[40] «Aliqua Carthaginis conditrix rogo [se] secundum matrimonium dedit: O præconium castitatis!» (*Apologeticum*, L, 5).

[41] La esposa de Asdrúbal, con cuya castidad pereció Cartago como fue fundada por la de Dido; Nicerate, que no quiso sucumbir a la lascivia de los treinta tiranos atenienses; Pantea, reina asiria que cayó prisionera de Ciro y se atravesó el pecho sobre el cuerpo de su marido; Rodoguna, hija [*sic*] de Darío I, que mató a la matrona que trataba de persuadirla para que volviera a casarse; Alcestis, que ofreció su vida para salvar la de Admeto; Penélope, cuya proverbial castidad cantó Homero; y Laodamía, que se apuñaló por la pena de haber perdido a Protesilao.

A lo que responde brevemente la misma que lo sufrió:

> Tú, vencida que fuiste de mi llanto, la primera;
> tú, hermana, en mi furor, con estos males me cargaste
> e inerme me entregaste a mi enemigo.
> Yo no podía, no, sin tálamo, una vida
> sin reproche llevar como una fiera; sin reproche
> cuitas tales tocar jamás pudiera.
> No, no he guardado a Siqueo la fe jurada un día. (Virg., *Aen.* IV, 548-552)

> Me pones delante los goces de las nupcias; yo te opondré la pira, la espada, el incendio. No es tan grande el bien que esperamos en las nupcias, cuanto el mal que puede acontecer y es de temer. La pasión satisfecha deja siempre el rastro del arrepentimiento, nunca se sacia y, apagada, se vuelve a encender. Crece con el uso y con él mengua, y, arrebatada de un ímpetu, no obedece a la razón.[42]

Si, también por entonces, san Agustín se compadecía de Dido en su pena, para san Jerónimo la misma Dido hace gloria de ser verdugo de sí misma, aun expiando la falta de sucumbir a una tentación a que otra la ha empujado. Y nótese cómo el Santo da lirismo y gravedad a la sentencia paulina cuando desliza hasta el siguiente párrafo el último singular de la primera persona de la cita de Virgilio y tan ladinamente hace que a un tiempo se la atribuyamos a él y a Dido. Así habría de oírse su respuesta a Ana: «Non servata fides cineri promissa Sychaeo. Proponis mihi gaudia nuptiarum: ego tibi opponam pyram, gladium, incendium». Lo que san Jerónimo se permite hacer aquí también es, en cierto modo, el ejercicio de una pequeñísima reescritura dramática que tergiversa las palabras de la Dido de Virgilio y cuyos ecos se escucharán en la tragedia virgiliana del XVI —justamente como ecos, sin certeza del lugar de donde proceden porque se habrán dispersado en el gran espacio que media entre ambos puntos.

La *Eneida* comentada

Los escritos de la patrística forjaron la imagen de Dido que tomó el relevo a aquella que la poesía latina —Silio Itálico, Estacio, Marcial, Juvenal, además de Ovidio—

[42] El original en latín puede consultarse al par de la traducción en la edición de D. Ruiz (*Cartas*, p. 565-566).

había perpetuado según lo aprendido de la *Eneida*.[43] A la época de san Jerónimo y san Agustín pertenece el que se impondrá inmediatamente como *enarrator* de las obras de Virgilio, el representante por excelencia de la otra vía por la que se difundió la versión de la Dido casta.[44] El comentario de Servio, que iba acompañado de una *Vita*, circuló sin interrupción durante toda la Edad Media y se convirtió en la exégesis de referencia para los lectores de Virgilio en el Renacimiento. En gran parte, las glosas de Servio deben a su orientación gramatical e historiográfica el interés que suscitaron entre los nuevos comentaristas. La labor crítica de verificación no restaba al homenaje ni a la estima poética de los textos clásicos: aún reforzaba su pujanza, además de revelarse especialmente conveniente al afán de los nuevos tiempos por la expurgación de la alegoría y la minucia escolásticas. La versión de Dido que los textos eclesiásticos reclamaban por devoción fue expuesta por los comentaristas siguiendo la autoridad de

[43] Lida destaca «el papel de la *Eneida* como texto escolar en la instrucción romana» [1974:3] y refiere detalles anecdóticos en Marcial (la copa que Dido da a Bicias: «Hac propinauit Bitiae pulcherrima Dido / in patera, Phrygio cum data cena uiro est», *Epigrammata*, VIII, 6, 13-14) y Juvenal (el jaspe de la espada que Dido regala a Eneas, competidor de Yarbas: «da veniam, praeclara illi laudatur iaspis; / nam Virro, ut multi, gemmas ad pocula transfert / a digitis, quas in vaginae fronte solebat / ponere zelotypo iuvenis praelatus Iarbae», *Saturae*, V, 42-45) para señalar el homenaje que hacen a Virgilio. Pueden añadirse ejemplos entre las menciones de otros autores, como Silio Itálico (la llegada de Eneas mientras Dido funda su ciudad: «Condebat primae Dido Carthaginis arces, / instabatque operi subducta classe iuuentus […] Has inter species orbatum classe suisque / Aenean pulsum pelago dextraque precantem / cernere erat», *Punica*, II, 406-414), y Estacio (Cupido-Ascanio a caballo, inflamando de amor a Dido: «Gaetulo sic pulcher equo Troianaque quassans / tela nouercales ibat uenator in agros / Ascanius miseramque patri flagrabat Elissam», *Silvae*, V, 2, 118-120).

[44] Tanto las obras como la vida de Virgilio suscitaron atención filológica inmediata (Timpanaro 1986), en las tradiciones del comentario y las *Vitae Vergilianae*. Contemporáneos como Higinio, Helvio Cinna ya se preocuparon de las variantes textuales de sus obras; también otros inmediatamente posteriores como Suetonio, Asper y Valerio Probo. De la importancia que algunos de ellos tuvieron para los comentaristas de los clásicos posteriores da cuenta una nota de Jocelyn [1984:464] en su estudio de Valerio Probo: «The commentary on Terence ascribed to Donatus names Probus nine times, Asper three. Servius' commentary on Virgil names Donatus [Elio Donato], probably his principal direct source, forty-seven times; Probus comes next with eighteen mentions, followed by Asper with fifteen. The Danieline additions have seventeen mentions of Probus, six of Celsus, five of Cornutus, four of Asper». Stok [1994] explica la transmisión de las *Vitae* durante la Edad Media: las redactadas por Servio y san Jerónimo tuvieron más fortuna que las del gramático Focas y la de Probo (esta recuperada en el siglo XV). La *Vita Suetoniana-Donatiana*, la biografía virgiliana de Suetonio reelaborada por el gramático Elio Donato poco antes de que Servio redactara la suya, fue conocida durante el periodo carolingio, luego perdió difusión hasta que fue redescubierta por los humanistas y pasó a sentar el canon de la tradición de las *Vitae* (la versión extendida del *Donatus auctus* fue, a partir de su composición en torno a 1430, la *Vulgata* de las vidas virgilianas). El cuarto capítulo del estudio de Ziolkowski y Putnam [2008] ofrece una exhaustiva enumeración de los comentaristas virgilianos más importantes, con referencias bibliográficas y con descripciones más o menos extensas dependiendo del peso del autor de la tradición.

los antiguos historiadores (Tito Livio, en particular, para Servio). No puede hablarse de defensa, pues, en el mismo sentido, ni tiene que ver el fervor de unos con la intencionada asepsia que en comparación trataron de conseguir los otros. Los valedores de la didáctica secular conferían aún más dignidad a la Dido casta cuando reiteraban el rango de realidad de la versión rechazada por Virgilio al contar sus episodios.

Para dar una idea de la apariencia del texto de Servio en el siglo XVI y justipreciar el alcance de su lectura, es importante tener en cuenta que las cerca de cincuenta ediciones que contaba hasta entonces carecían de las numerosas ampliaciones que más tarde se imprimieron junto a las notas originales y enseguida se convirtieron en la versión canónica del comentario. Esa variante extensa, conocida como *Servius Danielis* (por su editor, Pierre Daniel) o *Servius Auctus*, no se publicó hasta 1600.[45] Aunque el teatro se desarrollaba de forma prácticamente independiente, cada vez menos sujeto a la autoridad clásica y académica, es seguro que todos nuestros autores supieron de las glosas servianas, las leyeran o no junto a la *Eneida*. Sería ocioso dedicarse a hacer una búsqueda sistemática de relaciones genéticas entre la versión del *Servius* (como se conoce la anterior a la publicación del Danielino) y las tragedias renacentistas, pero sería también un flaco favor considerar aquí únicamente al *Servius* por el hecho de que los dramaturgos del Quinientos difícilmente pudieran conocer las glosas extendidas del *Danielis* a tiempo de escribir sus tragedias. Lejos de dejar de lado la versión ampliada del comentario porque excede nuestros límites cronológicos, importa distinguirla entre las muestras del panorama de la evolución del retrato de Dido, siquiera para subrayar su acuerdo con la vocación que ya mostraba el texto en su primer estado. A quien quisiera emprender el cometido de un careo exhaustivo bastaría con advertir que la coyuntura textual es particularmente delicada respecto a nuestras obras de referencia, que por inercia se exponen con facilidad a asociaciones poco probables —inocuas en general, pero imprudentes— con la segunda versión del comentario de Servio, ya parte indisociable y muchas veces indistinta de la primera.

La imagen de Dido que obtuvieron los lectores del XVII a partir del Servio Danielino difería de la primera más cuantitativa que cualitativamente. Casi toda mención crítica del Danielino apunta la probabilidad de que la mano de Elio Donato estuviera tras los paralipómenos, en un comentario que el propio Servio debió de tomar como referencia para el suyo y del que descartó, entre otras, esas partes que luego se añadieron. Comoquiera que fuese, el responsable de la ampliación se esmeró por adaptar su estilo al del primer redactor. Maltby [2005:209] observa una diferencia relevante en

[45] Maltby [2005] sobrevuela eficazmente la historia textual de la versión ampliada. Se cree que la extensión es del siglo séptimo u octavo (*The Oxford Classical Dictionary*, *s.v.* «Servius», p. 1355).

el grado de subjetividad que se permite cada anotador, comparándolos también con Donato para mostrar su escepticismo respecto a la identificación:

> Danielis takes the avoidance of personal comment, visible in both authors in their preference for *notandum* and *sciendum*, even further than Servius. The Danielis scholia avoid the first person pronoun ego altogether (as compared with 132 occurrences in Servius) and instead of *diximus*, preferred by Donatus, use on almost all occasions the impersonal *dictum est*, while both *diximus* and *dictum est* are frequently used by Servius.

Puede que el autor del Servio Danielino no quisiera trasparecer en las líneas que engrosarían el primer comentario, pero la elusión de la primera persona no evitó que se permitiera un buen grado de connotación al reformular algunos versos de la *Eneida* y en el énfasis de determinados aspectos relacionados con Dido en la dirección que había tomado el primer Servio (cuando aclaraba este, por ejemplo, que Virgilio concedió a Dido la decencia de las mujeres y la sobriedad de los reyes: «Et notandum regum esse breviloquium, ut multis in Vergilio locis probatur, feminarum verecundiam: unde utrumque dedit Didoni», I, 561). Ambos dan la impresión de intervenir por ella en ocasiones: el *Servius* cuando da por supuesto que, de saber cómo acabaría todo, hubiera sabido contenerse («nam si sciret exitum suum, multo magis vetaret», I, 299); el *Danielis* en una sentencia aclaratoria, que puede parecer trivial y por lo mismo adquirir aún más fuerza connotativa: «HORRENDUM DICTU quanto magis visu? Quod Didoni contigit» (IV, 454). Los dos hacen suya la admiración que profesa Virgilio a la reina en varias ocasiones. Del «iura dabat legesque viris» (I, 507) destaca Servio la elección del término masculino, «quod autem dixit 'viris', ad Didonis pertinet laudem», y el Danielino precisa «et separatim enuntiandum, ut sit maior admiratio». Además, tanto la versión breve como la extensa acuden a Dido para hacerla ejemplo de alguna virtud en la precisión léxica o semántica de varias palabras.[46] El *Servius Danielis* contribuye a declarar el verdadero origen púnico de Dido y señala las circunstancias de su muerte en la versión justiniana,[47] pero las referencias a la autenticidad de la Dido alternativa

[46] Del Servio Danielino: «INCENDO: incedere proprie est nobilium personarum, hoc est cum aliqua dignitate ambulare, ut "regina ad templum forma pulcherrima Dido incessit et aut iaculo incedit melior"» (I, 46); «INCESSU: incessu hoc verbum apud Vergilium saepe pro honore ponitur, ut "ast ego quae divum incedo regina" et mox "forma pulcherrima Dido incessit" (I, 405). De Servio: «AUREA: si "Dido aurea", pulchram significat, et est nominativus, si "sponda aurea", septimus quidem est, sed synizesis fit, et spondeus est» (I, 698).

[47] «Dido vero nomine Elissa ante dicta est, sed post interitum a Poenis Dido appellata, id est virago Punica lingua, quod cum a suis sociis cogeretur cuicumque de Afris regibus nubere et prioris mariti

a la epopeya latina y las fórmulas objetivadoras con que se menciona a los historiadores pertenecen al más parcial —según Maltby— *Servius*: «ut Sallustius meminit» (I, 299), «ut lectum est et in historia Poenorum et in Livio» (I, 343), «historia hoc habet» (I, 443); «ut docet Livius» (I, 738), «ut punica testatur historia» (I, 738), «ut habet historia» (IV,36). Una ocurrencia de esa misma fórmula va a cargo del Danielino, y se refiere en cambio al autor precedente de la versión impugnada por la historia («Naevius dicit», IV,9).

Lara Vilà [2001:108] analiza el texto que acompaña a la écfrasis del escudo de Eneas en el libro octavo e indica el momento en el que aparece Cleopatra como el más extenso y el más explícito de los que ponen en juicio la perspectiva de Virgilio en el comentario serviano:

> Servio presenta a Antonio como una víctima de la reina egipcia («captus est, victis Cleopatrae cupiditate»). Ella, y, por tanto, Egipto, es la verdadera responsable de esta guerra y el auténtico enemigo. «Sed quia belli civilis triumphus turpis videtur […]». Este es un pasaje muy relevante, porque en él Servio juzga moralmente la *intentio auctoris*, la versión épica de la historia.

Virgilio no quiere la misma vergüenza para Eneas que para Antonio. Lo declara Servio con palabras muy similares a las que señalan la vergüenza de Antonio: «ne vel Troiae quod victa est, vel Aeneae turpe videatur esse quod fugit» (II, 13). Aunque Virgilio había visto en ambas reinas el mismo presagio de muerte (arriba, p. 54), aunque en el *uxorius* que Mercurio dedica a Eneas bien podría entenderse algo de lo que supone para Antonio la *Aegyptia coniunx*, para los comentadores Dido no vulnera la dignidad de su amante como Cleopatra. El *uxorius* apenas merece una mención de Horacio por parte del *Servius* en una breve aclaración a la que el *Danielis* da algo de énfasis (en cursiva las adiciones: «UXORIUS *nimium* uxori *deditus vel* serviens, *ut* Horatius "uxorius amnis"», IV, 266), mientras que ya la primera versión del comentario hurga en el apelativo de Cleopatra, al que nada juzga necesario añadir el Danielino: «et nefas non in eo tantum quod Aegyptiam Romanus duxerat, sed etiam quod mulier castra sequebatur, quod in ingenti turpitudine apud maiores fuit: unde bellaturus Pompeius in Lesbo reliquit uxorem» (VIII, 688). La vergüenza de seguir a una mujer había sido

caritate teneretur, forti se animo et interfecerit et in pyram iecerit, quam se ad expiandos prioris mariti manes extruxisse fingebat» (I, 340); «"Elissae" autem Didonis, quae appellata est lingua Punica virago, cum se in pyram sponte misisset, fingens placare manes prioris mariti, cum nubere se velle Iarbae mentiretur» (IV, 335). Estas dos adiciones complementan las notas de Servio sobre Siqueo y Belo, el padre de Dido (I, 343), sobre el episodio del tesoro y el mar (I, 363), la piel de toro (I, 367) y la pretensión de Yarbas (IV, 36).

sin embargo admiración cuando se trataba de Dido (esto sí lo agrega el Danielino): «DUX FEMINA FACTI pronuntiandum quasi mirum» (I, 363).

En uno de los grabados que aparecen en el frontispicio de la edición que publicó Philippo Pincio de la *Opera* virgiliana, en 1505, aparece Servio sentado en una cátedra de respaldo tallado. Lo acompañan cuatro figuras sentadas en escritorios menores, simples, que un epígrafe designa en minúsculas —reservada también la caja alta para *Servius*— como *Domitius* y *Landinus*, a su derecha, y *Donatus* y *Mancinellus* a su izquierda. Este Donato no es el que se ha supuesto como colaborador del comentario serviano, aunque se le confundió con él hasta poco antes del siglo XVI, sino Tiberio Claudio Donato, el único entre los cuatro acólitos del dibujo que vivió en la misma época que Servio, aunque su modesto impacto tuvo poco que ver con el enorme éxito de este.[48] El Quattrocento fue poco favorable a la obra de Donato, cuando la conoció: según las indagaciones de Zabughin —sus hipótesis quedan inalteradas por los estudios más recientes sobre el autor[49]— circulaba fragmentado entre unos pocos humanistas durante la primera mitad del siglo y solo Landino se interesó mínimamente por él cuando imprimió en 1487 una síntesis de los cinco primeros libros de sus *Interpretationes Vergilianae* junto al comentario de Servio, aunque ni siquiera se sirvió de ellas para sus propias glosas. El texto entero de las *Interpretationes* donatianas se imprimió en 1525, y pasó una década más hasta que completaron su edición unos códices de Pontano que solo habían circulado en Nápoles.[50] A pesar de ese principio vacilante y de que nunca alcanzó el vigor de Servio, su comentario sigue ocupando un lugar considerable, tal como avisa su presencia en la escena del grabado, porque a partir del siglo XVI se imprimió junto a otros en ediciones monumentales de las obras de Virgilio que se hicieron popularísimas en toda Europa.

Al parecer de Tiberio Claudio Donato, Virgilio dispuso su arte de la mejor manera posible en la epopeya para hacer gloria de Eneas, de modo que la *Eneida* servía al lector para aprender los recursos de la retórica tanto como los de la vida, «quo fit ut Vergiliani carminis lector rhetoricis praeceptis instrui possit et omnia vivendi

---

[48] Junto a Servio, Tiberio Claudio y a los textos casi totalmente perdidos de Elio Donato —quedaron la *Vita*, la dedicatoria del comentario y el prefacio a las *Bucólicas*—, completa el recuento de los comentarios de la antigüedad tardía la labor de Junio Filargirio en una *Explanatio in Bucolica*, unos *Scholia* a las *Bucólicas* y las *Geórgicas* y un *Brevis expositio* a los primeros libros de las *Geórgicas*. Filargirio interesó a Policiano pero pronto se volvió un recuerdo confuso, según explica Zabughin [1921:I,233].

[49] En el primer volumen de Zabughin [1921:I,233]. Como complemento, la mención de Ziolkowski y Putnam [2008:265] y para mayor precisión el estudio de Landis [2009] sobre la transmisión textual de Donato a partir de un nuevo manuscrito.

[50] Rescatados por George Fabricio, según Jiménez Calvente [2001:55].

agendique officia reperire» (ed. G. Heinrich, p. 6). Donato perdió todas sus fuerzas en discantar el texto con una sarta de paráfrasis superfluas —por lo inane de no complementar los versos con nuevos datos, pero también por lo excesivo de su longitud incluso faltando las glosas que van desde mitad del verso 386 hasta el 621 del cuarto libro, desde la segunda invectiva de Dido contra Eneas, una vez él responde, hasta que ella insta a los tirios a perseguir a los teucros, ya a punto de morir—. El *modus operandi* de Donato eran el circunloquio y la inducción de moralejas dedicadas a una audiencia juvenil. En el proemio empieza por dedicar la empresa a su hijo para compensar la incompetencia de los maestros, que no enseñan nada valioso a sus estudiantes, y la de los demás comentaristas, que buscan su propia gloria antes que la verdadera aclaración de los textos. Lo que Donato opinaba sobre Dido quedó registrado por extenso en el artículo titulado «Explaining Dido to Your Son», publicado en 1991 por Raymond Starr. El grado de pleonasmo que padece la prosa de Donato se echa de ver solo con verificar en el propio texto el lugar donde menciona el *levitas sexus* que utiliza Starr como primer ejemplo. La reformulación que hace Donato del principio del quinto libro de la *Eneida* («Quae tantum accenderit ignem, / causa latet; duri magno sed amore dolores / polluto, notumque, furens quid femina possit, / triste per augurium Teucrorum pectora ducunt») es así de larga e insípida (p. 426):

> notum enim fuit exemplis docentibus quid in huiusmodi causis possit doloris acerbitas, quid malefacti oriri, cum amor laeditur, quid femina cogitare, cum praeter levitatem sexus amoris etiam furore percellitur. Haec Troiani cogitantes ignis augurio colligebant aliquid mali in illa civitate iuxta salutem Didonis esse commissum. Ordinatur sensus sic: quae tantum accenderit ignem causa latet, sed duri dolores magno amore polluto notumque furens quid femina possit per ignis triste augurium Teucrorum pectora ducunt. Feminarum dolores vel maxime in causa amoris vult Vergilius ostendere satis esse graviores: quanto enim in ultione reportanda per infirmitatem sexus minus possunt, tanto in sese supplicio vertunt quod exigere de alio nequierunt. Hoc discutiebant Troiani necessitatem Didonis personamque tractantes et licet verum invenire non possent, sciebant tamen, ut diximus, triste esse quod nuntiabat incendium.

Ut diximus, él solo se delata: ha explicado tres veces la misma idea respecto a la triste condición que afecta a Dido. Pero tampoco sería justo escamotear la utilidad del texto de Donato. Si pasó a formar parte de los comentarios seleccionados en la época para las ediciones críticas de Virgilio debió de ser porque su elucidación, tan literal y libre de distracciones enciclopédicas, descifraba un latín que al fin y al cabo tenía ya alrededor de cinco siglos y retaba las competencias académicas de los alumnos más jóvenes.

Donato alaba sinceramente las virtudes que Virgilio ha puesto en Dido y la exime de culpa en momentos que podrían comprometer su *verecundia* (su primera aparición, rodeada de hombres, I, 494-497),[51] porque comprometen asimismo la dignidad de Eneas. También por salvaguardarlo a él justifica los desvíos de la reina a causa de la intervención divina, «ne illum ignobilis femina proiecti pudoris sponte amasse aut provocata muneribus videatur aut ille malis subversus innumeris de amoribus inlicitis cogitasse» (p. 140).[52] Algo del amor a la pedagogía que mostraba Donato hay también en el diagnóstico de Starr, que después de ver con acierto que el comentarista entiende la figura de Dido como un medio para el elogio de Eneas, plantea: «he is much more interested in the human situation and in causation on the human level» (p. 30). La crítica filológica se acerca peligrosamente al anacronismo emocional cuando ese comentario, que podría ser perfectamente válido por sí solo, se combina con la ineludible tentación de subrayar antes que nada los lugares tópicos de la misoginia en el texto (p. 27) y con otras valoraciones como la que cierra el artículo: «sometimes he [Donatus] suffers from an inability or unwillingness to look beyond the surface of a line or its immediate context for a word's meaning or effect» (p. 34). Starr da una brazada de más en esa voluntad de trascender la superficie cuando percibe algo como un simulacro psicológico en las palabras de Donato: «At some level, Donatus sees Dido as *responsible* for what happens to her: the gods disappear, having solved the essentially technical, literary problem of how Aeneas can be loved by Dido without damage to his image. She should have known that her union with Aeneas could not be a real marriage» (p. 30). Al contrario: lo que Donato está considerando en el comentario al que se refiere Starr no es la responsabilidad afectiva de Dido, sino lo comprensible e inevitable de su situación, otra vez en alabanza del héroe. Aunque no la hubieran

[51] El comentario a ese momento («Haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur, / dum stupet, obtutuque haeret defixus in uno, / regina ad templum, forma pulcherrima Dido, / incessit magna iuvenum stipante caterva») dice: «Duplex procedendi necessitas feminae, ne, si esset superflua, vel maxime formosae et eius quae cum multis viris incederet, inveniretur inverecunda quae facile nulla cogente causa publicis sese offerret aspectibus: processit, inquit, ad templum: ecce religionis et venerationis causa processit; et regina, hanc enim pro potestate tangebat videndi et considerandi necessitas, ut nosset quantum opera templi ipsius proficerent, quod plena veneratione cupiebat esse perfectum. Hanc poeta comparat Dianae eiusque formam, verecundiam, mores iustitiamque conlaudat Aeneae iam praestruens laudem qui ab ea suscipi hospitio et amari commeruit» (p. 99). Dido procede motivada por la religión y la veneración, por eso el poeta la compara con la diosa Diana y con ello aumenta la alabanza de Eneas.

[52] Más adelante: «Sed hic poetae favor est, qui omni occasione virtutes Aeneae meritaque commendat. Inter bona eius ponit quod non amavit ipse ut vulgaris, ut turpis, sed amatus est, neque amatus ab ea quae esset pudoris abiecti, sed ab ea quae petita esset consilio Veneris et Cupidinis fraude» (p. 357).

condicionado los dioses, ¿cómo iba a salvarse de caer perdidamente enamorada de un hombre tan completo?

> Tollamus amorem quem Cupido conflaverat: cur illa non amaret virum domi forisque praestantem, bello strenuimi, pacis temporibus religiosum, necessarium viduae, necessarium destitutae, necessarium condenti civitatem novam et nova imperii fundamenta roborare cupienti, necessarium contra Pygmalionis violentiam, qui magna manu sperabatur esse venturus? (p. 354)

Dido está todavía fuera del foco de interés de estos autores. Les importan su presencia y su carácter, por descontado, y los analizan palmo a palmo porque así lo hacen con cada pasaje de la obra virgiliana, pero el norte de ese esfuerzo correspondía al esfuerzo que suponían en Virgilio: la glorificación de Augusto a través de la imagen de Eneas, «sic Aeneae laudem esse dispositam, ut in ipsam exquisita arte omnium materiarum genera convenirent» (p. 6). A Starr le parece que es «much less prominent in Servius», pero la contundencia del comentario que aduce no acompaña: «intentio Vergilii haec est, Homerum imitari et Augustum laudare a parentibus» (*In Vergilii*, ed. G. Thilo y H. Hagen, p. 4). Lo primero que había que dilucidar (*ibid.*, p. 2) era el género de discurso de la Eneida: «Primum igitur et ante omnia sciendum est quod materiae genus Maro noster adgressus sit [...], et certe laudativum est», por cuanto «gesta Aeneae percurreret». En el plano argumental, no siempre imbricado con el lingüístico, todo, Dido incluida, contribuía a indagar la coherencia y la constancia moral del héroe por lo que este simbolizaba.

De Servio también: «fataobstant excusat Aeneam, cum eum, ne ingratus videatur, non duritia mentis facit immobilem, sed voluntate divina» (IV, 440). En la edición del Danielino se añadió una nota que absolvía la posible infracción moral de Eneas, cuyo triple matrimonio quedaba incólume porque los antiguos ritos romanos permitían al novio volver a casarse tras la muerte de la esposa, prerrogativa que a ella no le era concedida. El derecho era mayor por cuanto Creúsa había augurado un nuevo matrimonio real para su marido: «nec flamini aliam ducere licebat uxorem, nisi post mortem flaminicae uxoris: quod expeditur, quia post mortem Didonis Laviniam duxit, et quod subrepta vel retenta Creusa ex ipsius quoque confessione et praedicatione regia parata fuerit: quo nullum piaculum fore denuntiatur» (IV, 29). Y si el rito del matrimonio y la consideración de Dido como desposada o *flaminica* de Eneas se repiten en varias ocasiones (IV, 59; IV, 103; IV, 137; todas adiciones del *Danielis*) tan pronto

como él niega haber cumplido los votos del matrimonio, el *Servius* dice «probat non esse matrimonium» y el *Danielis* añade una larga glosa que lo respalda.[53]

No puede definirse una sola posición respecto a la reina africana en los Servios y en Donato (en los Donatos, también, si se quiere; es probable que el comentario de Elio llevara el mismo rumbo) porque no era ese su designio. Si sus apostillas manifestaban alguna subjetividad, era solo aquella que acreditaba la intención que entendían o sobreentendían en las palabras de Virgilio, que como autoridad máxima constituía también la máxima imparcialidad de juicio. Y nada en esa pretensión quitaba rigor al esfuerzo de los intérpretes. Por eso no debe extrañar que los momentos de compasión por ella, de apología, de absolución incluso, se vuelvan a veces inculpatorios. Para el Danielino, el rango de nobleza de Dido es un agravante capaz de justificar la muerte en pago de la castidad perdida. Dicta así, al primer asomo de tormento («At regina gravi iamdudum saucia cura», IV, 1): «bene 'regina', quia contra dignitatem amor susceptus gravior esse solet: ex hoc enim nomine et pudoris et deliberationis nascitur causa, et praecipue potiundi difficultas. Videtur et post amissam castitatem etiam iustus interitus».[54] Donato advierte a la juventud: «nusquam sic vitia amoris expressa sunt ut in hoc libro» (p. 383), y termina el comentario al cuarto libro recordando las palabras con que Dido reprueba su «agnosco veteris, vestigia flammae» (IV, 23): «inpleta est poena periurii: supra enim dixi "sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, pallentis umbras Erebi noctemque profundam, ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo"» (p. 422). La

[53] «Quia illa dixerat "per conubia nostra". Et est quasi status finis latens: quid sint legitimae nuptiae. Et hic Aeneam inducit agentem nullo se matrimonii iure posse constringi, qui neque confarreatione Didoni coniunctus fuerat, ut flamini ac flaminicae convenit: ait enim "nec coniugis umquam praetendi taedas, aut haec in foedera veni". Et "taedas" quidem quantum ad ignem pertinet, per quem mos confarreationis firmabatur, dixit: scilicet ne aut legitime iugatam contra fas reliquisse videretur, aut foedus, id est fidem rupisse perpetuae castimoniae, quia cum fuissent iuncti, scirent tonuisse: quae res dirimit confarreationes: dixerat enim Iuno "et tonitru caelum omne ciebo" et paulo post "insequitur commixta grandine nimbus"».

[54] Estos comentarios que empañan por momentos la probidad del personaje sí aparecen más a menudo en el —supuestamente aséptico— *Servius Danielis*: «ut ostenderet Didonem facile amore incendi posse, quae ante iam blanda est, quam amat» (I, 670), «iam non ambiget de quo dubitabat, sed sine respectu pudoris palam aget» (IV, 55), «et bene vocabulo necessitudinis blanditur, ut libenter amoris audiat confessionem; sed suspense et pedetemptim pudore resistente incipit» (IV,9), «ardet amans Dido plus dixit haec, quam Venus imperaverat» (IV, 101), «miserrima dido aut ex persona miserantis dictum: dolet enim insidiis circumventam: aut 'miserrima' quae perdiderit castitatem» (IV, 117), «hic aut inconstantiam amantis expressit: aut quia in causa nihil potentius erat, unde coepit ibi desiit» (IV, 314), «fama prior quae melior fuit sine dubio: nam posterior turpis» (IV, 323). El primero corresponde al *Servius*: «alatus autem ideo est, quia amantibus nec levius aliquid nec mutabilius invenitur, ut in ipsa probatur Didone» (I, 663).

transgresión de la castidad es advertida por los primeros comentaristas, pero la mirada reprobatoria que ello pueda provocar no es más que momentánea ni es el atributo de más peso en la idea que se ha formado en torno a Dido. Importa aquí la verificación, que se pretende erudita y objetiva, de los logros retóricos y de la coherencia narrativa e histórica del texto que la presenta. Dido no es toda su pecado porque no lo fue para Virgilio. Sí lo será para los siguientes autores que figuran en las crónicas del personaje, tiempo después y ya en la tradición vernácula. Antes de que algunos humanistas aprovecharan para sí la voluntad objetiva que mostraron los primeros exégetas, Dido tenía que pasar por el estrado de la alegoría.

Dimissa luxuria: la alegoría

Poco o nada podía el cristianismo en sus inicios contra los dioses de la gentilidad, y no tardó en unirse a ellos para derrotarlos. Los primeros apologetas se encargaron de difundir la doctrina cristiana entre los filósofos paganos —cuyas filas engrosaron algunos como Justino y Tertuliano antes de convertirse a la nueva fe— y los prosélitos del judaísmo; para ello no dudaron en afirmar que sus dogmas ya se revelaban tras las creencias equivocadas de unos y la Ley de los otros. El profundo conocimiento de la cultura clásica de la que procedían les sirvió para trasladar los mitos clásicos con las mismas pautas que dictaba la interpretación de las Sagradas Escrituras. Justino inquiría ante los gentiles judaizantes de Roma los engaños que el diablo había urdido contra los griegos para hacerles creer las historias que en realidad prefiguraban la venida de los profetas: ¿no era el vino que se asociaba a Baco una imitación de la profecía anunciada por Jacob y escrita por Moisés? Y el ascenso a los cielos de Hércules, ¿no era el de Cristo, como suyo era el don curativo de Asclepio? Acto seguido era forzoso instruirlos en las enseñanzas de la Biblia, que demostraban que Jesús era el verdadero profeta de los judíos (*Dialogus cum Tryphone*, ed. M. Marcovich, p. 189).

Pronto las obras de Virgilio se convirtieron en fuente predilecta de este tipo de lecturas,[55] a las que ni siquiera la voluntad puramente filológica de Servio fue ajena. A pesar de que Servio no recurrió a la palabra alegoría en ninguno de los comentarios a la *Eneida*, la última glosa del tercer canto establece una correspondencia entre el

[55] El clásico estudio de Comparetti [1981:I,122] recuerda el renombre que adquirió Virgilio entre los cristianos cuando asociaron el nacimiento de un niño en la cuarta égloga a la llegada de una nueva era de paz, amor y justicia. Fue el emperador Constantino, en el siglo cuarto, quien proverbialmente tradujo los versos de la égloga y los interpretó ante una asamblea eclesiástica. Las versiones moralizantes de los clásicos fue tendencia de vulgarización literaria en todo el continente durante la Edad Media tardía.

tema que trata cada libro y el personaje que lo representa en términos que evocan las analogías filosóficas y religiosas posteriores. En la desdicha de Dido se concretan los presagios del primer libro y el tratamiento del carácter que formula el cuarto:

> Nam singulis res singulas dedit, ut primo omina, secundo pathos, tertio errores, quarto ethos, quinto festivitatem, sexto scientiam. Epilogos autem sic variavit, ut in primo miseratio esset Didonis, in secundo mors Creusae, in tertio Anchisae, in quarto Didonis, in quinto Palinuri: in sexto Marcelli citum deflet interitum (III, 718).

Sin alegar este pasaje, el más próximo a la retórica de las correspondencias, se ha llegado a proponer una sistematización del uso de la alegoría en Servio que clasifica muchas otras partes de su comentario. Jones [1961] recurre a las formas de lectura alegórica antigua (histórica, física —evemérica— y moral) para la clasificación de esos pasajes y añade otra que denomina *ex ritu romano*. A menudo la propuesta suena forzada porque dilata en exceso la capacidad semántica de la alegoría.[56] La muerte de Dido es para Jones alegoría de las guerras púnicas (que ella misma pronostique antes la llegada de Aníbal sugiere más bien una analepsis); la tormenta es alegoría física de Juno y de la unión de los amantes (es efecto directo de la intervención divina: «dant signum», IV, 167); la alegoría *ex ritu* se cumple con la identificación de Dido y Eneas con los antiguos *flamen* y *flaminica* (¿qué pareja no lo cumple por igual? A Servio le preocupan aquí las implicaciones legales del asunto). Ni siquiera el comentario a las *Geórgicas* y a las *Églogas*, donde sí aludió de forma explícita al recurso de la alegoría, permite aproximar su concepción a la que pronto encauzaría religiosamente, uno tras otro, los versos de las obras virgilianas. Qué lugar tendría la alegoría no mentada en la épica si para los poemas bucólicos recomendaba, desdiciéndose en varias ocasiones de una lectura en clave recién propuesta, «melius simpliciter accipimus» o «quod superfluum est: quae enim necessitas hoc loco allegoriae?» (ed. G. Thilo, III, 20, 71).

Según consta, el primer momento en que Dido es juzgada solamente por sus faltas llega poco después en un dictamen que no tiene que ver con los amagos metafóricos adivinados en Servio. Fabio Plancíades Fulgencio (es dudosa su identificación con el obispo Fabio Claudio Gordiano Fulgencio o Fulgencio de Ruspe, padre de la Iglesia, también africano del siglo sexto) escribió una *Expositio virgilianae continentiae* donde las musas convirtieron a Virgilio en guía y profesor de la interpretación de sus propias obras como luego lo sería para Dante, que se inspiró en el modelo de Fulgencio a la hora de recorrer los círculos y las esferas de la *Comedia*. No falta la mención del

[56] Los siguientes ejemplos corresponden a las páginas 217, 218 y 224 del artículo de Jones.

profético libro cuarto de las *Bucólicas* (ed. J. M. Valero, p. 155) y con ella la consideración del poeta como vate prematuro del cristianismo. La conversación de Fulgencio con Virgilio es, esta vez sí, una traslación punto por punto del argumento de la *Eneida* a las etapas de la vida humana, «sub figuralitatem historiae plenum hominis monstravimus statum, ut sit prima natura, secunda doctrina, tertia felicitas» (p. 159). En esa progresión, el libro cuarto corresponde al alma juvenil que, libre y confundida, se entrega a los excesos del amor.[57] Dido es la pasión superada, sombra de la lujuria y del antiguo deseo, ya inertes cuando la sabia reflexión de la madurez permite contemplarlos desde el arrepentimiento. Eneas desciende al inframundo en el sexto canto, «illic etiam et Dido videtur quasi amoris atque antiquae libidinis umbra iam vacua. Contemplando enim sapientiam libido iam contemptu emortua lacrimabiliter penitendo ad memoriam revocatur» (p. 164). Respecto a la resonancia que esta lectura pudiera tener entre la inteligencia europea del XVI, la *Expositio* no se imprimió hasta 1589 y a partir de entonces se incluyó como apéndice en algunas ediciones de la *Eneida*, pero es aventurado suponer que no se conoció muy bien hasta ese momento si se tiene en cuenta que a menudo se confundió a Fulgencio con su insigne homónimo de Ruspe, y que su tratado de mitografía (los *Libri mythologiarum*, impresos en 1498) se utilizó con mucha frecuencia como guía de lectura de los clásicos; también que, además del ejemplo de Virgilio como guía, Dante se inspiró en la alegoría de las edades para el *Convivio*,[58] y que otros autores interesados en la *Eneida* que median entre la Dido alegórica y la moderna, como Bernardo Silvestre, Enrique de Villena y Landino tuvieron la obra como referente para sus comentarios.[59]

Fulgencio, quizá impelido por la misma necesidad de convencer que animaba a los primeros cristianos, se guardó de cometer directamente el anacronismo que aventuraba este tipo de interpretaciones ya de suyo artificiosas. El Virgilio de la *Expositio* reconoce ante su pupilo la sabiduría revelada únicamente a los fieles de la religión verdadera y se sabe pagano: «Si, inquit, inter tantas Stoicas veritates aliquid etiam

---

[57] «Feriatus ergo animus a paterno iudicio in quarto libro et venatu progreditur et amore torretur, et tempestate ac nubilo, velut in mentis conturbatione, coactus adulterium perficit» (ed. R. Helm, p. 161).

[58] «E così infrenato mostra Virgilio, lo maggiore nostro poeta, che fosse Enea, ne la parte de lo *Eneida* ove questa etade si figura; la quale parte comprende lo quarto, lo quinto e lo sesto libro de lo Eneida. E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto nel settimo trattato si dicerà, e usando con essa tanto di dilettazione, elli si partio, per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa, come nel quarto de l'Eneida scritto è» (IV, 26, 8).

[59] La recepción del texto de Fulgencio puede consultarse en el riguroso estudio de J. M. Valero Moreno [2005:120-134, 143-145] que abre la edición y traducción a las que recurren las citas de la obra en este trabajo. También son útiles, si se quiere profundizar en el análisis del contenido de la obra, las páginas de Cullhed [2015: 402-432], «Fulgentius: Mythographer and Mythoclast».

Epicureum non desipissem, paganus non essem; nullo enim omnia vera nosse contingit nisi vobis, quibus sol veritatis inluxit» (p. 166). El *Comentum super sex libros Aeneidos* de Bernardo Silvestre, ya en el siglo XII, no vacila al convertir la progresión de Fulgencio en el trayecto del alma hacia la contemplación divina, figurada en la aparición de Anquises, mediante la correspondencia neoplatónica entre las etapas de la vida y los estados del cuerpo y del espíritu. La formación intelectual en las artes liberales que representa el descenso a los infiernos del libro sexto, al que Silvestre dedica casi tres cuartas partes de su comentario, es el último tramo para cumplir la trascendencia del alma, pero el lector se encuentra con un final truncado respecto al que la crítica no alcanza consenso.[60]

Eneas es de nuevo efigie de todas las virtudes, verbigracia del *aut prodesse aut delectare* horaciano, que esta vez se reconduce hacia una invitación a la religión cristiana. Dido, citada como ejemplo justo después del héroe, es el desenfreno y el apetito ilícito que el lector aprende a rechazar (ed. E. F. Jones y J. W. Jones, pp. 2-3):

> ex laboribus Enee tolerantie exemplum habemus, ex affectu eius in Anchisem et Ascanium pietatis, ex veneratione quam diis exibebat et ex oraculis que poscebat, ex sacrificiis que offerebat, ex votis et precibus quas fundebat quodammodo ad religionem invitamur. Per immoderatum Didonis amorem ab appetitu illicitorum revocamur.

Dido se reduce por fin a unos pocos paralelismos que pide la analogía de la concupiscencia: «discedit a Didone et desuescit a libidine […] Quattuor certamina, dimissa Didone, ad honorem patris celebrat quia dimissa luxuria quattuor virtutum exercitia in virili etate deo immolat» (ed. E. F. Jones y J. W. Jones, pp. 25-26). La influencia del *Comentum* de Silvestre en la recepción medieval de la *Eneida* es más tangible que

[60] «Monetur imagine patris ad inferos descendere visurus ibi patrem, id est cogitatione quadam imaginaria quam de creatore habet. Non enim perfectam potest habere cum deus incircumscriptus sit cogitatione» (ed. E. F. Jones y J. W. Jones, p. 27), «amisso palinuro succedit Eneas gubernaculo et appellit naves nemori trivie et auratis tectis […] id est applicat studiis eloquentie voluntatem» (pp. 30-31). Para designar la manera de proceder de Virgilio, Silvestre recurre al concepto de *integumentum*, que él mismo define como una formulación que oculta la verdad bajo el manto de la ficción narrativa, en este caso el viaje que representa los trances del alma humana mienras se encuentra emprisionada en el cuerpo: «Modus agendi talis est: in integumento describit quid agat vel quid paciatur humanus spiritus in humano corpore temporaliter positus. Integumentum est genus demostrationis sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum, unde etiam dicitur involucrum» (ed. E. F. Jones y J. W. Jones, p. 3). Respecto a si la conclusión ex abrupto fue o no intencionada, ver Pike [1998:362]. El mismo crítico [1998:345] advierte la confusión que también padeció el nombre de Silvestre con el de Bernardo de Chartres porque estuvo relacionado con el neoplatonismo de la escuela francesa. Se puede ampliar la información sobre el cometido de Silvestre en cuanto herencia del comentario serviano con el artículo de referencia entre sus estudiosos (Jones 1986).

la de la *Expositio* de Fulgencio,[61] según demuestra Peter Dronke al final de su «Integumenta Virgilii» [1992:77-78], donde designa «la lecture virgilienne de Bernard» como «le signe et la promesse d'un phénomène qui va s'épanouir en Europe au cours du XIII^{e} siécle», a saber —toma prestada la expresión de Henry Corbin para un fenómeno similar en la cultura persa—, el paso «de l'épopée héroïque à l'épopée mystique».

La tendencia a hacer de Dido un obstáculo más en la peregrinación de Eneas culmina en la ingente labor de Cristóforo Landino durante la segunda mitad del Quattrocento. Landino acometió la obra virgiliana desde dos flancos distintos. Como profesor del *studium generale* de Florencia preparó sus clases sobre la *Eneida*, las *Geórgicas* y las *Églogas* para presentarlas ante sus alumnos, cuyos apuntes han provisto a veces los mejores testimonios manuscritos del pensamiento de Landino.[62] Las notas que él mismo redactó para los dos cursos que iban de 1462 a 1464 se convirtieron en un comentario completo de la *Eneida* impreso en 1488 y enseguida introducido en las prolíficas ediciones comentadas para formar lo que a partir de la *Opera* publicada por Philippo Pincio en Venecia, en 1492, se perpetuaría como el *Vergilius cum cinque commentariis*, en cuyo canon figuraban las glosas de Servio, Tiberio Claudio Donato (conservado solo en su menor parte y con el nombre confundido de Elio, como veíamos), Pomponio Leto (bajo el pseudónimo de Domizio Calderini, publicadas unos años antes sin su consentimiento y considerablemente deturpadas hasta 1544), Antonio Mancinelli (solamente a las *Bucólicas* y las *Geórgicas*) y Landino.[63]

El comentario de Landino se ciñe a la labor retórica que lo destinaba a la enseñanza: aclara la gramática, reformula los pasajes difíciles y complementa los *realia* en

---

[61] Este trabajo no se detendrá en el otro autor mencionado, Enrique Villena, porque es de los muchos bajomedievales que en su comentario prolongan sin mayores consecuencias la versión justiniana de Dido. Baste subrayar que también perpetuó la noción del integumento en la última apostilla al primer libro de la *Eneida*, aunque parece confundir sus precedentes: «E maguer el Servio en las glosas deste primero libro declaró todas estas cosas en él contenidas por las cosas que contesçen en la primera edat de la infancia, revelando todos los secretos de aquella edat naturales, paresció más convenible cosa adaptarlas e apropiar a la moral vida […] todos estos entendimientos fueron en la conçebçión virgiliana quando fabricó estos integumentos, pues que llegó a la rudidat de nuestros engeñios» (*Traducción y glosas*, ed. P. Cátedra, p. 235-236).

[62] Circunstancia de transmisión común, repetida en otros comentaristas como Leto y Mancinelli, a continuación nombrados aquí. Para los datos del manuscrito de un estudiante de Landino, consultar Field [1978].

[63] Zabughin dedica una sección a los cinco con Poliziano [1921:I,185-229]. Otro comentario colosal y absolutamente exhaustivo por sí mismo fue el de Badio Ascensio, a la zaga de Servio y publicado por obras entre 1500 —*Bucólicas* y *Geórgicas*— y 1501 —*Eneida*—. El del jesuita Juan Luis de la Cerda, con un primer volumen —las *Bucólicas*— impreso en 1608, testimonia la continuidad que tuvo el método exegético humanista (para el comentario de la *Eneida* puede consultarse el trabajo de Ruiz-Funes, 1995).

la línea de Servio, nunca del todo libre de subjetividad pero con un sesgo que no se desvía demasiado de la ordenada docente. Ante la delicada pregunta que suscita el momento en que Eneas deja de escuchar a Dido (¿no quiere sentir ni oír, como dicen los versos 438 y 439, o lo impiden los hados y el dios del verso siguiente?), Landino escribe primero que la actitud no se debe a la aspereza del héroe sino a la voluntad de Júpiter, pero alaba luego extensamente la recta asunción del propósito que le ha sido encomendado, la firmeza de roble que demuestra su carácter (*Opera*, f. CLXVv):

> constantiam Aeneae aequiparat durissimae quercui nam ut illa nullis ventis a suis sedibus movetur, sic et Aeneas nullis animi perturbationibus, non amore, non misericordia, quibus vehementer in Didone afficiebatur, non cupiditate illius regni, non metu, ne irata mulier aliquid in eum moliretur, ab recte suscepto proposito pellabatur.

El proemio general de las ediciones comentadas de Virgilio solía ir a cargo de Landino. Ahí, nada más abrir el volumen, el lector debía aceptar la providencia de que su lectura no fuera solo un ejercicio lingüístico, sino también una lección vital tomada del poeta cuyos versos reunían todos los principios de la ética y la moral: «Quod autem ad bene beateque vivendum pertinet, quis non videat omnia quibus vita humana recte instituatur, praecepta ab hoc poeta veluti ex adorandis philosophiae scatebris promi facile ac percipi posse?» (*Opera*, f. 2v). Dechado perfecto de esa beatitud era ya la *Eneida* sola, «quae vero ad summum bonum quod in divinis rebus contemplandis cognoscendisque consistere scimus pertinet» (f. 2v), y la primera glosa al libro cuarto contenía la moraleja de todo el canto (f. CLIIIr):

> Noverat enim ex omnibus perturbationibus, quae animos humanos cruciant atque exedunt, amoris vim, amoris, inquam, illius qui in nostris pectoribus depravatus adulteratusque penitus a vero degenerat, esse omnino maximam ac maximarum calamitatum, quibus mortale genus premitur, semina causamque praebere.

Los ejemplos anteriores son casos de incursión del filósofo que figura en la otra cara del «Giano bifronte» que fue Landino.[64] El segundo flanco desde el que abordó el estudio de Virgilio tenía su sede, o al menos su inspiración, más cercana al círculo de la Academia platónica florentina, y la obra que lo representaba, las *Disputationes* (o *Quaestiones*) *Camaldulenses*, ya debía de estar pensada mientras preparaba las clases del *studium*. Se había publicado (1480) cuando el humanista redactó el proemio a la *Eneida* que aparece en las ediciones quíntuples de Virgilio y declaró la diferencia que

[64] El afortunado epíteto es de Zabughin [1921:I,194].

pretendía establecer entre el comentario filológico y la reflexión al modo ciceroniano: «Nam quemadmodum in chamaldulensibus philosophi interpretis munus obivimus, sic in his commentariis grammatici rhetorisque vices praestabimus» (*Opera*, f. LXXVIII). Aunque las *Disputationes* seguían la tradición en no ocuparse más que de los seis primeros libros de la *Eneida*, cuando se imprimieron como apéndice a las ediciones basilienses del poema a finales del XVI habían sufrido el tipo de falsificación (¿de error?) propio de las publicaciones especialmente populares, porque se titulaba entonces *Allegorica Platonica in XII libros*.

La búsqueda de ese *summum bonum* que Landino menciona en el comentario es el objeto principal de las *Disputationes* y está representada en el viaje de Eneas desde las distracciones de la vida terrenal hasta la contemplación divina y la consecución del bien supremo. Las dos primeras partes del libro conforman una discusión teórica de los conceptos, «De vita activa et vita contemplativa» la primera, «De summo bono» la segunda. La otra mitad recurre al poema latino en rótulos que lo declaran ya no solo leído, sino escrito en cifra: «In P. Virgilii Maronis Allegorias». No se detendrá este estudio en el sentido y propósito de las *Disputationes* porque existe un trabajo que merece toda la atención de quien quiera entenderlas. Craig Kallendorf [1983], conocedor profundo de la crítica humanista de la *Eneida*, observa cómo el trabajo de Landino renueva la tradición de los comentarios virgilianos comparando su perspectiva con la de otros exégetas y humanistas (Fulgencio, Silvestre, Petrarca, Boccaccio, Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini, Francesco Filelfo, Maffeo Vegio, Marsilio Ficino…) de cuyas lecturas de la *Eneida* o alguno de sus pasajes se sirvió en más de una ocasión. Contra la evidencia de tantos y tantas interpretaciones alegóricas que lo anteceden y a veces cita, Landino se arroga la verdadera revelación del sentido filosófico de la epopeya, «a nullo, quod ego quidem sciam, hactenus sua serie patefactum» (ed. P. Lohe, p. 117). Kallendorf explica [532-533], y es del todo plausible la propuesta, que Landino se refería simplemente a la *serie*, al orden de los factores que intervenían en ese paso de la vida activa a la contemplativa. Son tres los obstáculos que se imponen al viajero: el primero, en el segundo canto de la *Eneida*, es Troya como alegoría de los placeres sensuales; el segundo, correspondiente al tercer canto, son Tracia, símbolo de rapacidad, Escila de la disipación, Caribdis la avaricia, Polifemo la tiranía y las Harpías la avaricia. Hasta aquí se trata de correspondencias que bien eran «commonplace of humanist thought» o «not particularly popular» [539], y aunque les presta más espacio que al episodio cartaginés, es en este donde reside la interpretación más novedosa. La degeneración de Dido —«a principio in omni re temperatam», «pudicissima mulier et in re publica administranda vigilantissima», luego «turpi amore victa in

lasciviam otiumque»[65]— sigue siendo una advertencia contra las trampas de la lujuria, pero su efecto en Eneas no redunda en las distracciones más básicas del cuerpo, sino que se encuentra un paso más allá en la sublimación del alma (ed. P. Lohe, pp. 184-185):

> Quae cum dicit Maro, divina paene sapientia vitam socialem depingit. In qua cum ita quidam excelso animo versentur, ut humana contemnentes ex hoc primo virtutum genere paulo post in eas venturi sint, quas purgatorias appellant, atque inde ad illas tandem, quae sunt animi purgati, pervenire contendant, tamen illecebris rerum terrenarum ita molliuntur, ut caelestium, quas sibi solas proposuerant, paene obliviscantur. Libido enim imperandi Aeneam Didoni coniungere, id autem est virum excellentem regno praeficere cupit, sed rem perficere non valet, nisi assentiatur eius amor.

Una unión política bien resuelta entre Dido y Eneas solo podría beneficiar a Dido. Como había sentenciado Elissa, su homónima en el *Decamerón*, «veramente gli uomini sono delle femine capo e senza l'ordine loro rade volte riesce alcuna nostra opera a laudevole fine» (ed. M. Fiorilla, p. 16). Ni tanto se le permite: ese amor desastroso la hace caer a ella en la disipación más baja mientras que él, en semejantes circunstancias, ha errado solo por entretenerse algo más de la cuenta en la primera clase de virtudes, las purgatorias, que llegan a despreciar lo humano pero no alcanzan lo celestial. Eneas, que acarrea todas las esperanzas del futuro imperio y la vida eterna, no tiene más que olvidarse de la administración de las cosas y avanzar hacia la verdadera sabiduría. Dido es el último de los impedimentos para tal progreso, «actum sit de rebus humanis oportet».

---

[65] Landino no se cansa de buscar maneras de describir el cambio que se produce en ella (ed. P. Lohe, p. 182-184): «Sed ita paulatim in deterius labuntur, ut quae pudicissima fuerat mulier et in re publica administranda vigilantissima turpi amore victa in lasciviam otiumque labatur. Quibus omnibus ostenditur, quam facile rebus secundis humanae mentes a labore in libidinem declinent»; «iccirco reginam a principio in omni re temperatam posuit, paulo vero postea amore insurgente paulatim ex temperantia in continentiam labitur, postremo victa amore incontinens ita reditur, ut demum in summam intemperantiam incidat»; «Qua quidem re accidit, ut victa in incontinentiam prolaberetur. In ea vero cum versaretur, paulatim impudica consuetudine eo redacta est, ut nullo amplius obstante pudore furtivum amorem ininime meditetur, sed impudentissima effecta turpem libidinem honesto nomine appellet»; «Didonem gravissimum nobis exemplar proponat, quantum detrimentum iis, qui sub imperio sunt, proveniat, cum principum mentes pro industria ac labore luxuria atque ignavia irrepat?»; «nunc eo furore agitatur, ut tota urbe amens vagetur aut, si domi sine amato se contineat, veluti si sola sit atque ab omnibus deserta, summo maerore tabescat».

Tres ingenios mayores: Dante, Petrarca, Boccaccio

No hizo falta esperar al humanismo pleno para asistir a las últimas apariciones estelares de Dido antes de su entrada en el escenario. El comentario de Landino quedó subsumido a la cátedra de Servio, solo algo más elevado que el resto de los autores que con él formaban el elenco de comentaristas de Virgilio gracias a que fueron suyos los textos que solían colocarse a la cabeza de esas ediciones. Las *Disputationes*, por su gran difusión, podrían ser un bonito preámbulo de la atención que recibió el papel de Dido como soberana en algunas reescrituras a partir de entonces, pero solo a título ornamental, porque no es ella a quien se atribuyen las virtudes cívicas que se exaltan. El protagonismo que recibió Eneas en estas empresas, fueran retóricas o filosóficas, se convirtió en una manera de sellar incidentalmente la mala fama de Dido como ejemplo de lascivia o de cualquier otro afán mundano. Fue así, se ha visto, para quienes escribieron con más éxito sobre la *Eneida* después de las defensas que hicieron de la reina los santos padres. En realidad, los mayores referentes para la imaginación de Dido desde Virgilio ya habían dejado sus huellas a muy corta distancia unas de otras durante el siglo XIV, el verdadero punto *a cui tutti li tempi son presenti* para la posteridad del personaje.

Pese al cansancio con que se atraviesan las páginas redactadas sobre el tema en este y otros estudios, no se puede terminar el trayecto andado sin considerar lo que pensaron de Dido los tres ingenios mayores del Prerrenacimiento, con el título que les da Lida al recordarlos en su *Retrato y defensa*. De hecho no se puede terminar de otra manera, porque en ellos y en la nueva concepción que representan respecto a la literatura se encuentra el sentido profundo de la existencia de Dido en el teatro. Con mayor o menor gravedad orbita en torno a sus reflexiones cualquier otro texto que hable de la reina africana a partir de entonces, y por la erudición de su dictamen pasan, hasta llegar al Quinientos, los autores que el tiempo ha asentado como los referentes principales de las dos leyendas que conocemos, toda aquella gente que antes o después «se apasiona por la respetabilidad moral y social de un Eneas o de una Dido».[66]

Respecto a Dante, primero de los tres ingenios, primero en el canon de los seguidores de Virgilio y en fin poco menos celebrado que su «dolcissimo patre», ya se ha dicho que sigue a Fulgencio cuando hace de Dido un medio para que Eneas se dedique a seguir la «onesta e laudabile via e fruttuosa» alejándose de Cartago (arriba, p. 86). En el infierno (V, 61-62), Dido «è colei che s'ancise amorosa / e ruppe fede al cener

[66] Zabughin [1921:I,118] dedica la introducción de su *Vergilio nel Rinascimento italiano* a Dante, Petrarca, Boccaccio y a los «trecentisti minori».

di Sicheo» y está condenada a ocupar el segundo círculo —con Helena, con Cleopatra—, entre los lujuriosos, no con los suicidas en el séptimo.[67] Con ella se compara el alma divina de Folco en el noveno canto del *Paraíso* (97-99), «più non arse la figlia di Belo, / noiando e a Sicheo e a Creusa, / di me». Y si se recuerda que en la obra de madurez *De monarquia* (II, 3, 14-15) Dante cuenta a Dido entre las esposas de Eneas, cabría preguntarse por diversión cómo es que «non arse» Eneas también en el *Inferno*, «noiando e a Creusa e a Sicheo».[68] Sin mayores miramientos cita el verso de la *Eneida* que menos favorece la lectura: «Prima namque coniunx Creusa […] Secunda Dido fuit, regina et mater Cartaginensium in Affrica; et quod fuerit coniunx, idem noster poeta vaticinatur in quarto; inquit enim de Didone: "Nec iam furtiuum Dido meditatur amorem; / coniugium vocat; hoc pretexit nomine culpam". Tertia Lavinia fuit». A Dante no le preocupó enmendar a su maestro ni la puntilla interpretativa de sus versos, sino que quiso honrarlo más haciendo cabal la ya inveterada tarea de acomodar sus obras al universo cristiano.

Mucho más se afanaron sus seguidores en aclarar o discutir la «rispettabilità morale e sociale» de Dido, sin consenso en el juicio ni en la objetividad con que lo emitían. Guido da Pisa, de los primeros en comentar la *Commedia*,[69] no se pronunció a favor o en contra de la veracidad de las historias, pero siempre acompañó las apariciones de la Dido virgiliana con la mención del *alter ego* inmaculado del personaje citando a san Jerónimo (*I fatti di Enea*, ed. B. Gamba, p. 60; *Expositiones super Comediam*, ed. M. Rinaldi, p. 278). A Cristoforo Landino, aunque perteneció ya plenamente al período humanista, le convenía incidir en la interpretación alegórica del episodio cartaginés (*Comento*, ed. P. Procaccioli, *Inf.*, I, 34-36):

> Questo dimostra Virgilio in Didone, la quale dice che vedea et udiva Enea benchè absente. Questa molto impedisce el camino, perchè nessuna chosa è che tanto ci ritragha dalla speculatione quanto el lascivo amore, in forma che *etiam* gli alti ingegni et maravigliosi huomini spesso torce dal vero camino.

---

[67] «Perchè Didone non è posta nel cerchio degli uccisori di se stessi, ponendosi ciascuno ov'è condannato dal maggior peccato? E perchè Catone e Lucrezia non vi son posti?», se extraña Tasso (*La Divina Commedia postillata*, ed. A. Quondam, v. 61).

[68] Shakespeare dejó caer en boca de uno de sus personajes la misma suspicacia contra Eneas con apariencias de comentario despreocupado: «What if he had said "widower Aeneas", too? Good Lord, how you take it!» (*The Tempest*, II, 1, 754).

[69] Existe un proyecto editorial para la recopilación de la treintena de comentarios a la obra dantesca escritos desde el siglo XIV al XVI: *I Comenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, al cuidado de P. Procaccioli, Lexis Progetti editoriali, Roma, 1999.

En el siglo anterior, poco después de Guido da Pisa, no faltaron los que imputaban directamente la falsedad del cuento de Virgilio, invocando ya por sistema a san Agustín, que en las *Confesiones*, además de llorar, había dicho «Eneam aliquando Carthaginem venisse» (I, 13), y a san Jerónimo. Benvenuto da Imola (ed. J. P. Lacaita, I, pp. 199-200) encontró razones para absolver la *Eneida*. «Sed statim objicies, lector: cur ergo Virgilius finxit hoc? Dicendum quod multiplici de causa»: porque debía mostrar que Roma dominaría el mundo y las tres esposas de Eneas simbolizaban el imperio, porque quería justificar el odio entre púnicos y romanos, y finalmente, de importancia esencial, porque la historia de Dido y Eneas era un ejemplo edificante. «Et tu dices: non debuit Virgilius ex hoc facere viduam honestissimam meretricem. Dico quod excusatur pro tanto, quia non inveniebat aliam reginam in Affrica, quam posset accipere; licet, quiequid dicatur, mihi satis displicet quod ista clarissima domina tam indigne fuerit infamata». Francesco da Buti, en cambio, se indignó tanto que prefirió dejar la causa sin defensa: «Ancora santo Agostino nel primo libro delle *Confessioni* conferma questo; Virgilio fece molto male a dare tale infamia a sì onesta donna, per fare bella la sua poesia; e lo nostro autore Dante fece peggio a seguitarlo in questo, che credo che avesse veduto Geronimo e li altri che di ciò parlano: potrebbesi scusare, ma le scuse non sono sofficienti, però le lascio» (*Commento*, ed. C. Giannini, I, p. 161).

Hermoso es que hasta las glosas de Dante influyeran en la creación de personajes que a su vez recreaban a Dido. Mesa [2015:139] explica cómo *Curial e Güelfa* tomó inspiración de los comentarios de Pietro Alighieri y Benvenuto da Imola a la *Commedia* (lo que, dice, le permite apuntalar la autenticidad de la novela frente a la presunta falsificación de Milá i Fontanals). Debe constar, además, que Càmar no recurre a la versión considerada histórica para identificarse a sí misma con la Dido casta, sino que como la protagonista de las tragedias renacentistas se castiga para remediar la deshonra. Tras hablar a su madre, «de una cosa podets ésser segura: que no us apellaran mare de la adúltera ne ensutzada», invoca a Dido (III, 70):[70]

[70] Otro fragmento anterior se dedica a la reivindicación explícita de la historia verdadera de Dido, también en el tercer libro (38): «Axo mateix ha fet Virgili, gran ans molt maior de tots los poetes latins, que axí com tu ha cercades e, poetant, escrites coses tenyides de color de mentira, dient entre les altres, Dido, reyna de Cartago, ésser-se morta per Eneas, la qual cosa no fonch ni es veritat, car Eneas nulls temps viu Dido, ne Dido Eneas, car de l'un al altre hach prop de trecents anys. E aquella viuda púnica, continent e honesta, no rompé la fe a les cendres de Siqueo, son marit, ans com Jarba, rey dels musicans. a força la volgués per muller, e per aquesta rahó molt la guerreiàs e quasi la terra li destruís, veent la noble reyna que en altra manera libertat no podia aconseguir, voluntàriament se mata ans que no consenti les sues carns contra la sua volentat ésser per mans de hom estrany tractades».

> ¡O, neta de Abançi, rey de Tir e de Sidonia, neboda de Acrisio, rey dels Argius e filla de Bello, rey de molts regnes! Tu qui jurist sobre les cendres dels ossos de Siqueo tenir lealtat a ton marit despuys de la sua mort, e après fugida per pahor de Pigmalion ton frare, rompist la fe promesa a les reyals cendres per nova amor que en tu contra toia rahò se nodrì! Yo he vergonya ésser nada en la tua Cartago per rahò de la inconstància que Virgili scriu de tu, e si no fos esdevengut lo segon cas, ço es, que per mort reparist la tua gran errada, per ço que dues vegades no fosses trobada moçoneguera, nom apel · laria tua ne voldria haver nom de enamorada cartaginesa.

Lodovico Castelvetro tenía otra potentísima fuente que alegar cuando comentaba la *Commedia*: «Bene a tempo disse il Petrarca: "Taccia il vulgo ignorante, io dico Dido, cui studio d'onestate a morte spinse; non quel d' Enea, come è publico grido"» (*Sposizione*, ed. G. Franciosi, p. 332; reiterado en el comentario a la *Poética*, f. 329r). Quién sabe si la polémica sobre Dido que por dos veces evoca el *Triumphus pudicitie*, donde la reina acompaña a Laura en su batalla contra el amor (la otra aparición al principio, vv. 10-12: «e veggio ad un lacciuol Giunone e Dido, / ch'amor pio del suo sposo a morte spinse, / non quel d'Enea com'è 'l publico grido») se refería al lugar donde la había colocado Dante y era parte del antagonismo que en la colección de los triunfos urdió Petrarca contra él.[71] El poeta aretino fue incansable defensor de la honestidad de Dido. Los únicos lugares que concede a la versión de la *Eneida* sin protestar sobre ella son apenas una hipálage en el *Canzoniere* («tal già, qual io mi stancho, / l'amata spada in se stessa contorse», XXIX, 36-37), la atención ardiente de Sofonisba cuando escucha a su padre hablar de Massinissa, y una cita de la sentencia que Virgilio escribe a propósito de Dido, «varium et mutabile semper femina» (IV, 569), en el *De remediis* (f. ir). El dictum era de sobra reconocible para cualquier lector, pero Petrarca se guarda muy bien de atribuirlo a su querida reina, ni siquiera mentada aquí, y lo utiliza simplemente porque le permite alabar por contraste la «rara constantia» de su hija.

Muchas de las demás obras petrarquescas aprovechan una oportunidad u otra para protestar de la verdadera pudicia de Dido: «apud Maronem illa miserabilis amans

[71] Rico [2015:487] explica el aprecio contenido de Petrarca por Dante: «Petrarca sentía tan profundo desprecio por la mayoría de los autores medievales, que se negaba a citarlos por su nombre, incluso cuando no sólo los había leído, sino que se los sabía prácticamente de memoria. A Dante le tenía un cierto respeto, pero también rehusaba nombrarlo expresamente, daba a entender que apenas lo había hojeado y afirmaba no haber querido poseer sus obras. Y el caso es que cuando Boccaccio le regaló un ejemplar de la *Commedia* se abstuvo enteramente de anotarlo, salvo con un solitario apunte al principio del códice: lo más probable es que lo introdujera por inadvertencia, siguiendo sus hábitos de comentador incansable, y que enseguida desistiera de añadir otros al darse cuenta de que delatarían su supuesta falta de familiaridad con el Alighieri».

sit, si tamen amans miserabilis et non pudicissima ac constantissima mulier fuit Dido», «ut nosti optime, fabulosa narratio tota sit» (*Liber sine nomen*, V, 2; *Secretum*, III, ed. E. Carrara, p. 152). Sífax, marido de Sofonisba, ofrece un banquete en el que un bardo cuenta la historia de Cartago (*Africa*, III, 422-426):

> Sic urbis origo
> oppetiit regina ferox; injuria quanta
> huic fiat, si forte aliquis (quod credere non est)
> ingenio confisus erit, qui carmine sacrum
> nomen ad illicitos ludens traducat amores.

Cuando el poeta termina, el rey númida admira a Dido y Petrarca establece, tácita, la comparación entre ella y la esposa númida (IV, 4-6):

> Sentio praeterea quid femina vestra pudica
> morte velit, ne cuncta sibi iam candida Dido
> arroget, aut juvenis terrae demersus iniqua.

Tomándose mucho más espacio, las *Res seniles* (IV, 5, 59-61) citan a san Jerónimo, Macrobio, san Agustín, Pompeyo Trogo y Justino para decir que no es verdad que Dido —«castam feminam»— y Eneas fueran coetáneos, que a cualquiera se le alcanza la imposibilidad de que se conocieran si tiene mínima noticia de la historia púnica. Se precia de ser el primero en desmentir la versión de Virgilio[72] y pasa luego a contar la historia real de Dido, por la cual se convierte en símbolo de lo que puede el ser humano (IV, 5, 68): «Quecunque ergo fingendi causa Virgilio fuerit, Dido ipsa, quod constat, regina, non quidem indigena sed externa est, per quam humana potentia designatur regni nomine». El pasaje verdaderamente significativo para observar el cambio que está a punto de producirse queda entre los dos pasajes citados (IV, 5, 62):

> Et quid rei manifestissime testes quero? Quis enim, nisi pars vulgi sit, quis usquam, queso, tam indoctus ut nesciat Didonis et Enee fabulam esse confictam verique locum inter homines non tam veri avidos quam decori et venustate materie et dulcedine atque arte obtinuisse fingentis, usqueadeo ut iam tristes et inviti verum audiant ac prescripta dulcis possessione mendacii spolientur?

[72] Se ha desmentido la primicia en varias ocasiones (Rinaldi 2014:934; Rodríguez Mesa 2018:490).

Para Petrarca (aunque tampoco era esta idea suya; la tomaba prácticamente literal de Macrobio, *Saturnalia*, V, 17, 6) las mentes ignorantes han caído en el error de confundir la belleza de la fábula con la verdad de la historia, y tanto lo han hecho durar que solo con desgana escucharán otra cosa. En contra de lo que pueda parecer por lo encendido de sus discursos, las palabras de Petrarca no condenan que la *Eneida* fuera ficticia, sino que el lector vulgar la haya creído cierta por conveniencia del placer que despierta. Si se completa la cita del *Secretum* antes reproducida (III, p. 152) y se sabe la ortodoxa admiración de Petrarca por el poeta mantuano, «quel nostro poeta così esperto della natura», se verá que la invención poética no era para él un vicio —cómo iba a serlo, con el afán que puso en modelar la imagen que de su persona dejaba a la posteridad[73]—: «Que quamvis, ut nosti optime, fabulosa narratio tota sit, *ad nature tamen ordinem respexit ille, dum fingeret*». Llegada la conversación al cambio que sufre Francesco en la adolescencia tras conocer a Laura, san Agustín, el maestro interlocutor, recurre al ejemplo de la transformación amorosa que se percibe en la Dido de la *Eneida* para explicar a relación causal entre ambos eventos. Aunque Virgilio inventara, lo hacía respetando el orden natural de las cosas, noción que se reconoce en la idea de verosimilitud que circulará por todos los tratados teóricos del Renacimiento a partir de la interpretación torcida del concepto aristotélico. Guardarse de la insensatez de creer que la fábula fuera cierta era solo una parte de los rudimentos del arte de la imitación.[74]

---

[73] Al respecto, puede verse el artículo de Rico [2015], «Petrarca en el escenario».

[74] Más abajo (n. 82) se explica lo que Torquato Tasso argumentó a propósito de la incorregible insistencia en acusar la falsedad cronológica de Virgilio: esa cansada acusación debía reorientarse, y su objeto debía entenderse en cambio como técnica meditada, como anacronismo. Se antoja una casualidad desafortunada —si es que fue casualidad— que las líneas que podían salvar el rigor del autor del *Secretum*, aquellas en que aprueba en exclusiva la naturalidad con que Virgilio habló del amor de Dido, sufran cierto ridículo al lado de las que escribió Tasso en los *Discorsi del poema eroico* (ed. L. Poma, p. 52) al mismo respecto:

> Descrive Virgilio l'innamorata Didone, che sempre avea fisso il pensiero ne l'imaginato Enea, e dice:
>
> > …illum absens absentem auditque videtque.
>
> Intorno a l'istessa materia trova concetti meno acuti e men gravi, ma più vaghi, il Petrarca:
>
> > I' l'ho più volte (or chi fia che mel creda?)
> > ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde
> > veduta viva, e nel troncon d'un faggio;
> > e 'n bianca nabe sì fatta che Leda

La insistencia con que Petrarca denunció la ignominia y la ingenuidad popular al hablar de Dido, aunque estrictamente no supusiera un ataque contra el ejercicio de la ficción, tampoco invitaba a sostener la posición privilegiada que apenas empezaba a recibir la poesía (propósito que persiguió a otros efectos en el *De ignorantia*). Las invectivas contra los lectores mal avisados sobre Dido contribuían sin querer al encono inveterado que los filósofos albergaban contra los poetas. Boccaccio se encargaría de enmendarlo sin equívocos, tendiendo los cimientos para que la teoría literaria del Renacimiento diera sus primeros pasos.

De nuevo Kallendorf suple parte de la tarea de revisar caso por caso las apariciones de Dido en la producción del poeta.[75] El progreso que observa en el tratamiento del personaje pasa por su momento de inflexión cuando Boccaccio y Petrarca se vieron por primera vez en la primavera de 1351. Nota Kallendorf [1985:411] que en las obras vulgares tempranas el interés por la psicología amorosa hace del sufrimiento de Dido un referente predilecto para los personajes que identifican con ella su dolor, mientras que en los escritos latinos de madurez, Dido «clearly occupies an ambiguous moral position». La *Teseida*, la *Elegia di Madonna Fiammetta*, el *Filocolo*, el *Ameto*, la *Amorosa visione*, todas recuerdan a Dido abandonada.[76] Pero el *De mulieribus claris* (XLII), que es de las fuentes más afortunadas en la transmisión de la Dido casta,[77] hace a Boccaccio ferviente valedor —petrarquesco— de su verdadera historia, «si forte paucis literulis meis saltem pro parte notam, indigne obiectam decori sue viduitatis, abstergere queam», y se enfrasca tantísimo en el elogio de la Dido histórica que al final del largo encomio tiene que disculparse («Ma di ciò voglio dire in altro momento, perché ammetto di aver oltrepassato i confini dell'opera intrapresa. […] I lettori mi perdonino, di grazia»). El *De casibus virorum illustrium* (II, 11, «In laudem Didonis») es menos prolijo pero igual de enfático.

Aquella precisión que no formuló Petrarca, porque no le importó recordarla a la hora de distinguir la mentira de la ficción poética, está en el modo diferente en que

---

avrìa ben detto che sua figlia perde;
come stella che 'l Sol copre col raggio.

[75] Si se prefiere amenizar el recorrido, se puede escuchar la conferencia de Giampiero Scafoglio, «La figura di Didone nel Boccaccio latino» en los Seminari Napoletani di Letteratura Umanistica e Rinascimentale.

[76] Con la excepción de una nota añadida por Boccaccio para aclarar la verdad histórica de Justino en la *Fiammetta*. A la cuenta de Kallendorf [1985:402-404] podría aún añadirse la Elisa del *Decameron*, que no la menciona pero sí la recuerda con gran insidia en el preámbulo a las jornadas.

[77] Lida [1985:82] recuerda su «huella extraordinaria» en España. En Francia la tradujo y amplió el humanista Laurent de Premierfait; en Inglaterra John Lydgate en el *Fall of Princes*. Hasta el siglo XVIII ocupaba las estanterías europeas con los clásicos griegos y latinos (Kallendorf 1985:414).

las genealogías de los dioses gentiles tratan a Dido. En ellas Boccaccio tocó el fondo del asunto al plantear otro enfoque de la doble versión de Dido: por primera vez sus historias dejan de excluirse mutuamente y trascienden la mera oposición. Kallendorf [1985:413] no pasó por alto, pero sí rozando solamente la mención del «familiar principle of poetic license» porque le parecía «more important at this point to observe how Boccaccio struggles to integrate Virgil's story at least in part into the more appealing tradition of the historical Dido […] as a force for moral regeneration». Así vistas, las *Genealogiae* son un remache de la tradición alegórica y de la literatura epidíctica, y ciertamente tal perspectiva se aseguraba de dar continuidad al artículo que dos años antes había publicado sobre las *Disputationes*, donde ya declaraba que «for Boccaccio, as for Landino, the *Aeneid* is a sourcebook in applied moral philosophy» [1983:530]. Este estudio no se desmarca de una hipótesis que se sostiene en la lectura misma de la obra boccacciana ni de su compatibilidad con el principio literario que el propio Kallendorf reconoce, pero se alinea antes con quienes, como Charles Osgood al publicar los libros XIV y XV de las genealogías en un volumen titulado *Boccaccio on Poetry*, dan relieve al precedente que sienta el tratado en la historia de la teoría literaria europea.

«Poetas non esse mendaces» (XIV, 13) es el título del apartado de las *Genealogiae* donde Boccaccio recurre a Dido y a la *Eneida* como ejemplo de sus reflexiones sobre la poesía, tal como Landino lo hará en sus pesquisas camaldulenses a muy distintos efectos. Para argumentar la premisa que encabeza el texto recurre al brazo fuerte de la filosofía: de las ocho formas de mentira que tipifica san Agustín ninguna puede aplicarse a la poesía porque la clase de fingimiento que esta lleva a cabo nada tiene que ver con la ocultación de la verdad. Nadie que ejerza su oficio legítimamente puede llamarse infame, y así como el soldado que mata no puede considerarse un asesino, tampoco el poeta se dirá mentiroso. De lo contrario, mentira debiera llamarse el *Apocalipsis* de san Juan, aduce luego con una retórica que aprovecha los argumentos del adversario para defenderse (y que desembocará directamente en el tono de las polémicas literarias que duraban en la Inglaterra puritana del XVII, aún reacia a convencerse de la validez de la ficción literaria). Claro que Boccaccio debe excusar a los poetas paganos porque no les fue dado conocer la verdadera religión, y debe sumarse a la mención protocolaria del Virgilio precristiano que la alegoría había llevado hasta sus últimas implicaciones, pero esos también eran medios para limpiar el nombre de los poetas y no motivos para hacer de ellos herramientas de soplo del Espíritu. La misma derivación hace que recurra asiduamente al concepto del *velamento poetico* como uno de los anclajes esenciales del funcionamiento de la fábula y, ante todo, como forma de reafirmar su legitimidad. Proponerlo como recurso privativo de un esfuerzo

de regeneración moral —antes que poética— en el grado en que tan evidentemente lo fue para Landino es invertir los términos del razonamiento.

En caso práctico de los principios expuestos, Boccaccio encontró razones similares a las de su contemporáneo Benvenuto da Imola para justificar la versión de la Dido virgiliana. Aun siendo inventado, el trágico final de Dido le permitía imitar el artificio narrativo de Homero (la estancia con una mujer al comienzo del viaje de Ulises), mostrar la fragilidad humana ante las pasiones y la superación de que es capaz el hombre fuerte, y así, con el subsiguiente elogio de Eneas, Virgilio encumbraba a la gens Julia y el nombre de Roma en las guerras que la reina vaticina. Tal es la vocación de los libros de las *Genealogiae* que tratan sobre el quehacer poético: justificar los artificios de la ficción, porque tras el velo que tienden se encuentra el sentido de todo lo que existe, «cure fuit divina et humana pariter palliare figmentis» (XIV, 9). La teología de los antiguos vates, la educación moral que proporciona la poesía, la técnica y la belleza que la distinguen y la elevan a las cumbres de la filosofía… Boccaccio estaba abonando todos los que se convertirían en grandes repositorios argumentales de los defensores de la dignidad de la literatura como disciplina propia, tan útil y honesta como las demás. Elegir la versión de la Dido virgiliana para hacer de ella el paradigma de esas ideas suponía salvaguardar también su aparición en la *Eneida*, amonestada casi sin excepción desde la filosofía medieval.

El minucioso compromiso de desempolvar los clásicos, reanimarlos y entenderse con ellos en sus términos verdaderos eran tareas que el humanismo se encargaría de cumplir antes de cederles el puesto para que revivieran plenamente en las letras europeas. Respecto a la historia sobre las historias de Dido, los textos poéticos de las *Genealogiae* son igualmente un canto de cisne que anuncia el ocaso de la necesaria defensa tratadista para dar paso a su protagonismo en la ficción por primera vez desde Virgilio y Ovidio, una ficción que por fin dejaba de juzgarse con la balanza de la historia. El sentido del deber fedatario de la poesía (épica, y por extensión trágica) estaba aún muy lejos de superarse cuando empezaron a escribirse las tragedias virgilianas, y acosaría la conciencia de los poetas muchas veces antes de que el concepto de verosimilitud neoaristotélico se asumiera plenamente. Pero en esencia la proclama de Boccaccio no era otra que aquella suscrita luego tantas veces por Cinzio cuando manifestaba su convicción sobre el derecho del dramaturgo a crear fábulas fictas. A Cinzio —entre nuestros autores el que más preocupación mostró por justificar teóricamente sus infracciones poéticas— le bastaba el buen juicio de Virgilio para defender la aparición de los dioses en la obra, contraria a la verosimilitud y prohibida por Aristóteles según el *morditore* que criticó su *Dido* después de una lectura pública de la obra. Al responder en una *Lettera in difesa della Didone*, Cinzio aplicó a la *Eneida*

el título de *favola finta* que luego defendería con gran insistencia en el *Discorso*: «io dico prima che, pigliando questo soggetto da Vergilio, ho tenuto quell'ordine in legarlo e nello scioglierlo (quanto ha potuto la qualità del tempo e della rappresentazione) ch'egli ha tenuto in menare a fine quella sua finta favola» (*Carteggio*, ed. S. Villari, p. 157).

Respecto al debate de la veracidad literaria, el ejemplo de Dido es refractario, y por lo mismo más significativo. La literatura clásica, cualquiera que fuera el rango de realidad de su origen, acabaría por adquirir el valor que en principio solo correspondía a la historia, y para los dramaturgos quinientistas el deseo de justificar la digna elección del mito antiguo como materia poética, aunque fuera legendaria, era una manera de distinguirse y no la disculpa de una invención. Así la razón de Pazzi ante Clemente VII evocada al principio: que son mejores «gli argumenti tragici trattati da Omero che il fingere nuove persone e nuovi casi».[78] Andado el tiempo, recurrir a la Dido virgiliana suponía precisamente una estrategia de dignificación mediante el recurso del sujeto antiguo frente al dudoso beneficio de *le cose nuove*. El principio de la vuelta de Dido a la literatura, su nacimiento para el teatro del siglo XVI puede contarse desde que Boccaccio la pusiera al frente de la creación literaria doscientos años antes.

Dido transitó los géneros discursivos con el resto de la compaña clásica, y no pasó del tratado al teatro sino cuando el reensayo general de las premisas que Boccaccio vislumbró se había admitido en cada tradición. Pero ese tránsito, que para otras figuras sucedía sin solución de continuidad en el juicio que de ellas se hacía,[79] reverbera de modo particular en la perspectiva desde la que se miró a Dido desde entonces. La reivindicación *ordo neglectus* de la reina casta y la condena de su amor por Eneas fueron perdiendo la fuerza y el sentido de antaño hasta convertirse en una formalidad que los poetas exhibían en alarde de cultismo.

Y por eso Dido apareció con su doble máscara en el teatro, porque tras el telón de la poesía tenía cabida cualquiera de sus versiones. Devolver a la tragedia el rango que le otorgó la Antigüedad significaba devolver a Dido la posibilidad de existir como

---

[78] No tenía la misma dignidad para Lasso todavía, como se sabe, porque prefirió ser portavoz de la marcada resistencia del conflicto en la literatura española. Dan razón de él las páginas que Pontón dedica a la polémica bajo el epígrafe «Historias y ficciones» [2011:115-132].

[79] Medea, Fedra, Canace, mujeres tan conocidas como Dido o más, existieron también en dos historias, pero nunca tan diferenciadas ni perpetuadas en pugna constante. Las versiones de Canace anteriores a Ovidio no la hacían enamorada de su hermano (Camino 2021:14). La Medea de la *Descripción de Grecia* de Pausanías (II, 3, 6) no mató a sus hijos, que fueron en cambio lapidados por los corintios. Sófocles escribió una *Fedra* y Eurípides dos *Hipólitos*. La *Fedra* y el segundo *Hipólito* muestran a Fedra enamorada, pero el primer *Hipólito* (inacabado) la muestra contenida y pudorosa: es una nodriza quien interviene para que se produzca el incesto. Ver Hutchinson [2004:19].

persona histórica y como personaje literario al mismo tiempo. En ello consistió su verdadera defensa.

Capítulo 3

El teatro para Dido

3.1 Dos Didos, un personaje

«Para mí, lo interesante es que el Renacimiento no quiere conocer otra Dido que la virgiliana, y no [la de] Justino». Lida [1974:142] declaraba así su inclinación crítica frente al intérprete de Dido que «recapitula sin agregar nada» para luego emitir un juicio estético sobre las tragedias de Pazzi, Cinzio, Dolce y Jodelle, seleccionadas con una parcialidad de difícil justificación. Mucho más atinadamente, la disonancia entre la proliferación del personaje virgiliano en Europa y el gusto dramático español por el justiniano empujó a Lida a escudriñar el ambiente verista que favorecía tan exclusivamente la pervivencia de la defensa del personaje en las letras hispanas.

En el panorama poético general, la reivindicación ensayística, convencida y original, la defensa *ex novo* de Dido que tuvo su auge en la misión conversora de los padres de la Iglesia puede darse por liquidada desde los padres del humanismo, desde que Boccaccio propusiera una comprensión propiamente literaria de Dido. La reclamación ya no tendría sentido como intento serio de hacerle justicia a partir del momento en que esa otra concepción de la ficción literaria empezara a ocupar la mentalidad de los doctos y los programas docentes europeos. No es que dejaran de romperse lanzas por Elisa ni que se perdiera el ripio correctivo enderezado a Virgilio, sino que los poetas lo escribirían como poetas y ya no como eruditos, historiadores o misioneros. Por señal puede tenerse que contra el mantuano ya no prevalecerán libelos a fin de restituir la honra de Dido, sino que la reclamación se estilizará en verso, más dedicada al recuerdo lírico y libresco del caudaloso debate medieval que a reparar la verdad.

Tal relevo, reitérese, no hizo que los lectores del Renacimiento perdieran el rastro de la Dido casta ni la voluntad de recordarla con admiración. Y tampoco significó, claro está, que la asunción boccaccesca que daba tanta validez a la Dido ficticia como a la verdadera fuera a brotar al mismo tiempo y con igual brío en las diversas tradiciones que sobre ella se pronunciaron. En España se mantuvo como en ningún otro sitio ese *modo medieval* con que Lida designa el afán de autenticidad que determinó la defensa. En tal momento de transición del pensamiento poético, tan pronto se

encontraba la equiparación de las versiones en una nota a las redondillas de «El Balordo, académico» de los Humildes de Villamanta bromeando que «Dido llevara antes en paciencia ser bagassa de Eneas en las obras de Virgilio que muger de bien en *La Araucana*» (Torre 1915:216), como a Baltasar de Vitoria señalando muy seriamente que «manifiesta Virgilio la mentira que dijo en los amores de Dido con Eneas, que había ducientos y cuatro años que era muerto» (*Teatro de los dioses de la gentilidad*, p. 551).[80]

Lope de Vega, siempre un microcosmos de poesía, ilustra bien el estado de la cuestión. La dedicatoria de *La piedad ejecutada* (ed. I. García Aguilar, p. 23) declara convencida la mentira de la Dido eneádica, pero reconoce la licencia otorgada al poeta para ornar así su discurso,

> que aunque es verdad que no merecen nombre de coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar la fábula con lo que fuere digno y verisímil, no por eso carecen de crédito las partes que le sirven a todo el poema de fundamento; pues porque Virgilio introdujese a Dido, no dejó de ser verdad que Eneas pasó a Italia y que salió de Troya.

El soneto con que Lope dirige a Guillén de Castro *Las almenas de Toro* (ed. C. Moya, pp. 401-402) es parte ya de esa defensa convertida en verso, en licencia misma:

> Fenisa Dido, que en el mar Sidonio
> las rocas excediste conquistada,
> y en limpia castidad, jamás violada,
> conservaste la fe del matrimonio,
> perdona el atrevido testimonio,
> no por ser de Virgilio celebrada,
> mas porque ya de don Guillén honrada,
> rompe su enojo y su epigrama Ausonio.
> La diosa que en la mar nació de espuma,
> adore por sus versos tu belleza,
> pues te levantan a grandeza suma.
> Rinde a su dulce ingenio tu aspereza,

[80] Un jesuita español en Italia, nada menos que a finales del XVIII, daría una excepción a la norma española y a la norma poética de la ficción en el tratamiento del mito. El abate Juan Andrés leyó en la Academia de Ciencias y Buenas Letras de Mantua una «Disertación en defensa del episodio de Virgilio sobre los amores de Eneas y de Dido» donde defendía y trataba de fundamentar la veracidad del episodio virgiliano, la efectiva coincidencia histórica de Dido y Eneas, para refrendar su valor.

que más gana tu fama con su pluma
que pierde en ser burlada tu firmeza.

La calidad estética de la poesía aún no se consideraba plenamente legítima frente a la verdad histórica, pero esa verdad se estaba convirtiendo ya, a su vez, en poesía.[81] (Para apurar el caso, debe notarse que el hecho de que tal imagen, compasiva de Dido, se alternara en la producción del Fénix con otras que la escarnecían habla también de la efectividad de la noción ficcional de sus historias, utilizadas *ad libitum* según el propósito poético de su figura. En el auto del *Viaje del Alma* el demonio provoca desde su barco: «Mi nave famosa y bella, / la del Deleite se llama. / Entrad dentro, hermosa dama, / que yo soy capitán della, / y soy piloto de fama: / aquí César navegó, / Marco Antonio y Masinisa, / Mesalina, Dido Elisa», ed. J. M. Escudero, vv. 525-532.)

El rastro de la Dido casta se convirtió en un torrente casi ingénito a la literatura hispana, y así la versión fue naturalmente lo bastante feraz como para darse por entero a su molde dramático. En Valencia el círculo literario de la Academia de los Nocturnos, al que perteneció Virués, debatía sobre Dido en coplas y sonetos, y la pluma de los poetas sacaba a relucir sus bondades en cuanto podía. Para Alonso de Ercilla y para Lasso la calumnia de la poesía virgiliana aún merecía todo su encono en la épica y en el teatro. A esas presencias que Lida hace desplegar [1974:107, 119, 127] puede añadirse y se considerará el impacto que tuvieron las muchas reimpresiones que desde 1540 se llevaron a cabo de la abreviación castellana del texto de Justino escrita por Jorge de Bustamante, cuyas traducciones de los clásicos fueron venero de las comedias áureas.

Varios ejemplos de la persistencia de la *verdadera* Dido pueden espigarse con suma facilidad en las otras literaturas, lo que debe tomarse por indicio de que se encontrarían bastantes más si la tarea se emprendiera con el ahínco y la paciencia de Lida. La defensa de Boccaccio no dejó de leerse en ningún sitio. En Francia se tradujo desde 1493 (*De la louenge et vertu des nobles et cleres dames*) y todavía en 1551, a punto de que Jodelle escribiera su *Dido*, se editaba «voyant ses oeuvres être toujours très bien venues envers toutes gens de bon esprit» (*Des dames de renom*, p. 3). Para Joachim du Bellay, un año después, no era justo consignar en la imprenta una versión de Dido sin avisar de la otra: «J'ay encore adjousté ung epigramme d'Ausone, declarant la verité de l'hystoire de Didon, pour ce qu'il me sembloit inique de renouveler l'injure qu'elle a receu par Vergile sans luy reparer son honneur, par ce qu'autres ont escrit à sa louange» (*Le quatriesme livre de l'Eneide de Vergile*, p. 10). En Italia los

[81] El debate sobre la conveniencia del verso en unos géneros y la prosa en otros estaba abierto en toda Europa a finales del XVI.

epítomes de Justino se editaron al menos cuatro veces de 1520 a 1525, en Venecia y Florencia, mientras Pazzi se ocupaba de su *Dido*; y entre las de Cinzio y Dolce, en 1545, Giuseppe Betussi publicó la vulgarización veneciana del *De claris mulieribus* con la perspicaz estrategia editorial de añadir varias biografías de ilustres mujeres contemporáneas. Décadas después Castelvetro, al que ya se sabe afín a Petrarca, se expresa contra Dido en lo que Zabughin [1923:II,58] percibe justamente como una regresión del pensamiento poético. Castelvetro se aferra a una interpretación contraída del género épico en el tratado de Aristóteles para abominar «dell'amore disordinato di Didone verso Enea, la quale [digressione] è vitiosa si perche è attione reale falsa, riprovata dall'historia nel modo et nel tempo», porque el arte «non dee ne può falsificare l'historia» (*Poetica*, ff. 122r, 329v).

El caso en Inglaterra, proverbialmente más libre y más desmemoriada por acudir con menos trabas a la Antigüedad, merece adentrarse en los escritos originales sobre el tema porque hace de la literatura incidental sobre Dido una lección de humildad. Cierto es que para alcanzar el paso teórico de Italia hubo que esperar a que John Dryden, quizá inspirado por Torquato Tasso,[82] declarase «the defense of the famous anachronism» al que Virgilio tenía derecho

> by superseding the mechanic rules of poetry, for the same reason that a monarch may dispense with or suspend his own laws, when he finds it necessary so to do, especially if those laws are not altogether fundamental. Nothing is to be call'd a fault in poetry, says Aristotle, but what is against the art; therefore, a man may be an admirable poet without being an exact chronologer (ed. CH. W. Eliot, pp. 34-35).

Pero entretanto no se había ignorado a la otra Dido ni había quedado en olvido su defensa. William Claxton tradujo la *Eneida* a las puertas del XVI (1490) insertando muy por extenso, en los capítulos VI-IX, la segunda versión con menciones de Boccaccio y Justino y sin eludir el elogio final, «A comendacion to Dido: O, the fortitude

[82] No mucho después de pronunciarse Castelvetro respecto a la «falsa» Dido, Torquato Tasso la proponía como recurso técnico, una «figura che da' Greci è detto *αναχρονισμός*» cuyo sentido repite Dryden: «Virgilio ancora ne gli errori d'Enea e ne la guerra fatta fra lui e Latino non scrisse solamente le cose che vere estimò, ma quelle che giudicò migliori e più eccelenti: perché non solo è falso l'amore e la morte di Didone, e favoloso quello che scrive di Polifemo e de lo scender d'Enea a l'inferno; ma le battaglie fra lui e i popoli del Lazio descrive altrimente di quello ch'avvennero secondo la verità, come si conosce chiaramente paragonando il suo poema con l'istoria di Dionigio Alicarnasseo e d'altri greci e latini c'hanno scritto davanti e dopo lui. Egli in Didone confuse di tanto spazio l'ordine de' tempi con quella figura che da' Greci è detto *αναχρονισμός* o più tosto con quella licenza che fu prima di Platone e de' poeti greci ch'introdussero insieme a ragionare persone vissute in secoli differenti» (*Discorsi dell'arte*, ed. L. Poma, p. 118).

virile of wymmen, or loos and price of chastite feminine» (ed. M.T. Culley y F.J. Furnivall, p. 36), y hasta una «prayer to Dido in heaven» (p. 37). En 1567 George Turberville publicó una recopilación de sus epigramas con un soneto «Of Dido and the Truth of Hir Death» (p. 176):

> I, Dido, and the queene of Carthage ground,
> whose lims thou seest so lively set to sight,
> such one I was, but never to be found
> so farre in love as Vergill seemes to wright,
> I livde not so in lust and fowle delight.
> For neither he that wandring Duke of Troie
> knewe mee, nor yet at Lybie lande arivde,
> but to escape Iarbos that did noie
> mee sore, of lyfe my carcaffe I deprivde,
> to keepe my hest that he would tho have rivde.
> No storme of love, or dolour made me die:
> I flue my selfe to save my sheete of shame
> wherein good Sycheus wrapped me perdie.
> Then, Vergill, then, the greater be thy blame,
> that so by love dost breede my fowle defame.

George Buchanan, escocés del pleno XVI, fue cáustico contra Virgilio en su poesía política (ed. P. J. McGinnis y A. H. Williamson, p. 89):

> Casta, decens, generosa animi, Phoenissa peregi
> foemina, magnanimis vix imitanda viris.
> At tu sacratam, Maro, labe adspergere famam
> conaris, famae non sine labe tuae.

Las biografías boccaccianas siguen encontrando imitadores en el XVII: Thomas Heywood escoge a Dido entre los «Examples of Modestie and Magnanimitie» y no perdona los pareados contra el mantuano: «Virgill, where / begott'st thou those ill thoughts, that brand me here / with lust and incest? Never (I protest) / was that Aenaeas, whom thou calst the best / of men, in Lybia» (*Gynaikeion*, pp. 152-153). El ludismo en el juicio inglés de Dido llega, en una etapa ya distinta en la evolución de su tratamiento, a su expresión máxima en el ejercicio *pro* y *contra Dido* de George

Rivers,[83] donde omite la versión de la *Eneida* para defenderla («that like the Phoenix shee / would marry to nothing but / her ashes»), pero no la necesita tampoco para criticarla (pp. 88-91):

> Why refus'd she marriage?
> because it
> was lawfull, it was not incestuous;
> was it a crime because
> it was no sin? Religion
> and honour allow her to
> marry Hiarbus, neither Sichaeus:
> hee was a king, a
> stranger; this a subject, an
> uncle. Marriage is the tie
> of strange blouds, not of the
> same.
> […]
> Hiarbus desires
> the establishment of the law
> of nations; but Sichaeus
> violates the law which Nature
> wrote within him.
> […]
> She would vexe a living
> king to appease a livelesse
> trunke, and rather obey a
> block then a storke. But
> Sichaeus stands in competition
> with Carthage. Oh
> unequall ballance! a womanish
> fancy poiz'd against
> a publick good. What other
> reason then had she to burn,
> but because shee would not
> marry?

[83] Turberville, Buchanan, Heywood y Rivers aparecen enumerados en Bono y Tessitore [1998:175], sin cita textual salvo del segundo.

Hay cierta afinidad sarcástica entre la invectiva de Rivers y la mención de Dido en *The Tempest* (II, 1, 751-752). Shakespeare dejaba en evidencia al ruin de Antonio, o por lo menos ofrecía a la audiencia el gusto de percibir su ignorancia cuando, portavoz del *publico grido*, lo hizo reaccionar con perplejidad a la comparación de Claribel, recién casada y reina de Túnez, con *widow Dido* —y no con alguna variación de la *ticing strumpet second Helen*—: «Widow? A pox on that! How came that widow in? Widow Dido!» (más o menos lo que le ataja a Ercilla el soldado de *La Araucana*, «que no tenía / a Dido por tan casta y recogida», XXXII, 347-348).

Si merecen memoria las reapariciones europeas de la Dido casta no es porque unos cuantos párrafos pretendan, ni de lejos, deponer las páginas del *Retrato y defensa*, sino para remachar la certeza de que Dido nunca y en ningún lugar fue la misma, nunca volvió a ser solo virgiliana después de los avatares que las páginas anteriores han querido trazar. Y cuando quiso serlo, no faltó el empeño tampoco en la poesía española, según las muestras que proporciona el estudio mismo de Lida [1974:16-19, 143-144]. Virués, siendo verosímilmente el primer portavoz dramático de la historia justiniana en España, no echó a perder la oportunidad de escribir un soneto por Dido abandonada ni —a diferencia de los poetas ingleses— quiso aprovecharla para condenar el magín de Virgilio (*Obras trágicas y líricas*, f. 215):

> Olvida el regalado alojamiento
> de la señora de la gran Cartago
> el que escapado del troyano estrago
> sintió de Juno el enojado intento.
>
> Da las velas y fe al ligero viento
> huye por el profundo inmenso lago
> y es causa del mortal último trago
> a quien pensó gozalle en casamiento.
>
> Olvidadizo Eneas, di, enemigo,
> ¿por qué la espada a Elisa triste dejas?
> ¿No es harto el irte? ¿No sobra el no verte?
>
> Lleva la espada, llévala contigo
> por las hinchadas ondas do te alejas
> que basta el irte para dalle muerte.

La incursión casi imperceptible pero invariable de la mácula de la honestidad en el teatro que se ha propuesto al principio de este capítulo adquiere pleno sentido a la luz del trayecto de la historia justiniana en las letras europeas. Es el punto donde ambos caminos, separados durante siglos, convergen con mayor elegancia porque es

también el que con menor designio concilia al personaje con la némesis que hasta entonces había sido de sí mismo. Claro que el prolongado tributo a esa historia no es el único germen plausible de tal incursión. Sin duda la reina que se suicida para salvar su conciencia y su fama recala en las tragedias también porque brinda una variante muy acorde a las maneras que apunta el género dramático. Si es cierto que la moral cotidiana se relaja y «pierde ascendiente el ascetismo eclesiástico, con lo cual, por ejemplo, se modifica la jerarquía de la castidad entre las virtudes femeninas» (razón en la que Lida [1974:106] apoya la remisión de la Dido justiniana en el Renacimiento y que puede ser válida respecto a ese cese de la defensa no ficcional), por otro lado el teatro no deja de aumentar su gusto por los casos en que se ve alterado el escalafón de la virtud sexual femenina, tema tipificado y otra vez en el umbral de referencia de los poetas desde que Ariosto hizo que Angélica lamentara menos perder un trono que su fama (*Orlando furioso*, VIII, 41-42):

> ho perduto l'onor, ch'è stato peggio;
> che, se ben con effetto io non peccai,
> io do però materia ch'ognun dica
> ch'essendo vagabonda io sia impudica.
> Ch'aver può donna al mondo più di buono,
> a cui la castità levata sia?

De todas las virtudes de la *donna vedova*, Trissino aseguraba como Séneca que «tra le operatione adunque per le quali la donna può acquistare vera gloria et immortalisima fama, reputo la pudicitia essere la principale» (*Epistola*, f. A4-v).

Dionisotti [1971:253] destacó el concepto del honor entre todos los demás al hacer balance de la literatura italiana de la época, a la que atribuye «una cupa e imperiosa religione della nobilità e del sangue». Las exigencias de dignidad para la lengua vulgar bien podían decirse paralelas a las que honraban al hombre de cualquier rango en el teatro:

> La parola che in questo periodo piú cresce, nel significato e nell'uso è Onore. Il posto che fra Quattro e Cinquecento aveva avuto l'Amore fu preso nella seconda metà del Cinquecento dall'Onore. […] di libri sull'onore e sul duello è pieno il mercato italiano a cominciare dal 1550.

En similar espectro se mueve la tesis de Vitse [1983:249], con el horror en lugar del amor como primer término de la transición por la que también él se pregunta: «el

horror […] viene ligado con la forma específica de la pérdida del honor, […] este peligro de verse excluido de la *civitas honoris*, único lugar posible para la respiración del héroe noble».

Virgilio creó un conflicto ineludible, trágico a la antigua porque contrapuso dos principios de igual peso: la ley íntima de la unión amorosa, reclamada por Dido, y el deber sacro, la obligación civil de Eneas. Una escena de Shakespeare en *Troilus and Cressida* (ed. W. Godshalk, vv. 1165-1188) concentra el dilema en una breve disputa y da completo sentido a la proyección de Dido como segunda Helena. Los hijos de Príamo discuten la conveniencia de llevar a la princesa espartana de vuelta al campamento griego para poner fin a la guerra en Troya:

HECTOR What nearer debt in all humanity
than wife is to the husband?
[…]
If Helen then be wife to Sparta's king
(as it is known she is), these moral laws
of nature and of nation speak aloud
to have her back returned. Thus to persist
in doing wrong extenuates not wrong,
but makes it much more heavy. Hector's opinion
is this in way of truth. Yet ne'ertheless,
my sprightly brethren, I propend to you
in resolution to keep Helen still,
for 'tis a cause that hath no mean dependence
upon our joint and several dignities.

TROILUS Why, there you touched the life of our design.
Were it not glory that we more affected
than the performance of our heaving spleens,
I would not wish a drop of Trojan blood
spent more in her defense.

Al ver de Héctor, Helena ha de volver al lado de Menelao, su marido legítimo, porque la deuda que merece más respeto es la que una mujer tiene con su esposo. Por lo mismo Eneas debería permanecer en Cartago junto a Dido después de los votos nupciales que la han convencido de una nueva lealtad. Que de la princesa espartana —y de Eneas— dependa la dignidad de todo un pueblo es en cambio, para Troilo —y para Júpiter—, la causa de mayor fuerza en la disyuntiva, y es la que también vence en la leyenda romana: Héctor admite las razones de Troilo, Eneas asume las órdenes de

Júpiter. En la tragedia de Shakespeare la discusión ocupa unos cuantos versos en medio de una trama que solo la desarrolla indirectamente a través de sus consecuencias, mientras que las piezas dramáticas derivadas de la *Eneida* deben pronunciarse para convertir en final definitivo el momento que en la epopeya es también el final de otra escena. Haciendo que Dido se suicide para pagar los hechos consumados y Eneas abandone Cartago para cumplir su misión, las tragedias restituyen ambas leyes, la íntima y la colectiva, desplazan el conflicto y anulan el *impasse* que antaño sellaba la historia y hacía que Dido terminara huyendo ante un dolor irresarcible.

El regreso —no diremos el relevo— poético de la Dido virgiliana que sobreviene con el humanismo y su rehabilitación como materia ficcional no cumple el interés por la prioridad de la versión latina en el teatro del Renacimiento. Tampoco ese amago de la Dido casta en las tragedias basadas en la *Eneida* apura el sentido de las reescrituras. Ambos aspectos son sin embargo decisivos en el modo en que la tragedia del siglo XVI se pronuncia sobre Dido. Principalmente porque el calado de la Dido justiniana y su indiscutible continuidad eran ya inseparables de la idea que de ella tendría cualquiera que se plantease retomar su historia. También porque el contraste de esa versión con la deturpación de la Dido virgiliana que el tiempo había acarreado (la que se moldeó primero en el comentario filológico pseudoneutro y en el lado oscuro de la enseñanza alegórica) iba a empezar a provocar en el teatro, junto a ese destello de probidad inevitable, una cierta debilitación del carácter de Dido que la hizo retomar por otras vías la marcha hacia la disipación que el tiempo terminaría de convertir en su tacha de identidad.

Esas líneas creadas entre la latinidad y la vuelta de Dido a la ficción, unidas a la necesidad que planteaba el teatro de redistribuir el peso de su papel protagonista en el cuarto canto de la *Eneida* —ideando otros personajes que colmaran el elenco que necesitaba una pieza teatral—, unidas, también, a las características que demandaba la adaptación genérica —sobre todo cuando esta era de sesgo cómico—, hicieron que la grandeza de Dido fuera encogiéndose por distintas partes, empezando por su capacidad actancial y acabando por la talla misma de su carácter. Sería deshonesto buscar en el teatro del XVI el modo radical de esa Dido ligera de cascos cuya imagen solo se impondría más tarde (tampoco es siempre ella la única en perder fuerza como personaje; la figura de Eneas exigiría un largo estudio con preguntas y propuestas paralelas a las que Dido suscita en este). Habrá oportunidad de comprobar de forma contrastada, en las páginas que siguen, qué aspectos determinan la noción que el primer teatro moderno se forma acerca de Dido y hasta qué punto esa idea puede definir un estado único en el desarrollo y la transmisión de sus historias.

3.2 *Donec conderet civitatem*: Virués, Lasso

Puesto que la primera parte de este capítulo empezaba observando el giro interpretativo a que da pie el final de Dido en las tragedias virgilianas, será justo empezar ahora viendo como también las tragedias que hablan de otra Dido varían el retrato que toman por precedente. Las obras de Virués y Lasso se acercan, se verá, a las de Pazzi y Hardy en el repertorio de las *Didos* modernas por su motivación literaria. Si estos últimos se ponían a escribir en un momento particularmente fecundo para la innovación teatral, fuera de índole lingüística, estilística o escénica, Virués y Lasso lo hacían en una tradición que trató excepcionalmente y por excepción la versión dramática de la Dido casta. Cuando el teatro la recordó en otro lugar fue por razones extraliterarias: una anécdota biográfica, algún escándalo en la corte que ofendió a Luis XIII, empujó a François le Métel de Boisrobert a escribir *La vraye Didon ou la Didon chaste* hacia 1640 para congraciarse con un entorno que le fue hostil como el poético lo había sido hacia la verdadera honestidad de su homóloga Dido.[84]

Los avatares cortesanos no sirven por igual para explicar la Dido de Virués, y aún menos extensión ideológica necesita la de Lasso, que se declara directa y únicamente comprometida con un ejercicio de justicia poética a la verdadera Dido. No parece que la hipótesis de la crítica a la tiranía desde la periferia territorial española —o la que supuestamente se ensaña con Felipe II, al que las obras líricas elogian[85]— sea la más adecuada para interpretar la historia que plantea Virués, aunque hay una clara continuidad en el interés por la dimensión del poder político entre esta tragedia y el resto de la producción de su autor. Para entender a Dido en estas dos obras no es necesario rebasar los confines de la historia de la literatura, por muy dignas de explorar que también sean las afueras.

La interacción de Dido con sus súbditos en *La honestidad defendida de Elisa Dido* de Cubillo de Aragón propicia apenas un excurso contextual, político, en el

[84] Lo cierto es que en la comedia del siglo XVII español las Didos virgilianas ya son muchas más que la única Dido justiniana de Cubillo de Aragón, lo que, proporcionalmente, no la hace más prominente que en Francia durante la misma etapa. Además, se ha hablado aquí de la pervivencia clara, aunque menos explorada, de la Dido casta en otras tradiciones europeas: la de Boisrobert no tiene por qué excluirse de la misma vertiente, por mucho que sus motivos para escribirla no fueran principalmente poéticos. Si se tiene por excepción, hay que insistir, que sea solo del continuo afloramiento del verismo literario en el modo hispánico de Dido.

[85] Para la lectura política por excelencia de los primeros trágicos, Hermenegildo [1973]. Para el comentario a la percepción de Felipe II en la obra de Virués, el artículo de 2003.

estudio de Lida —una escena[86] «tan grata al público, quizá por ser la burocracia hispánica lamentablemente lenta e impersonal, como tantas veces lo señala Cervantes» [1974:126]—. En cuanto nos atañe, no habría de llevarse tampoco más allá de un inciso circunstancial la pareja escena de Lasso en que Dido resuelve un pleito entre dos campesinos, tan significativa en cambio en lo que importa a la definición del carácter de la reina. Con su defensa de Dido, Lasso y Virués estaban respaldando un sistema de valores muy concreto, pero no hay razones que aseguren que esa disposición estuviera motivada más allá de lo literario por un referente real, a diferencia del caso de otros autores, como se propondrá.

En el relato de Justino-Trogo, según veíamos en el segundo capítulo, Yarbas convoca a diez nobles cartagineses para comunicarles que piensa declarar la guerra a Cartago si su reina no accede a casarse con él. Los embajadores púnicos, antes de trasladar el mensaje del rey mauritano a Dido, le tienden una trampa en la que caerá presa de sus propios principios: mediante una noticia capciosa la obligan a exigir de sus ciudadanos el sacrificio que, pronto sabrá, se exige en realidad solo de ella. Las dos tragedias españolas de Dido en el XVI, seguidoras de la versión justiniana, alteran sin embargo esa escena y hacen que la doble declaración de Yarbas —de amor y de guerra— sea pronunciada por sendos mensajeros: Abenamida en la pieza de Virués y un «Embaxador de Hyarbas» en la de Lasso. La primera empieza en medio de la acción, cuando Abenamida ya ha transmitido su embajada y Dido se dispone a dar una respuesta. Son sus palabras las que dejan ver el desmán de Yarbas (vv. 48-84):

> al fin pretende a Dido el rey Yarbas
> por mujer, dando muestras de que es solo
> este su intento. Y aunque en tal negocio
> parece fuerte cosa el pretendello
> con tal violencia de armas y aspereza
> de guerra inevitable, habiendo el caso
> de depender de voluntades libres,
> y siendo caso de terneza, quiero
> creer que ha sido todo fuerza grande
> de aquel amor que en tantos modos fuerza
> hacer su voluntad las voluntades.
> Y así yo, persuadiendo ya la mía
> a dar en esto crédito al Rey vuestro,

[86] «ELISA.—¿Hay queja de algún vasallo? / ANDRONIO.—No señora. ELISA.—Si la hubiere, / entre quien verme quisiere, / que esto nunca he de escusallo» (ed. F. Domínguez Matito *et al.*, vv. 353-356).

y en todo lo demás que prometido
por tantos medios ha, por tantas veces,
con tantas veras, con seguros tantos,
con entrañas de amor movida en esto,
así como con él movida en todo
lo que a mi tan amado pueblo debo;
por no velle afligido, padeciendo
los fieros trances de la dura guerra
y el terror de sus fines lastimosos;
por quitar tanta pena y sobresalto
en sus tiernos principios a Cartago;
por no vella acabar en su comienzo,
vuelto en amargo fin dulce principio;
por no ver hoy por tierra las colunas
que ayer lo estaban para levantarse;
por paz, al fin, que es el fin justo y santo
de la vida civil, la cual fue el firme
intento mío en la ciudad que el cielo
me inspiró que fundase en esta tierra;
por santa paz, acompañada y junta
de lo demás que he dicho brevemente
y de otras cosas que decir pudiera,
todas en su favor, muy a lo largo,
hago lo que me pide el Rey Yarbas.

Los ministros púnicos se dividen ante la respuesta de Dido: el gobernador Seleuco y el capitán Carquedonio, secretos pretendientes de su amor y de su reino, opinan que se equivoca al aceptar a Yarbas; los letrados Fenicio y Falerio aprueban su decisión porque pone «remedio al mal y daño inevitable / de la sangrienta rigurosa guerra / que en tal punto tenía ya a Cartago» (vv. 128-130). Dido retiene la amenaza dando a Yarbas una esperanza que se sabrá falsa y contraria a su firme propósito conforme Ismeria y Delbora desdevanen la historia de sus orígenes: «no dejo yo de ser la misma Elisa» (v. 163).

También en esta versión, la de vena justiniana, hay una disyuntiva entre el deber civil y el privado, pero su arbitrio y cumplimiento recae sobre un solo personaje, que

es Dido.[87] A costa de la vida sabrá resarcir los dos (otra vez, como las tragedias de vena virgiliana, en solución de todo conflicto). Antes de morir para no tener que traicionar la memoria de Siqueo, la Dido de Virués escribe una carta con la que asegura el bienestar de su pueblo:

> A ti, dichoso rey de Mauritania,
> la desdichada reina de Cartago
> en el último punto de su vida
> esta carta te escribe para darte,
> en vez de darse a sí, de sí la cuenta
> que a su intento, a su honor y a su fe debe.
> […] Es, pues, ahora
> bien que sepas también que yo a Siqueo
> prometí castidad desde aquel punto.
> que me dio de su muerte el triste aviso,
> la cual con fe firmísima he guardado
> hasta hoy inviolable y santamente,
> sin que el gran variar de mi fortuna
> jamás haya podido perturbarla
> […]
> Y juntamente ten por justa cosa
> que tu espada me dé esta justa muerte,
> pues eres tú la mayor causa de ella,
> en cuyo pecho, si es verdad que ha sido
> causa de serlo tú de esta mi muerte
> aquel amor que siempre has publicado,
> por él te pido que mi amado pueblo,
> que es tuyo ya, del noble efeto goce
> que de tan noble causa salir suele.

Yarbas respetará esa última voluntad, y sobre ello se hará suplicante de las gentes antes hostigadas por él para que Dido sea «tenida / por diosa de Cartago eternamente / con sacro culto, honor y reverencia, / lo cual, con cuanto amor y afeto puedo, / ruego y pido a Cartago que así sea» (vv. 2309-2313).

---

[87] Dijo Lida [1974:117] que «a la tragedia de solo amor de la *Eneida*, al conflicto pasional del arte alejandrino, Virués prefiere, y acierta al preferirlo, el conflicto moral del arte ateniense». Que el dilema y la solución imposible recaiga sobre el mismo personaje también acerca estas tragedias al esquema griego.

En la tragedia de Lasso, Dido rechaza la primera propuesta del embajador de Yarbas por lealtad a su primer esposo (vv. 1205-1243), sin considerar expresamente otras circunstancias:

> Decid a vuestro rey que en mucho tengo
> el cumplido favor y ofrecimiento
> y que a poblar ahora solo vengo,
> bien lejos de tratar de casamiento,
> del cual quiero que sepa que me abstengo
> porque ya de una vez perdí el contento:
> que siempre lloraré sin esperança
> de que en tanta miseria habrá bonança.
> […]
> Primero que te ofenda, mi Sicheo,
> contra mí el justo cielo rayo envíe
> y, si aun el pensamiento fuere reo,
> nunca del alma el llanto se desvíe.
> No se dirá de mí caso tan feo.
> Ni de su gran poder Hyarbas se fíe,
> que ese ni el mundo todo será parte
> para torcer mi intento ni agraviarte.

También rechazará la segunda instancia, después de que el rey despechado decida sitiar la ciudad, pero pronto el cerco mauritano pondrá a Cartago en tal trance que Dido se verá obligada a tomar otra determinación. Un embajador suyo se dirige entonces a Yarbas: «Dido te envía a rogar, / señor, tregua le concedas, / en la cual, consiente, puedas / del casamiento tratar. / Y de lo mal que lo ha echo / perdón te pide húmilmente» (vv. 1691-1696). Yarbas, al fin y al cabo bien dispuesto, no espera un verso para ordenar: «Levante el cerco mi gente». Dido se presenta ante él un momento después para hacerlo presenciar su verdadera intención. Entre sus últimas palabras una estrofa se dirige al pueblo de Cartago (vv. 1767-1774):

> Vosotros, mis queridos ciudadanos,
> testigos de mi próspera fortuna,
> con mi muerte podréis quedar ufanos,
> que al aflito la vida es importuna.
> No que viváis mi vida os quite, hermanos.
> Yo quiero restaurar tantas con una
> que muere ya por ver el bien que vía

¡ay, dulces prendas! Cuando Dios quería.

El resto de los versos que conforman el último monólogo de Dido reiteran la memoria de Siqueo, lo invocan, le hablan y terminan siempre con un estribillo de préstamo virgiliano, como su nombre: «¡ay, dulces prendas! Cuando Dios quería»: «Hoy, libre el alma de este tronco frío, / va, mi Sicheo, donde pueda verte […] Ya parto, mi Sicheo. ¡Aguarda, aguarda! / ¡Aguarda, que ya voy!». Las razones de amor que Dido expresa antes de darse muerte en la tragedia de Lasso son mucho más amenas para el oído que la pesada retórica de Virués, apenas comprensible en ese principio *in medias res* para quien no conoce la historia de antemano.

Es momento de notar, o de volver a hacerlo, que en la historia justiniana Dido se suicida en realidad porque no accede a sacrificarse por su pueblo. No hay *tertium* en el chantaje de Yarbas: el orgullo de su fe conyugal a cambio del futuro de Cartago. La responsabilidad hacia sus ciudadanos le exige casarse en lugar de arder, como recomendaba san Pablo (arriba, n. 38), porque nada le asegura que la reacción del rey de los gétulos a su muerte sea la benevolencia que muestra en las tragedias de Virués y Lasso. Ella, fingiendo la petición de una tregua, prefiere deshacer de una vez el nudo gordiano sin mirar por nada más que su antigua fama. El voto de castidad no se menciona como tal en el epítome de Justino, aunque la razón de Dido es inequívoca. Pedro de la Vega —Tito Livio—, al formularla, dispensaba cierta comprensión a «los de su casa», que primero le mentían y después la veneraban: «no ge lo osaban decir porque sabían su propósito, y como había hecho voto de nunca casar y de vivir en castidad todos los días de su vida… E temiendo el peligro que se les podía seguir si no se casaba, acordaron de ge lo notificar por una manera encubierta» (*Las quatorze décadas*, f. CXLIXv). Lasso reparó en esa interpretación y la enmendó de varias maneras. Reléase, antes de seguir, el fragmento en la posible traducción consultada, la de Jorge de Bustamante (XVIII):

> Viéndose Elisa tomada por aquel engaño, con muchas lágrimas y gemidos començó de llamar el nombre de Sicheo su marido […]:[88] al cabo dijo que ella estaba aparejada de ir adonde sus hados y de su ciudad la llamasen, y pidió para se aparejar tres meses de espacio en el cual tiempo mandó hacer una hoguera en lo postrero de toda la ciudad como si fuera para sacrificar por el anima de su marido y celebrar exequias antes que se

[88] Nótese que Aquerbas no es Aquerbas en esta traducción, sino Sicheo, y que pudo ser esta la fuente directa del equívoco («deuda involuntaria» con Virgilio según Lida) que perpetúan tanto Virués como Lasso. Y tal vez Bustamante pensara a su vez en homenajear el mismo uso del nombre por parte de san Jerónimo.

> casase. Y para esto, después de hechas matar muchas víctimas, tomado un cuchillo, puesta encima de la hoguera, vuelta para el pueblo que allí estaba allegado, dijo que ella iría para su marido como lo había dicho, y echose el cuchillo por el cuerpo.

En Justino, Dido devuelve el golpe a sus súbditos aprovechando el equívoco de su tramposa exigencia. ¿La fuerzan a tomar marido? Bien. Ella acudirá al verdadero. La tragedia de Lasso va precedida de un resumen del argumento que matiza esa última astucia de la reina. La estratagema de sus súbditos se transforma en un peligro del que ellos son solamente víctimas, y el engaño con que en origen Dido respondía a su engaño se convierte en provisión y disculpa (p. 89):

> Y visto el riesgo, le pide tregua y término para responder a su demanda y, viendo que el que le había dado se acababa, habiendo dado orden en lo tocante al gobierno de su ciudad, que ya era de las más populosas y ricas de la África, hizo encender una gran hoguera donde echó las cenizas, vestiduras y espada de su marido y, diciendo grandes lástimas a sus ciudadanos y denuestos al rey Hyarbas, se dio con un cuchillo por los pechos y, echándose sobre el fuego, la consumió.

Dido se va con su deber testamentario cumplido, «habiendo dado orden en lo tocante al gobierno de su ciudad» y «diciendo grandes lástimas a sus ciudadanos». La versión de Livio, en palabras de Vega, sí cubría este aspecto (*Las quatorze décadas*, f. CXLIXv):

> y veía que, pues por fuerza se había de casar con el rey Yarbas o poner en peligro a ellos con la ciudad, que por no ser causa de tanto mal y por guardar firme el propósito de su castidad tenía acordado de darse la muerte. E dándoles su bendición y encomendándoles la ciudad sacó un cuchillo que traía ascondido …

Lasso estaba haciendo justicia a todas las virtudes de Dido, también a esa que recordaba el historiador romano y se reitera en la *Eneida* bajo la consigna de su temple varonil: *iura dabat legesque uiris*. A Lasso le interesaba tanto como a Virués evitar la mala imagen que hubiera dado la motivación única de Dido en su versión original. La muerte, en estas tragedias, es solo escapatoria del problema que plantea Yarbas, no de sus obligaciones como soberana.[89] Virués hizo otro tanto, pero de forma mucho más

[89] Lida [1974:102-105] recopila varios ejemplos de la literatura española que en el Renacimiento quiso mostrar que «Dido no es solo el trivial dechado de casta viudez»: «se ensalza en Dido su actividad de soberana y de fundadora, y por un momento la espléndida presentación del libro I de la *Eneida*, en que

explícita, y volvió a Dido no solo reina y madre, sino diosa de su pueblo. También Justino cuenta la divinización, sin que la discordia entre el designio íntimo de Dido y el interés colectivo sea motivo para negarle el culto.

Una ligera diferencia más: los tres meses de plazo que Dido solicita en Justino se convierten en un término impreciso en la tragedia. Sin que haya forma de asegurarlo, el rastro podría seguirse hasta el autor más leído en España de los tres santos que hablaron de Dido, Jerónimo. La Dido que recuerda en el *Adversus jovinianum* (I, 43) tampoco precisa el tiempo, pero sí quiere que sea un margen que le permita terminar de fundar Cartago: «paulisper distulit nuptias, donec conderet civitatem». ¿Podría ser que a partir de ahí se refuerce la idea del compromiso con la ciudad? En san Jerónimo no aparece el engaño de los súbditos.

Boccaccio, como Tito Livio, reproduce la jugada de los enviados cartagineses en el *De mulieribus* (ed. V. Zaccaria, p. 175), pero no la provisión que Dido muestra hacia su ciudad al pedir la tregua. Cuando imagina cómo alguna mujer deshonesta querrá excusar su actitud increpando la de Dido, diciendo que se ha visto obligada a volver a casarse por apremio de sus allegados, él responde que una negativa basta al ánimo de quien no está dispuesta a dejarse llevar por el desenfreno, que es el verdadero motivo y el pecado de la viuda moderna. Ahora: en el *De casibus* Boccaccio sí habla de los tres meses de espera que Dido solicita en su benevolencia soberana, y añade muy explícitamente los motivos de la reina —lo bastante ignorados por la tradición, tal vez, como para expresarlos con un punto de incertidumbre: «Durante i quali, io credo che abbia fatto eseguitte prestamente ciò che poteva mancare per la difesa della città, in modo di non lasciarla indifesa dopo averla costruita» (ed. P. G. Ricci y V. Zaccaria, p. 141). El credo de Boccaccio y la mejor voluntad de Dido sostienen el breve elogio que sigue: «Con un solo colpo finisti, o regina sommamente venerabile, gli

---

la reina dirige los trabajos de la ciudad, administra justicia, recibe a los extranjeros, equilibra la de su pasión en el libro IV. […] Pero el mito de Dido como *dux femina facti* es una nota rara frente a su arraigo como dechado de castidad o de firmeza en amores». ¿Qué no se ha dicho de la negligencia política de Dido en el libro IV? La formulación más conocida es la de Juan de Salisbury (*Policraticus*, VI, 22; se cita la traducción de C. J. Nederman, por lo proverbial de la cita en inglés, «Verumtamen nullius reipublicae est diutina felicitas»): «no republic is happy for long». Sigue «unless provision is made for the head of the corporate community. If you did not know this, you may learn from the example of Dido. For with how much frivolity was Aeneas admitted, how much favour was soon found for an unknown man, an exile, a fugitive, whose motives were unknown and whose person was suspect? With how much curiosity did the ruler receive into her ears the fabulous stories of a man avoiding his own blame, striving for his own glory, and chasing after that by which he could subvert the mind of his audience?». La tragedia de Dolce exprime esa faceta, y también la del Eneas traidor de la que se hizo eco el medievo.

affanni mortali, avesti fama perenne, conculcasti la libidine del barbaro re e, per quanto fu in te, lasciasti immune dalla guerra con l'estinzione della tua bellezza, la patria» (pp. 144-145). Así quisieron ver a Dido nuestros dos trágicos.

El sentido teatral afinado de Lasso, mejor orientado al entretenimiento que el oficio arcaico del autor de *Elisa Dido*, le recomendó aliviar la prolijidad de su predecesor mediante dos escenas que demuestran en acción la sabiduría salomónica de Dido. En la primera, al inicio del tercer acto, los vasallos Dino y Ortón se presentan en palacio disputando un terreno y un tesoro que acabarán repartidos equitativamente gracias a la intercesión de la reina. La segunda es la que precede a la rendición. Un ciudadano cartaginés, desfallecido por el hambre, pide a Yarbas una tregua para su pueblo. No le es concedida, sino que lo alimentan solo para que vuelva ante Dido a decirle que «no me aceptando por marido, / ella y su gente morirán cual mueren» (vv. 1687-1688). Ella no necesita oír la amenaza para saber en qué apuro se encuentran ya; enseguida entra su embajador a rogar por ella, que tiene ya todo un plan —sabemos desde el argumento del principio— perfectamente dispuesto.

Volvamos sobre la primera apreciación: en la versión original son los propios súbditos de Dido quienes la ponen en el trance que la llevará a darse muerte (igualmente en Timeo: «αὐτὴ μὲν ἀντέλεγεν, ὑπὸ δὲ τῶν πολιτῶν συναναγκαζομένη», «ipsa quidem recusavit, sed quum a civibus cogeretur», ed. K. O. Müller y T. Müller, I, p. 197) con esa proverbial doblez tiria que también ella ha mostrado al amedrentarlos para que la acompañen en la huida. En las tragedias son embajadores mauritanos los que transportan el mensaje y ya no, como en Justino, compatriotas púnicos que engañan a su propia reina. ¿Por qué, sino por anular el gesto de deslealtad hacia su pueblo y propiciar el del martirio, iban a cambiar ambos la procedencia del mensajero que informa a Dido de la petición de Yarbas? Es casi irónico que Virués y Lasso creyeran oportuno dar a entender que el suicidio de la reina es un acto sacrificial con el que proteger a su gente, visto que la Dido justiniana muere precisamente porque no se resigna a dar ejemplo de su prédica «pro salute patriae». Lo es porque, con proceder así, esos que habían de llamarse los mayores adalides de la Dido casta en el teatro español atenúan el gesto de fidelidad conyugal que es su motivación exclusiva en las versiones originales a favor de una lectura política del episodio para dar énfasis a su capacidad de gobierno, esa virtud que encabeza también las que le atribuye la *Eneida*.[90]

[90] Y claro que no se hubieran tenido en menos por reconocer esa especie de contaminación cruzada, visto que hay más de un préstamo virgiliano en sus tragedias. Ningún poeta lo lamentaría realmente. Virués mismo quiso olvidar a la Dido casta en su soneto, apenas mencionando su nombre sidonio de Elisa (arriba, p. 106). Lasso, por su parte, dice querer contribuir a la literatura —a los textos— que a

De suerte que nos encontramos a las primeras con un retruécano en la transmisión y recreación de Dido en el teatro: aquellos de los que podría esperarse una recuperación del estado genuino del personaje —el virgiliano, el ovidiano: el primero en asentarse, el que quisieron imitar— se dejaron contaminar de ese remordimiento inventado que la tradición había filtrado a través de la versión justiniana, y los que prefirieron dar relieve a la historia donde importaba ante todo el triunfo de la pudicia permitieron la incursión de un motivo político que de rechazo quitaba protagonismo al arrojo de la moral privada.

lo largo del tiempo habían tratado de devolver a Dido el renombre que la favorecía. Esa disposición medieval que tomaba la ficción por ofensa a la verdad está en el argumento que precede a su tragedia (pp. 90-92), que acaba con estas líneas: «Esta es la verdadera historia de Dido y el succeso de su muerte y no el que cuenta Vergilio por Eneas, que es falso y contra la verdadera y común opinión […] Y esta es la verdad de esta historia, cuyos autores son Trogo y Justino y los demás que en las coplas últimas de esta tragedia refiere la Fama, donde también van estos». La faceta de historiador de Lasso, y puede que también ser alumno protegido de Alonso de Ercilla (sobre Lasso, sus mentores y mecenas, ver Weiner [2005]), lo dispuso a defender a Dido en la tragedia, el género fraterno de la épica. Pero no se pierda de vista que su faceta poética también lo hace abonar esa tendencia a estilizar la defensa de Dido mediante la poesía, que el mensaje del argumento se repite en verso, en la intervención final de la diosa Diana (reproducida en el siguiente capítulo, p. 262), y que esta tragedia no perdona la cortesía a la *Eneida* en el bordón garcilasiano que se repite al final de cada una de las cinco octavas que constituyen el lamento final de Dido. Su último recuerdo, «¡ay, dulces prendas!», es virgiliano.

3.3 *Ungentle queen*: Marlowe, Cirne

Unas líneas al principio del capítulo anterior apuntaban que Marlowe no concurre en la atrayente idea de transformar el final desesperado de Dido en una especie de extremaunción. Obrando desde el limbo de la parodia, queda fuera del quiasmo que forman las primeras recreaciones de la doble versión del personaje. Era de rigor notarlo, como lo es ahora reparar en que el soporte que utiliza para mantener el delirio impenitente de Dido es la comedia, y que por ese mismo motivo se excede más que ninguna otra de las piezas estudiadas en la degradación de su retrato.

El género trágico es atributo principal de las reescrituras clásicas del siglo XVI, el único asumible para los primeros dramaturgos de Dido. La máxima, naturalmente aprendida de la herencia antigua que los abastecía, no impidió que algunos optaran por aprovechar los rasgos cómicos de unas fórmulas que ya sabían exitosas en su propio entorno dramático. El humor empezó a colarse muy pronto en los textos que nos ocupan. Era necesario, por un lado, perder el respeto a la severa ley de la tragedia clásica, y por otro admitir que el tema de Dido no era solamente cuestión de hacer justicia a la verdad de la historia, sino que constituía una opción artística más, y como tal la posibilidad de jugar con todos los rostros que le había dado el tiempo sin preguntar qué agravio cometía contra ella quien la fabulaba.

Haber perpetuado la defensa de Dido con tanto afán, durante tanto tiempo, entrañaba el mismo grado de persistencia de la fama opuesta, la de una Dido ligera de cascos que se abandonaba sin más a un desconocido, *an exile*, *a fugitive*. Una fama contra la que la tragedia no luchó directamente salvo en el frente español y que las obras tragicómicas contribuyeron a sellar con particular fuerza. De modo todavía excéntrico —porque la irreverencia hacia los clásicos era circunstancial, impracticable o perecedera en otras tradiciones—, Cirne, Ghistele y Marlowe se plantearon en dos preguntas distintas el tema de la pieza que iban a escribir y la forma que querían darle. No por inusitada originalidad, sino porque su escenario lo permitía y porque así se había hecho antes y podía hacerse mientras ellos pensaban en Dido. No se volverá sobre la pieza de Ghistele hasta dentro de unas páginas, puesto que su orientación cómica era una necesidad que servía a otra declarada, la de festejar pública y popularmente al emperador. Nos dedicaremos ahora a las otras dos.

La *Dido* de Marlowe es la única entre sus obras que se destinó a la representación por parte de grupos infantiles. Este componente actoral, unido al del humor en mutuo beneficio, modula la seriedad con que se tomaba el carácter de unos personajes que en pocas escenas adquirían la circunspección propia de las últimas tragedias

shakesperianas. Los primeros isabelinos, y de manera especial los que escribieron para las compañías de niños, no percutieron sobre la complejidad psicológica y el pesimismo que luego marcaron la truculencia de la tragedia jacobea. Se valían en cambio de entonaciones cómicas para dramatizar los sucesos trágicos incluso —y de mayor intento, como se verá— en sus momentos más atroces. *Dido* es exclusiva en la producción de Marlowe, pero no lo es en la vida teatral que la recibió. Price [2018:52] distingue esta obra y la anónima *Cyrus* de las otras que se conservan considerando que probablemente ofrecían «an experience that was unavailable to the audiences at St Paul's», el espacio teatral de uno de los grupos infantiles más activos en las décadas de los setenta y los ochenta en Inglaterra. Fundamenta la diferencia en el distinto marbete de género que presentan; se sabe en cuanto se comprueba que se imprimieron como *The Warres of Cyrus King of Persia, against Antiochus King of Assyria, with the* Tragicall *Ende of Panthæa* y *The* Tragedie *of Dido, Queene of Carthage* frente a las *Three* Comedies *Plaied before her maiestie by the Children of Paule's*, que eran *Endymion*, *Galathea* y *Midas*.[91] Eso no significa necesariamente que las obras ofrecieran experiencias muy diferentes. Price mismo advierte la fluidez del marchamo genérico: «Lyly's *Campaspe* is called a "comedy" on the title page of the printed text and a "tragical comedy" in its running titles» [51], pero olvida apuntar el hecho de que la asignación no siempre dependía de la mano del autor ni era distinguida claramente por el público.[92] Las variaciones en el estilo y el alcance del humor dependían de las fórmulas de cada dramaturgo, y pueden tenerse con certeza entre las manifestaciones de una misma aspiración. John Lyly, el mayor productor de repertorio para las *boy companies*, acostumbraba a colocar una escena cómica con criados al principio, después de las de apertura.[93] Marlowe da comienzo a *Dido* con una escena que no acorta sugerencias de sodomía entre dioses y empieza jugando, a la manera en que luego se entretendrán Dido y Eneas «sporting in this darksome cave»:

JUPITER Come, gentle Ganymede, and play with me:
I love thee well, say Juno what she will.

---

[91] *Cyrus* fue estrenada en 1588, *Dido* en 1586. Pueden comprobarse los datos en la *DEEP* (*Database of Early English Playbooks*) o en la *Digital Anthology of Early Modern English Drama*.

[92] Por lo mismo era necesario explicarlo a veces, como hizo Richard Edwards o su impresor en el prólogo de otra obra representada por los Children, *Damon and Pythias*: «Which matter mixed with mirth and care, a just name to apply, as seems most fit, we have it termed a tragical comedy» (ed. R. King, p. 112). La portada aclaraba que ese texto preliminar estaba orientado justamente a la representación, «somewhat altered for the proper use of them [the Children] that hereafter shall have occasion to play it, either in private or open audience» (p. 110).

[93] La segunda escena en *Campaspe* y *Midas*; la tercera en *Sapho and Phao* y en *Endymion*.

GAN. I am much better for your worthless love,
that will not shield me from her shrewish blows!
Today, whenas I filled into your cups
and held the cloth of pleasance whiles you drank,
she reached me such a rap for that I spilled,
as made the blood run down about mine ears.
JUPITER What? Dares she strike the darling of my thoughts?

Ganímedes se entusiasmará con las joyas que Júpiter le ofrece, «I would have a jewel for mine ear, / and a fine brooch to put in my hat / and then I'll hug with you a hundred times». «And shall have, Ganymede, if thou wilt be my love» responde el dios de dioses mientras se acercan lentamente el uno al otro, justo antes de ser interrumpidos por Venus.[94]

¿Cómo afecta a Dido la diversión que Marlowe busca desde la primera escena de su tragedia? Cualquier respuesta debe mantener en vista que la particularidad que plantea este texto en el elenco del primer teatro moderno sobre Dido (así como la particularidad que representa dentro del teatro de Marlowe en sus características genéricas y contextuales) no procede de un tratamiento exclusivo del mito cartaginés, sino de una práctica que se repetía en las obras de tipo, dígase, «clásicómico». La mengua del respeto por las grandes figuras históricas y míticas era perfectamente común en las tragedias que recreaban y se recreaban en los temas antiguos. Hasta sus pequeños figurantes recibían la misma clase de críticas que los actores adultos por parte de los moralistas. «Plays will never be supprest while Her Majesty's unfledged minions flaunt it in silks and satins», protestaban los libelos; «even in Her Majesty's chapel do these pretty upstart youths profane the Lord's Day by the lascivious writhing of their tender limbs».[95]

En *Campaspe* (ed. R. Bond, pp. 320-321), el criado de Diógenes entra en escena diciendo: «I serve, instead of a master, a mouse». Granichus, algo más afortunado por servir a Platón, desprecia en general el oficio de la filosofía: «Manes, it is pity so proper

[94] Por dar un ejemplo no vinculante del humor que suscitaba la imaginación de Júpiter y sus amantes, es mucho más sustancioso el de Marlowe que las líneas del *Endymion* de Lyly sobre la misma escena: «Yet suffer me to imitate Juno, who would turn Jupiter's lovers to beasts on the earth, though she knew afterwards they should be stars in heaven» (ed. R. Bond, p. 25).

[95] La transmisión incierta de estos comentarios lleva a Chambers, que recoge las citas [1923:35], a referir la posible fuente en una colección de panfletos «seen by him [F. T. Hibgame] in New York under the general title of *The Sad Decay of Discipline in our Schools* (1830), which included *Some Account of the Stripping and Whipping of the Children of the Chapel*, containing a "realistic account of the treatment of the boys at one of the royal chapels", of which he thought the author might be George Colman».

a man should be cast away upon a philosopher: but that Diogenes, that dog…», y Psyllus lamenta por su parte dedicarse al pintor Apeles, «who feedeth me as Diogenes doth Manes». Midas (p. 145) sale poco mejor parado de la conversación entre los pastores de Frigia, Menalcas, Coryn y Celtus, que aprovechan la noticia de sus orejas de burro para decir, en un giro eufuista de Lyly, que el rey tiene las manos largas y es un tahúr de tres al cuarto:

> MENALCAS I muse what the Nymphs ment, that so sang in the groves,
> *Mydas of Phrygia hath ass's ears*.
> CORYN I marvel not, for one of them plainly told me he had ass's ears.
> CELTUS Ay, but it is not safe to say it: he is a great king, and his hands are longer than his ears.
> […]
> MENALCAS He seeks to conquer Lesbos, and like a foolish gamester, having a bagfull of his own, ventures it all to of greed bets all of his wealth on the chance to win a little win a groat of another.

Vulcano sale a ventilar el vicio de perseguir a las ninfas en *The Arraignment of Paris*, de George Peele (vv. 860-863), y juega con la tara de su cojera para insinuar otras virtudes:

> Why nymphe, what need ye run fo fast? What though but black I be?
> I have more preetie knackes to please, than every eye doth see.
> And though I go not so upright, and though I am a smith,
> to make me gratious you may have some other thing therewith.

De modo que, en tal ambiente, no es raro que Dido sufra los peores calificativos que la tradición le asigna. Por ahora los ejemplos han dado en figuras cuya fama propicia cierto grado de parodia en alguno de sus rasgos, como es la incuria de Diógenes, la avaricia de Midas, la grosería de Vulcano o, por retomar el insulto en *Dido*, el meretricio de Helena. ¿Cómo no esperar que Marlowe aprovechara la liviandad de Dido, pregonada tan largamente por los adalides que querían protegerla? Pero hasta al gran Alejandro se le afea la exigencia de ser tratado como un dios en sus campañas asiáticas. En opinión de Crisipo, «I could like the man well, if he could be contented to be but a man» (*Campaspe*, p. 326). La historia de Galatea se convierte en manos de Lyly en una aventura lésbica —también de sello infantil— donde ni ella ni su adorada Phillida consienten en separarse y donde Venus termina pidiendo al hijo de un molinero que le lea la mano (ed. D. Bevington, V 3). Y, claro, Shakespeare heredó la travesura al

encadenar juicios: «Agamemnon is a fool to offer to command Achilles; / Achilles is a fool to be commanded by Agamemnon, / Thersites is a fool to serve such a fool, / and this Patroclus is a fool positive» (*Troilus and Cressida*, ed. W. Godshalk, vv. 1262-1265).

Es normal entonces que, en la contribución de Marlowe, Eneas incurra en devaneos tan penosos como los de Dido, que no necesita más vergüenza que la del coqueteo para confesar un amor caricaturesco de la figura de la *coy mistress*. El único asomo del compromiso póstumo que supuestamente la obliga son unas líneas equívocas cuando enseña a los troyanos varios retratos de los nobles que la han pretendido, jactándose de haberlos rechazado a todos («Yet none obtaind me, I am free from all», III, i, 152): «and yet, God knows, entangled unto one», sigue en aparte. Como dice Borges del problema de Ugolino y de cualquier intento de averiguarlo, la incertidumbre es parte del designio de Marlowe al hacer que Dido diga estas palabras aludiendo a Eneas y a Siqueo al mismo tiempo. Pero esta vez, teniendo en cuenta que Dido lleva un buen rato insinuándose a Eneas, que antes de que Cupido haga su efecto sobre ella le ha dado esperanzas a Yarbas («Fear not, Iarbas, Dido may be thine», III, i, 19), y que antes incluso de reparar en la apostura de Eneas le ha ofrecido disparatadamente las galas de Siqueo y su asiento («Warlike Aeneas, and in these base robes? / Go fetch the garment which Sichaeus ware. / […] Thy fortune may be greater than thy birth, / sit down, Aeneas, sit in Dido's place»), tienta resolver la ambigüedad pensando que esta reina no se ha preocupado en ningún momento de honrar la memoria del primer esposo.

Pronto Eneas será rey a título definitivo: «Sichaeus, not Aeneas, be thou called; the king of Carthage», «and be thou king of Libia, be my gift» (III, iv, 58-63). De modo no menos exagerado, Ácates lo ha aclamado al principio «braue prince of Troy, thou only art our god, / that by thy virtues free'st us from annoy, / and makes our hopes survive to coming joys» (I, i, 152-154). Poco se cuida el mismo Eneas de que sean los verdaderos dioses quienes lo obligan cuando, después de reconocer el mandato («Jove wills it so, my mother wills it so / let my Phoenissa grant, and then I go. / Grant she or no, Aeneas must away», IV, iii, 5-7), no se atreve a despedirse de Dido, ni siquiera a sugerirle su intención. Una escena completamente original (IV, iv, 16-60), el simulacro de un posible final feliz si se quiere (seguramente recordado por Nahum Tate un siglo después en la retractación fallida de su Eneas), tenía que divertir a un público, que veía al rey temblar ante Dido suspicaz:

DIDO Is this thy love to me?
AEN. O princely Dido, give me leave to speak;

I went to take my farewell of Achates.
DIDO How haps Achates bid me not farewell?
ACH. Because I feared your grace would keep me here.
DIDO To rid thee of that doubt, aboard again;
I charge thee put to sea and stay not here.
ACH. Then let Aeneas go aboard with us.
DIDO Get you aboard, Aeneas means to stay.
AEN. The sea is rough, the winds blow to the shore.
DIDO O false Aeneas, now the sea is rough,
but when you were aboard 'twas calm enough!
Thou and Achates meant to saile away.
AEN. Hath not the Carthage Queen mine only son?
Thinks Dido I will go and leave him here?
DIDO Aeneas pardon me, for I forgot
that young Ascanius lay with me this night.
Love made me jealous, but, to make amends,
wear the imperial crown of Libia,
sway thou the Punic sceptre in my stead,
and punish me, Aeneas, for this crime.
AEN. This kiss shall be fair Dido's punishment.
DIDO O, how a crown becomes Aeneas' head!
Stay here, Aeneas, and command as king.
[…]
AEN. O Dido, patroness of all our lives,
when I leave thee, death be my punishment!
Swell, raging seas, frown, wayward destinies,
blow winds, threaten, ye rocks and sandy shelves!
This is the harbour that Aeneas seeks;
let's see what tempests can annoy me now.

Cuando, al segundo intento, Eneas quiere abandonar África de veras, a Dido aún le parece que se va a repetir la escena del renuncio. Después de haberlo insultado, después de desearle la muerte, justo después del furor que aún era de virgilio, Eneas sale de escena (no ella, a diferencia de su retiro inmediato en la *Eneida*). Hay que imaginar que, mientras discuten, indignadísima, Dido se ha ido colocando de cara al otro extremo del lugar por donde ha salido él, poniendo el dorso de la mano sobre los ojos, como medio desfallecida, y en cuanto nota que no hay más respuesta de Eneas, se gira con una sorpresa casi incompatible con el paroxismo del dolor que acaba de ensayar:

> Is he gone?
> Ay, but he'll come again, he cannot go.
> He loves me too too well to serve me so.
> Yet he that in my sight would not relent
> will, being absent, be obdurate still.
> By this is he got to the water-side,
> and see, the sailors take him by the hand,

y al momento, muy ilusionada otra vez porque piensa que en efecto va a suceder de nuevo el arrepentimiento de Eneas (V, i, 183-192),

> but he shrinks back, and now, remembring me,
> returnes amain: welcome, welcome, my love!
> But where's Aeneas? Ah, he's gone, he's gone!

La de Marlowe es una *Dido* antifrástica. Tanto es así que Isabel I de Inglaterra, ante la que se representó con toda probabilidad en un momento u otro, no debió de ofenderse al ver aniquilada la capacidad de independencia del personaje y comprender que se encontraba ante un nuevo trasunto de su propia figura. Su fina cultura humanista la presume al corriente del debate sobre el doble rostro de Dido, y así del juego de alusiones que establece Marlowe entre la Dido representada y la que solo se insinúa. Aquella Elizabeth, como la Elisa Dido que solo se mienta una vez en la tragedia, había logrado lo que no consiguió la Dido de Eneas: mantener intacta su reputación hasta el final. A base de entretener, postergar y rechazar a sus pretendientes igual que sabe hacer Dido al principio, la reina inglesa se ganaría para la posteridad el resonado apodo de *Virgin Queen*. Como esos diez súbditos de la Dido justiniana, los magistrados de Elizabeth le reclamaban un matrimonio que afianzase la continuidad dinástica y la estabilidad política de la nación. Para declinar la solicitud, ella prefirió la retórica a la espada (*words to swords*, podría decirse en inglés) y así no necesitó arder ni casarse. El 10 de febrero de 1559 aseguraba ante el Parlamento que no pensaba cambiar la vida que había elegido y que, cuando lo hiciere, ningún perjuicio le iría en ello a Inglaterra. Pero en definitiva no tenía intención alguna de alterar el rumbo al que Dios la había inclinado: «And in the end this shall be for me sufficient: that a marble stone shall declare that a queen, having reigned such a time, lived and died a virgin» (ed. K. Aughterson, p. 102). Semejante porfía no precisaba darse por aludida en términos peyorativos al oír como Yarbas, que acaba de pronunciar esa única instancia de su nombre, «all the woods Eliza to resound», criticaba su manera de gobernarse,

«scorning our loves and royal marriage-rites, / yields up her beauty to a stranger's bed, / who, having wrought her shame, is straightway fled» (IV, ii, 10, 16-18). Antes entendió, como se entiende, que Marlowe estaba elogiando la conducta opuesta que profesaba la Elisa real.[96]

Una explicación del recibimiento que pudo obtener la comicidad de Cirne partirá de parámetros similares, pero en condiciones más dadas a la conjetura. Marlowe escribió con la seguridad de que la cabeza de la Iglesia nacional escucharía lo que tuviera que decir. Cirne lo hacía tomando como referente un modelo que había entretenido a su vez al sumo pontífice de Roma. No hay forma de saber si fue ese el motivo o tan grande el afán, pero se puede recordar que, al parecer, el mismo Felipe II intercedió ante la nobleza en nombre del autor por causa administrativa.

El estudio de la censura en las obras de Torres Naharro hace pensar que el texto de Cirne, tal como se lee hoy, hubiera tenido que pasar por varias expurgaciones para

[96] Los versos podían ser admonitorios del matrimonio con un solicitante extranjero, porque en aquellos años la pretendieron el archiduque de Austria, Carlos II, y el duque François de Anjou y Alençon. La percusión política de la literatura isabelina respecto a la figura de su reina la convirtió en el mayor instrumento para la construcción de la identidad nacional moderna de Inglaterra. En cuanto podían, las obras declaraban en la portada haberse representado frente a ella, ávida consumidora de teatro. Alegorías como la de Marlowe se construyeron haciendo especial énfasis en el consabido binomio poder-castidad. La alusión a los trámites matrimoniales de Elizabeth Tudor era continua desde los varios posicionamientos que muchos hombres de letras se permitieron tomar y expresar en una actitud que tomaba mucho de la tradición medieval del *speculum principum* y su ejemplo en la tragedia. Richard Edwards respetó su voluntad: «God grant she may have her own heart's desire, / which friends will defend with most steadfast faith. / The Lord grant her such friends, most noble Queen Elizabeth» (final de *Damon and Pythias*, vv. 12-14). William Gager la instó en su *Dido* latina a aceptar al príncipe polaco Alberto Alasco, mejor que Eneas y mejor que Siqueo: «Sed una longa, Elisa, te superat tamen. / Regina virgo quot tulit casus pia! / Quae regna statuit! Quam dat externis fidem! / Dignata nullo coniuge Sichaeo tamen, / animumque nullus flectat Aeneas suum. / Tamen, ecce, maior hospes Aenea hospite» (ed. D. F. Sutton, vv. 1241-1246). El Eubulus de Sackville y Norton pronuncia un monólogo final en *Gorboduc* donde anhela un futuro monarca que escuche al Parlamento y sepa evitar los desastres que han diezmado el reino (ed. I. B. Cauthen, V, ii, 180-277): «Lo, here the end of Brutus' royal line, / and, lo, the entry to the woeful wreck / and utter ruin of this noble realm. / […] Then Parliament should have been holden, / and certain heirs appointed to the crown / to stay the title of established right […] / These civil wars, these murders, and these wrongs / of justice, yet must God in fine restore / this noble crown unto the lawful heir». Lyly, en cambio, admiraba la capacidad de la reina en su autonomía: «If virginity have such force, then what hath this chaste virgin Elizabeth done, who by the space of twenty and odd years with continual peace against all policies, with sundry miracles contrary to all hope, hath governed that noble island? Against whom neither foreign force nor civil fraud, neither discord at home nor conspiracies abroad could prevail» (*Euphues*, ed. M. W. Croll y H. Clemons, p. 439). También se la figuraba en la ficción: famosamente en la épica de Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, con los personajes de Gloriana, Belphoebe o Britomart, pero también el teatro encuentra, por ejemplo, a la ninfa Eliza, «a figure of the Queene», en *The Arraignment of Paris* de George Peele (1233*Acot*).

asegurarse un lugar comparable al de las obras del pacense, pero no llega a ofrecer una base firme para elaborar una hipótesis sobre su contexto práctico. La escena que da inicio a la *Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido* está inspirada en la conversación que mantienen Dileta y Felicina cuando esta se resiste a admitir el ardor evidente que le provoca Aquilano en la comedia homónima de Torres Naharro. Es probable que la *Aquilana*, aunque no se encontrara en la edición príncipe de la *Propalladia* autorizada por León X en 1517, fuera representada ante un público clerical en algún momento. Vélez-Sainz [2016:⁋5] analiza una suelta publicada en Roma en 1520 donde se modifican muchas de las referencias religiosas en el texto, y la supone preparada para tal ocasión: preparada, dice, *con muchísima prisa*.[97] Algunos de los casos con que Vélez ilustra la censura son bien concienzudos: «SAR [la suelta de la *Aquilana* romana] llega a cortar, junto con la mención a Dios (a quien se quiere evitar mencionar a toda costa), una bella paráfrasis de Petrarca: "bel morir tutta la vita honra" (*Canzone* XX)». La edición crítica moderna de Vélez, sin embargo, no reseña en el aparato crítico que se evite la grosera metáfora de Dileta en esa suelta romana de 1520: «Mas, ¿tienes por cuenta cierta / que me venga Dios a ver / y le cierre yo la puerta?» (vv. 1469-1471). Aún indica que modifica el último verso así: «y que le cierre la puerta», sin aviso alguno de la evidente alusión sexual.

Ocurre que ese es uno de los pasajes que toma Cirne para hacer que Ana recomiende a Dido: «en tal ensejo / viniéndote Dios a ver / que tú le abrieses la puerta / es mi consejo» (vv. 189-192), entre otros versos reproducidos total o parcialmente del 250 al 258.[98] Se suavizan algunas expresiones, como el «¿qué harías, di, grosera?» de Felicina (v. 1454), convertido en un «ay, malina / mas di por vida qué hicieras» de Dido, y la grosera adversativa de Dileta, «por la fe que Dios me dio, / ya sería dentro o fuera» (vv. 1455-1456), por la respuesta malina de Ana: «a fe que el sí o no / ya lo supiera». Los versos prestados que anteceden a estos, sin embargo, no eluden insinuaciones y se toman casi literalmente: «que ni te come do rascas / ni coxeas de ese pie». La distancia de los factores de la comparación y la falta de datos que afiancen las pretensiones de Cirne como dramaturgo impiden ir más allá de la presentación de estas

[97] En la introducción a las *Obras completas* de Torres (p. 24).

[98] No sabemos si la supuesta prisa con que se preparó la suelta de Torres fue lo que hizo pasar por alto esos versos, o si se evitaron luego mientras se preparaba la representación de la obra, o si a lo mejor una holganza compartida por la curia pontificia hubiera hecho permisible la imagen de la puerta abierta como parece que permitió una parodia de la eucaristía en la *Soldadesca* (vv. 2141-2169 del texto en las *Obras completas* de Torres Naharro) en la que Escalco pregunta por el vino, «¿son los mozos tinto y blanco?», y pide pan y compañía: «Matía, ve por el pan, / y diles que vengan ya / Barrabás y Mastre Juan». Contesta Matía: «*Ecce homo*». Una edición «castigada» de la *Propalladia*, de 1573, sí los consideró tan viciados como para eliminarlos (se comprueba a la altura del folio 341v).

analogías al tratar de encontrar un contexto o unas posibilidades prácticas reales para *Los amores*. El ambiente donde se movía Torres Naharro, que al fin y al cabo era clérigo de la diócesis de Badajoz, no puede extrapolarse al casi absoluto anonimato histórico de Cirne, del que, aun con aprecio de la realeza, apenas sabemos más oficio que el de hospedar soldados en su casa durante la guerra de sucesión portuguesa (Serís 1931:252). El interés que suscita la comparación a partir de los préstamos de las comedias naharrenses es casi especulativo, pero no deja de ofrecer un asidero desde el que preguntarse por las lecturas que pudo recibir la tragedia de Cirne. Aproximar ambas empresas ayuda a estrechar el ángulo de visión de una pieza que sería demasiado peculiar en ambientes que de primeras se antojan más verosímiles, como el tipo de festejos populares donde cuadra perfectamente la comicidad de Ghistele.

La *Dido* de Cirne desempeña un tipo de humor que no quiere ser didáctico, a diferencia del neerlandés,[99] y tampoco pretende ser paródico al modo de Marlowe. Se trata más bien de un aligeramiento de la materia trágica que disculpa su manera de proceder para captar la benevolencia de un lector al que debemos suponer provisto con más competencias de las que facilita la «grave cosa» que es enseñar a Dido en «romance nuestro vulgar» (vv. 6-8). Ese *romance* se refiere tanto a «nuestro idioma» como a la «composición de la poesía española» que versifica la historia, y ese *vulgar* es «tal lengua» tanto como «lo que pertenece al vulgo».[100] Cirne se disculpaba por hacer «en metro» la historia «del buen Eneas y Dido», por versificarla a la manera común del romance, faltando así a la categoría poética de la trama, y no simplemente

[99] No hay más que reparar en la cantidad de invocaciones e imprecaciones a la fortuna que hay en la obra y recordar el veredicto de Lida: «postular el didactismo para obras que subrayan el poder indiscriminado de la fortuna es un error esencial» [1962:302]. El relieve del concepto y su forma prosopopéyica es una de las presencias de la literatura medieval en la obra de Cirne. Respecto a la historia de Dido, el relevo de la presencia directa de los dioses por parte de la Fortuna está en la conclusión de Christine de Pizan sobre el destino de Dido en *La cité des dames*: «Longtemps elle vécut dans la gloire. Elle eût continué à le faire si Fortune —toujours jalouse de ceux qui prospèrent— ne se fut retournée contre elle» (ed. modernizada de E. Hicks y T. Moreau, p. 123). Leube [1969:58] traza la influencia hasta la *Histoire ancienne jusqu'à César*. Son muchas las instancias en el texto de Cirne: Eneas recién llegado a África: «Oh, fortuna descortés / no nos des gran contrapeso / en tal placer» (vv. 389-390); responde luego al mensaje de Júpiter sin apelar a la acción divina, dedicando en cambio alrededor de cincuenta versos a la traidora, mentirosa, carnicera, perversa, cruel y brava fortuna (vv. 1159-1212). Y la mentará otra vez antes de marchar: «mas la fortuna traidora / alzome porque cayese / de más alto» (vv. 1348-1350). Dido, en los mismos términos: «Fortuna, cruel tirana, / si para mí se ha guardado / tanto mal, / fuera con persona humana, / no con un bravo indomado / animal» (vv. 2377-2381); «Mas ya agora, ya, fortuna, / hagan todos tus sentidos / alegrías» (vv. 2569-2571). Es ella quien pronuncia los únicos versos que diferencian el poder de la providencia y el de la fortuna: «ve con Dios, a quien te has dado; / que, en fin, mas debes que yo / a la fortuna. (vv. 2620-2622). Sus últimos lamentos cuentan una decena de maldiciones a la suerte, además de las que apelan a la fortuna.

[100] Se citan las definiciones de *Autoridades*, s.v. «romance» y «vulgar».

por hacerlo en lengua castellana; porque habiendo leído las comedias de Torres pudo perfectamente comprobar que León X las juzgaba «lingua hispana eleganter compositorum»[101] (como Pazzi pensaba que Clemente VII apreciaría «più composto in volgare lingua che in latina», ed. M. Ugolini, p. 139). El plural del título, los *amores*, era la primera determinación tomada en pos del cauce informal de la historia de Dido y el primer signo de su orientación cómica para quien, conociendo y recordando el sentido que a su vez recordó Servio, advirtiese que la acepción contable de la palabra significaba en sí misma una trivialización: «"amores" autem plurali numero ad voluptatem pertinent, ut "securus amorum, qui iuvenum tibi semper erant"; singulari etiam ad religionem» (I, 350), que la pluralidad de amores corresponde al placer y el amor singular pertenece a la devoción.

Pero en esos amores que ambos protagonistas comparten y expresan en la tragedia de Cirne, el vapor de la voluptuosidad empaña la imagen de la reina Dido más que la del buen Eneas. Para Marlowe tanto uno como el otro merecían el ridículo de una actuación impulsiva, olvidada de su deber. Cirne no deja que Eneas rebaje su actuación hasta la risa y delega el humor de las figuras masculinas en Antenor y Corbante, que abren la segunda jornada ensartando chiste tras grosería sin embozo. La comicidad de los personajes femeninos se despliega ya en la primera escena, aun sin llegar a hacerse rústica como la de los marineros troyanos. Recae, esta sí, sobre Dido y su hermana (vv. 221-251):

ANA Tu voto y tu voluntad
bien me place.
Mas este pueblo que ves,
¿por quién esperas sea
amparado,
siendo él como lo es
de barbárica pelea
molestado?
DIDO Ahí bien tienes razón,
mas, por tu fe, ¿por tan loca
me ternás
que esto sin más conclusión

[101] Puede leerse el privilegio completo en la edición de Vélez-Sainz (pp. 1066-1067). La *princeps* de la *Propalladia* (1517), donde figuraba por primera vez el privilegio del Papa, tuvo una gran difusión, pero las obras de Torres ya circulaban ampliamente antes de imprimirse (Vélez-Sainz 2013:86-87). Apunta también Vélez [2013:12] que la mayoría de las obras de Torres se representaron en la corte romana. Aliprandini [1986] habla de la representación de la *Tinelaria*.

lo haga de manos a boca?
ANA ¿Pues qué más?
DIDO A ser del pueblo primero
muy rogada, a maravilla
hacerlo ya.
ANA Ese tal es un «no quiero
y échemelo en capilla»,
señora mía.
En lo que de hacer se habrá,
no te quieras muy rogada.
DIDO Qué razón.
Cosa que en tanto me va
no ha de ser muy bien pensada.
ANA Conclusión:
yo siento muy bien tus bascas.
DIDO ¿Qué sientes? Di, por tu fe,
dilo aína.
ANA Que ni te come do rascas,
ni cojeas de ese pie.

Ana ha ido lanzando señuelos a Dido hasta que ella, que no ha dejado de darle la razón y mostrarle reparos al mismo tiempo, hace ver que lo que le preocupa en realidad es parecer apresurada en la consumación de su deseo. El amparo de su pueblo ha sido la última excusa que la hermana le ofrece, y como tal ha de tomarse, visto que Dido, tras aceptarla, considera solo la premura con que sería razonable mostrar su disponibilidad. La extensión del contraste con el carácter de Eneas se advierte pronto, una vez él, en la escena inmediatamente posterior, considera el bienestar de los suyos con una gravedad y una emoción que en ningún momento se han visto en el ánimo de la reina del lugar (vv. 355-390):

Oh, qué grande alivio es
para los que vez alguna
navegaron
acordársele después
de alguna crüel fortuna
que pasaron.
Digo esto por mí agora,
porque en verme en este puerto
y en poder

de una tan noble señora,
incapaz me hallo por cierto
de tal placer;
que en acordarme que os vi
en la mar medio ahogados
y perdidos,
huelgo de veros aquí
tan alegres, esforçados
y socorridos.
Porque unos vi anegar,
a otros he ya llorado
por defuntos;
veos agora aquí estar:
¡Júpiter sea loado!
Todos juntos
mis amigos vi perder,
mis parientes y vasallos
vi ahogar,
mi flota vi perecer
sin jamás poder salvallos
ni ayudar.
Tengoos agora aquí pues,
los que jamás en mi seso
pensé ver.

Al final de la obra, en una escena semejante a las quejas de los criados de los filósofos en la *Campaspe* de Lyly —genérica, típica al fin y al cabo—, el cómitre de Eneas protestará que no posee más que una capa raída después de tantos años de servicio a su jefe (vv. 2029-2052). ¿Sirve la intervención de Norgales para derribar la dignidad de Eneas como la taima de Dido parece servir para aminorarla a ella? No lo hace tan directamente, aunque sí apunta alguna hipocresía que venía urdiendo independientemente la tradición del personaje de Eneas, que resurge en otras obras en la forma del traidor (se retomará el caso) y que despunta en el momento en que niega querer marcharse a escondidas (vv. 1690-1692). En esta pieza esas reminiscencias no parecen alegación suficiente para equiparar el tratamiento de los dos personajes principales porque en sus modos de expresión contrastan dos modelos de diversa especie. Dido, que se inspira en el pícaro disimulo de Felicina para confesarse ante Ana-Dileta, ha teñido su actuación de una coquetería paródica de la futura dama de comedia —otra *coy mistress*—, que no conviene a la reina declarada en el título de la obra tanto como

favorece a Eneas el papel de caballero que le es asignado por la correspondiente tradición del amor cortés. El héroe troyano, a diferencia de Dido, no desciende un punto su comportamiento en términos de comicidad. El homenaje a Torres en la escena de los marineros era seguramente un guiño más, igual que el recuerdo de Garcilaso, de la *Celestina* y de todo el romancero. Para Dido, sin embargo, daba comienzo la comedia de su vida literaria. De todos los lugares que podían arrogarse el precedente, España se hizo pionera de la Dido liviana en el teatro, y lo fue antes de ser pionera de la Dido casta en el mismo terreno.

3.4 *Ne bruit que de religion*: Cinzio, Jodelle

Un matrimonio noble y la reforma protestante: tales son los referentes de partida para los dramaturgos que hicieron de su *Dido* un comentario a la religión. En las décadas de mayor tumulto en torno al último gran cisma del cristianismo, la tragedia virgiliana de Cinzio se convirtió en el preámbulo de una reverencia creciente al clima que se asentaría en Italia tras el concilio tridentino, y la de Jodelle fue una inflexión personal en aparte dentro de una producción poética que trataba de templar su propia rebeldía para medrar en la corte francesa.

Al explorar la geografía y la historia canónicas de la literatura italiana, Dionisotti no osó estrechar los lazos entre la vida poética de las décadas que acompañaron la actividad contra la Reforma y la historia de la que llama *età del concilio*. El epónimo es suficiente para redimensionar la parte que tomaron, cuando lo hicieron, autores como Cinzio en los eventos concretos que manifestaban la inminencia de una conmoción común, aun soterrada por los propios mecanismos del oficio creador y la intimidad del hecho respecto al que se pronunciaban. Importa conceder a la inversión ideológica de las obras giraldinas el lugar que merece: Cinzio servía a su público, un público que era tanto «la migliore et maggior parte degli spetattori» como muy precisamente aquel de quien era «già debitore», el duque de Ferrara. El doble servicio de Cinzio alcanzó el calibre de la disertación en sendos tratados de conducta, el *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile et ben creato nel servire un gran principe* y el triple diálogo *Della vita civile* intercalado en los *Hecatommithi*, al principio de la segunda parte de la colección de novelas que servía de ejemplo al civismo del tratado. Así se presentaba la reflexión en torno a los casos que iban a leerse (*De gli Hecatommithi*, p. 2):

> Prima che a gli *Hecatommithi* ponessi mano, volli mostrare quello onde nasce il fondamento delle città e della vita civile, il quale è l'amore e la fede matrimoniale, facendo conoscere che solo da questo amore hanno gli huomini e le donne quella maggior quiete e quel maggior riposo che da mortali si possa havere in questa nostra fragile e caduca vita.

El velo poético de las historias, por indicación de los clásicos, «insegna parimente quello che appartiene alla vita civile od heroica, il qual diletto è solo pienamente dei giudiciosi», declaraban los *Discorsi* (ed. S. Villari, p. 348) en la plenitud literaria del autor. El didactismo ecuménico de la literatura estaba entre sus estrategias de promoción más productivas (y refinadas, porque, echando mano de la psicología inversa, ya

no eran los tontos quienes no sabían aprovechar sus virtudes, como para Petrarca, sino solo los juiciosos quienes podrían aprenderlas).

Pero no se olvide la mitad elitista del esfuerzo de Cinzio, siervo de prohombres. El didactismo de la *Didone* no era gratuito; contaba igualmente con el doble filo del moralismo *pro bono* y de la lealtad por oficio. A ras de la anécdota, el antagonismo de sus protagonistas era —*gravis stylus*— el que debía de marcar las escenas de matrimonio figuradas por la discordia entre el catolicismo ferviente de Hércules II d'Este y el acérrimo reformismo de Renata de Valois. El ejemplo de la pareja noble hubiera tenido que servir de fundamento de la ciudad y la vida civil de Ferrara, pero mientras ella formaba para sí una corte alternativa de evangelistas franceses, él se procuraba el amparo del Imperio acercándose a los jesuitas.[102] Bien podría ser que Cinzio estuviera guiñando un ojo a su mecenas cuando abría la *Didone* con las quejas conyugales de Juno (vv. 47-60):

> Chiunque è, che si pensi, ò per ingegno
> o per prudenza, ò per poter ch'egli habbia
> c'habbiano i' suoi pensier felice fine
> non si dolga, ò s'attristi, se il contrario
> gli aviene, e da me prenda in questo essempio.
> Io, che di Giove son sorella, e moglie,
> e sola dopo lui tengo l'impero
> del Ciel, non pur non hò quel c'haver voglio,
> ma son constretta à le minori Dee
> […] che quando bene io miro
> l'altre appò me sono Reine in fatto
> io solo in voce hò di Reina il nome.

Por el lado de la dedicación civil a la causa, Cinzio redactó en 1543, al poco de escribir la *Didone*, la dedicatoria de la segunda edición de las *Disputationes adversus lutheranos* de Giovan Maria Verrati, enderezada al cardenal Nicolò Rodolfo, y defendió a Castelvetro de la acusación de herejía que se hizo contra él en 1562 escribiendo una carta al obispo de Módena (Foà 2001).

En Francia la tragedia se instauró como espacio de disidencia reformista antes de que los autores católicos la utilizasen como baluarte de su fe. Si en Italia, al

[102] De esto da cuenta más detallada Lucas [1990:292-294 y 1984:150-153]. Romera Pintor [2019:184] recuerda y da por razonable la identificación que hizo Horne [1962:24] del *morditore* que escribió una carta contra la *Didone*: pudo ser el calvinista Francesco Porto, amigo de Renata (ver también el *Carteggio*, ed. S. Villari, p. 154).

considerar el radicalismo de la primera posición, apenas destaca el caso de Negri da Bassano, encendido anticatólico que escribió una *Tragedia intitolata Libero Arbitrio*, en Francia no faltan los autores que durante las décadas de las guerras de la religión dedicaron la escritura a canalizar sus simpatías protestantes:[103] Théodore de Bèze, colaborador de Calvino, con el *Abraham sacrifiant* (1550); el anónimo *Sac de Cabrières* y el *Josias* del desconocido Philone (ambos alrededor de 1566); Louis des Masures, traductor de la *Eneida*, exiliado y autor de *Tragédies saintes* apologéticas de la militancia religiosa; Jean de la Taille, cuyas obras se abrían con el tratado *De l'art de la Tragédie* lamentando «les pitieux desastres advenus nagueres en la France par nos guerres civilles» (*Saül le furieux*, f. 2r).

La posición ambivalente de La Taille respecto al conflicto religioso fue muy similar a la de Jodelle mientras se caldeaba el ambiente hacia la segunda mitad del siglo. Al final del *Saül*, La Taille escribió «une Remonstrance faicte pour le Roy Charles IX à tous ses subjects, à fin de les encliner à la paix» (f. 38r). Jodelle entonaría el mismo lamento generalizado durante el conflicto y lo dirigiría igualmente a los monarcas: «Vous Charles, Catherine, Henry, qui tenez / nostre fortune en main […] / prenez et faites prendre à nous tous plus de cœur» (f. 83v).

Si la *Cleopatra* de Cinzio estaba en la línea de la *Didone* respecto a la disputa sobre el libre albedrío y las distintas posiciones en torno a las que se arremolinaban católicos y protestantes, la *Cléopâtre* y la *Didon* representan dos modos muy diversos en la carrera literaria de Jodelle. *Cléopâtre captive* fue escrita a propósito de la victoria de Enrique II frente al emperador Carlos V y representada ante el rey francés y su mujer, Catalina de Médici, inflamada persecutora del protestantismo en Francia. Enrique II, con su entrada triunfal en Metz, sustituiría a Augusto como referente metonímico de la gloria —hubiera sido difícil para cualquier otro vate de la Pléiade dar más pompa al panegírico del prólogo (vv. 5-62):

> Puis que la mer, qui te fait son Neptune,
> bruit en ses flots ton heureuse fortune,
> et que le ciel riant à ta victoire
> se voit mirer au parfait de ta gloire,
> pourroyent vers toi les Muses telles estre,
> de n'adorer et leur pere et leur maistre ?
> […] d'Octavian aussi
> l'orgueil, l'audace et le journel souci

[103] Se aprecia perfectamente en los capítulos que el volumen editado por Guastella [2018] dedica a la vuelta de la tragedia en cada tradición, la francesa a cargo de G. Cardinali y la italiana de M. Pieri.

de son trophée empreints tu sonderas,
et plus qu'à lui le tien égaleras :
vu qu'il faudra que ses successeurs mêmes
cèdent pour toi aux volontés suprêmes,
qui jà le monde à ta couronne vouent,
et le commis de tous les Dieux t'avouent.
[…] Ce que ja chante à toy, le fils des Dieux,
la terre toute, et la mer, et les Cieux.

No hay datos que aseguren la puesta en escena de la *Didon*, en cambio. Un soneto de Antoine de Baïf hace pensar que se representó, pero no especifica cuándo ni dónde: «Tandis que grave en la Françoise scène, / ta grève ornant de tragique chaussure, / […] Tu fais marcher une Didon malseine».[104] El propio autor de la tragedia declaró públicamente en 1558 que había escrito varias tragedias por encargo real «sans que les troubles du tems eussent encore permis d'en voir rien, et que j'attendois tousjours une meilleur occasion que n'est ce tens tumultueus et miserable pour les faire mectre sur le théatre» (*Recueil*, ed. V. Graham y E. y W. McAllister, p. 74).

No se sabe si la *Didon*, que desde luego se compadece con la fragilidad de los tiempos que contuvo a Jodelle, se encontraba entre esas obras. Desde luego no recibió la pompa de la *Cléopâtre*, porque esta vez el autor dejaba airear mucho más libremente la irreverencia que lo caracterizaba. Jodelle, al parecer blasfemo incorregible, mostró una actitud ambigua hacia las diferentes confesiones que batallaban a su alrededor. Una mano anónima, en un ejemplar de sus *Œuvres et meslanges*, escribió «Lamotte convient que son ami Jodelle estoit un grand libertin».[105] En la misma colección, impresa un año después de la muerte del autor a cargo de ese *ami*, su albacea Charles de La Mothe, hay un repertorio de sonetos *Contre les ministres de la nouvelle opinion*, «impudents, contrefaits» (f. 72v),[106] pero también otros que expresan una misantropía general, acusadora de todo tipo de fanatismo en el culto cristiano y anhelante de una

[104] Ternaux, que apunta el dato [2002:7], considera la posibilidad de que se llevara a la escena por iniciativa de Charles d'Espinay en 1557. Viollet-le-Duc [1855:1] afirmó sin pruebas que fue representada en 1558.

[105] Lo recuerda su editor moderno, Ternaux [2002:22]. En su faceta responsable, Jodelle tampoco supo siempre cumplir su papel amenizador ante el rey. A menudo se evoca el *affair* del Hôtel de Ville: Jodelle recibió el encargo (o se ofreció para ello) de amenizar el banquete en honor a Enrique II por la conquista de Calais en 1558. Al parecer, la planificación fue tan apresurada y la ejecución artística tan desastrosa que él mismo tuvo que explicarse y exculparse en un documento que dio a la luz inmediatamente, el *Recueil des Inscriptions* (donde aparece la mención de las tragedias que Jodelle decidió guardar).

[106] Sobre los sonetos contra la embajada protestante, Buron [2023]. Sobre la previa participación de Jodelle de las ideas protestantes, Balmas [1962:501-508].

armonía civil que era responsabilidad común. Si la *Cléopâtre* y sonetos como el dedicado a los nobles «Charles, Catherine, Henry» pulen las asperezas con el barniz de la publicidad, otros poemas se encrespan hasta el sacrilegio como si se destinaran solo a la censura de los aposentos (*Les œuvres*, f. 76v):

> Tout mon regret n'est pas que ta durable Église,
> o, Christ, soit dissipée en nostre France, ainsi
> je ne plains pas encor tant seulement qu'ici
> ton regne pacifique et ton nom lon méprise,
> mais je plains que la France abolit ou deguise,
> outre la pieté, toute autre forme aussi
> requise en tout estat.

Esa acidez imparcial es la que vertebra *Didon se sacrifiant* (Bono y Tessitore [1998:209] creen incluso que la obra «riecheggia lo scontento per la presenza massiccia a Parigi di cortigiani italiani al seguito di Caterina de' Medici»), y es acaso la que podría salvar al personaje del perjuicio moral a que la habían llevado los muchos avatares de sus versiones literarias. En esta tragedia el blanco de Jodelle es igualmente el proceder de quien, por falsedad o por ineptitud, se entrega a toda costa a un fervor religioso injustificado del que Dido es solo víctima.

Esta es la única de las tragedias virgilianas de Dido donde ningún dios figura como personaje. No han pasado aún dos versos desde el principio de la obra cuando Ácates pregunta «pourquoy ne se soullent / les grands Dieux, qui leur veuë et leurs oreilles sainctes / aveuglent en nos maux, essourdent en nos plaintes ?» (vv. 2-4). Tal es el conflicto que se sostiene hasta el final: la insólita evidencia de que ningún poder superior da sentido a las penas y los trabajos humanos pese al esfuerzo incesante de los hombres por averiguar las voluntades celestes. Palinuro, timonel astrólogo de los troyanos, suple su escepticismo con lo que él mismo parece saber superstición y, sin llegar a mostrarse cínico, insta a sus compañeros a seguir unos augurios de los que en realidad desconfía. Los mensajes celestes podrán ser falsos, pero, por si un dios castigador los avala, más le conviene al hombre apoyarse en ellos que asumir plenamente el azar y la fragilidad de su juicio (vv. 141-156):

> Jamais aux bas mortels les Immortels ne rendent
> une asseurance entière […].
> Mais en vain celuy-la se tourmente et soucie,
> qui soit heur, soit malheur, dessus les Dieux appuye
> le hasart de ses faits : car bien qu'au ciel je veisse

les astres ennemis, et que je me predisse
de mes voisins dangers l'evenement moleste,
il vaudroit mieux, suivant un message celeste
(quand mesme il seroit faux) mettre aux Dieux ma fiance,
que suivre pour guidon ma fresle cognoissance ;
aimant mieux en m'armant d'une volonté pure
perdre tout, que d'avoir vouloir de faire injure
au mandement d'un Dieu, qui veut que pour un vice
executé, vouloir de faillir se punisse.

Palinuro, que no vuelve a aparecer en la obra, no necesitaba siquiera cambiar el tono de su declamación para doblar su papel a partir de ese momento en uno de los grupos corales, porque el discurso que estos sostienen sigue el rumbo de la descreencia y a veces da de lleno en la blasfemia, como ocurre al final del segundo acto (vv. 989-1016). La religión, dice el coro de fenicias, no es más que una excusa con la que Eneas pretende justificar su crueldad: sin religión vivirían todos los que por ella han muerto.[107]

La posición del coro fenicio es la de los sonetos en que Jodelle se mostraba igual de reacio a ambas facciones beligerantes: «Qui dessous un serain visage / couve dans le traistre courage / mille renaissantes poisons […] / tel bien souvent les Dieux mesprise, / qui pour bastir son entreprise / ne bruit que de religion» (vv. 1020-1030). Esta vez es Eneas el que representa toda la hipocresía de la religión. Lo increpa el coro en la esticomitia contra él («la seule impieté te chasse de ces lieux», v. 991) y al final del acto cuarto, «ô Enee, / peste des grands maisons, / qui d'une destinee / farde tes trahisons / […] rien ne te fait la guerre, / tu la fais à ta foy» (vv. 2085-2086).[108] Lo increpa igualmente Ana, tan incisiva como el grupo de mujeres, intercediendo a favor de Dido en la discusión con Eneas (vv. 573-578):

[107] El coro de hombres troyanos, beneficiado por la certidumbre del deber de Eneas, es en cambio menos audaz; sus asperezas más graves empiezan y acaban en su primera intervención, al final del primer acto («Ainsi les haults Dieux se reservent / ce poinct, d'estre tous seuls contens, / pendant que les bas mortels servent, / aux inconstances de leur temps», vv. 335-338). Después de eso ya solo les queda compadecer «cent fois celle qui abandonne / a l' estranger son cœur, son lict, et sa couronne» (vv. 1583-1584). Ambos coros tienen a su vez un doble modo en esta obra: cuando aparecen en medio de un acto acompañan e incluso hacen avanzar la acción, como prescribía Aristóteles; cuando aparecen al final de cada una de las partes, como quería Horacio, desarrollan su función gnómica, instructora y deplorativa como caja de resonancia moral del conflicto (Vignes 2014). Sobre la polifonía y el predominio de los coros femeninos en las tragedias clásicas y clasicistas, véase Frappier [2020].

[108] Esta esticomitia se acerca a la que había ideado Dolce, también entre Eneas y el coro (vv. 1315-1325), donde en lugar del yugo de la religión el cuerpo coral desprecia el de la razón fingida.

> Quand l'innocente
> flechit sous le coulpable, et plus forte lamente
> devant le foible, helas ! le Ciel, aveuglément
> donnant à l'un le crime, à l'autre le tourment,
> fait-il pas voir qu'il faut s'accompagner du vice,
> qui traine incessamment l'innocence au supplice ?[109]

Jodelle inserta una escena original en la que, tras la petición de Dido, Ana acude a suplicar por ella a Eneas (escena que la *Eneida* no recrea directamente[110]), y otra en que habla con Barce sobre el estado de Dido. La nodriza adopta el tono del coro y de Ana para expresar su desconfianza de la justicia divina (vv. 1785-1791):

> Souvent ce Dieu vengeur de tous humains forfaits,
> permet que mille torts par les mechans soyent faits,
> afin que par celuy se punissent nos vices,
> qui plus dessus sa teste amasse de supplices.
> Mais ainsi que les Dieux qui semblent être oisifs
> a venger les forfaits, sont bien souvent tardifs
> j'ay peur qu'ils soyent aussi tardifs à ce remede.

Dido queda exenta de las invectivas de Jodelle en esta obra como un niño queda fuera de las leyes que obligan a los hombres: es solamente, tal como reza el título, una víctima sacrificial. A diferencia del papel que la hace representar Cinzio respecto al mismo debate ideológico, Dido no representa aquí nada que pueda decirse negativo (tal vez Jodelle sea, de hecho, el dramaturgo virgiliano que con más ternura la miró), y sin embargo su papel en esta obra contribuye por defecto a su desmedro porque todos los personajes a su alrededor han crecido mientras ella, fiel a su versión original salvo a la hora de declarar su culpabilidad, no encuentra más razones para defenderse que las que ya le otorgó Virgilio. En *Didon se sacrifiant* son los personajes secundarios

[109] No se cuentan aquí los casos en que el reto se plantea a la divinidad pagana del amor, aunque también se reiteran en voz coral al final de los actos: «O grands Dieux, si le vice / n'a point en vous de lieu, / amour plein d'injustice / peut-il estre Dieu?» (vv. 2015-2018); «L'amour qui tient l'ame saisie, / n'est qu'une seule frenaisie, / non une deïté» (vv. 2263-2265).

[110] Vv. 1375-1482. Jodelle sabe trasladar esa distancia al teatro. Que Eneas no va a atender a Ana —sea o no un dios quien lo impide— se sobreentiende en el orden de las didascalias, porque él interviene antes de ella respondiendo a unas peticiones que no hemos escuchado o que él ni siquiera le ha dejado pronunciar. Termina él «cessons, cessons», y no le responde ya cuando ella acaba, sino que cambia de interlocutor, «O quel tumulte, Achate».

quienes sostienen de principio a fin la médula del conflicto en su nueva orientación, y son también los que hablan por Dido y la defienden.

Efectivamente, Dido aparece en esta obra *se sacrifiant*, apenas para morir, porque solo hace acto de presencia cuando la desesperación ya ha hecho todo su efecto en ella. Es otro distintivo de esta tragedia, la que más tarde empieza su trama, la que muestra a Dido por primera vez en el estado más avanzado de su furor. A menudo sus intervenciones se dedican a amplificar, adornándolos, los versos que pronuncia en la *Eneida* a partir del verso 305 del libro IV —hacia la mitad—.[111] Es el único personaje que no cuestiona la existencia o la consistencia de los dioses («Ha grans Dieux, que nous sommes / vous et moy bien trahis !», vv. 901-902): la reina mantiene su rabia a costa de la conciencia que enrarece el ambiente de la tragedia, lo que en cierto modo la aliena del conflicto y hace que su discurso quede en una rabieta de la que sus acólitos son intérpretes, verdaderos tutores. La función comentarista y moralizante de los personajes auxiliares que en sus inicios solía desarrollar la tragedia al adaptar los mitos clásticos, o al reproducir directamente el teatro antiguo, tiene en esta obra un efecto amortiguador de la fuerza que Dido mostraba en la leyenda latina y la convierte en el personaje más pasivo de todos. Solo un nuevo discernimiento moral aparece en su papel, y es la culpa recién y plenamente asumida que la tradición le ha endosado: «Sus mon sang, dont je veux sur l'heure faire offrande, / qu'on paye à mon honneur tant offense l'amende» (vv. 2215-2216).

Cinzio, que dejaba a Dido en peor lugar y a sabiendas, la hizo a cambio mostrar un momento de perfecta lucidez antes de perderse. La pieza giraldina es una lente convergente que forma una imagen invertida. En ella es Dido quien al principio sabe sostenerse de pie y Eneas quien —en un reproche del trascendentalismo a la misma actitud— *stands on his head* y decide a merced de un criterio equivocado. En esta obra el preludio del amor, o más bien el preludio de la discordia (puesto que Cinzio, a pesar de empezar la trama antes de la escena de la cueva, relega todo gesto amoroso a la elusiva y brevísima mención de la Fama que abre el tercer acto), se dilata más de diez veces, de unos noventa versos en la *Eneida* a los más de mil doscientos que en la tragedia se dedican a desentrañar los matices psicológicos de cada personaje. La extensión queda repartida entre dos movimientos opuestos: el paso de Dido desde la intuición certera hasta el más ciego error y el de un Eneas piadoso pero desorientado que alcanza la perfecta asunción de su responsabilidad. En ese movimiento, los

[111] Original es la invocación que Dido hace de Venus (v. 1299), para la que Jodelle se inspiró en el *De rerum natura* de Lucrecio. La misma fuente le sirvió para recordar el vano sacrificio de Ifigenia (Ternaux 2002:21), pero esta vez no lo hizo en boca de Dido, sino del coro (v. 1005).

personajes accesorios multiplican su capacidad actancial, como harán en Jodelle, y se vuelven agentes catalizadores de la transformación de los respectivos soberanos, que son al mismo tiempo sus discípulos morales. Es Ana quien acaba por convencer a Dido de la conveniencia de una nueva unión,[112] y Ácates es para Eneas un faro de virtud que termina de encenderse con la señal divina fehaciente, la aparición de Mercurio.

Otra preocupación constante se cierne sobre la tragedia de Cinzio: cómo el ser humano se justifica ante Dios mediante sus obras y el juicio que las orienta, impugnando de rechazo pero de claro intento la doctrina luterana de la *sola fide*. La asunción plena del libre albedrío queda tergiversada en la mente de quienes, como Ana, entienden por ello solo «la libertà del suo volere» (v. 1102) y como perros,

> od altri bruti insani,
> seguono quello a cu' il senso gli alletta,
> e tutti involti nel terreno zelo,
> non levano mai gli occhi verso il Cielo.
> Ma altri di miglior' alma e miglior mente,
> de la nobiltà sua tenendo cura,
> poco stimando quel che il mondo apprezza
> con proposito fermo e disio ardente
> di godere il don datogli procura. (vv. 2014-2023)

En ese don otorgado al hombre reside la dignidad humana, para la que Dios «in suo arbitrio pose / a quali di queste cose / piacesse à lui poter volgere il core» (vv. 1989-1990). El coro, en cuya voz se plantea el trasfondo moral y autoral de la obra que trasparentan esas líneas,[113] ya ha amonestado directamente a Dido por dar preferencia a los desatinos de su hermana y apartarse de la guía de su razón (vv. 733-747):

> ci hà dato il Re del Cielo
> il don de l'intelletto,
> per simili à sè farne
> […] e dare al pensier nostro ambedue l'ale

[112] Se percibe su nuevo carácter en gestos como el de adelantarse a la petición de Dido para que hable con Eneas (v. 2434) o en su arrojo al ver morir a su hermana y querer suicidarse tras ella (v. 3164).

[113] La *Didone* y la *Cleopatra* rebosan paralelismos no solo en los papeles principales, sino también en los secundarios (Ácates —II, V— es el Capitán de Octavio —I, IX—). Este pasaje es de los que más las aproximan, pues la intervención del coro fenicio («Quando il Motor eterno de le stelle», v. 1981) apenas es una variación de la que el coro de egipcias pronuncia al concluir el primer acto de su obra («L'alto, eterno Motore / che far l'huomo dispose / soura ogn'altro animal, saggio e gentile», I, IX, vv. 710-712), con los nombres de los protagonistas también al final de la peroración.

con le quali al ver ben sicur si sale.
E se con disio fermo ciò Didone
fesse, sicura son che fuggiria
quella ch'al fianco l'è, sorte aspra e ria.

Acto seguido —justamente para empezar el segundo acto— un monólogo de Ana confirma lo descaminado de su juicio: «tutto quel che gli indovini han detto / nel contemplar le interiora à l'hostie, / siano sciocchezze espresse, e che que' mali / c'han predetti à Didon se prende Enea / per suo marito, sian chiare menzogne» (vv. 781-786). Estos versos, además de manifestar la ironía fatal de su ofuscación, desprenden cierto aroma protestante en cuanto niegan la eficacia de los arúspices en su papel de mediadores entre la divina providencia y la comprensión humana, y prefieren en cambio «con maturi e ben saggi giudici / […] far scelta al fin di quel ch'esser par meglio» (vv. 774-777). Por el contrario Ácates, espejo de la virtud en esta obra, sabe bien lo que no consiente el Cielo «se voi guardate, / alto signor, gli havuti auguri» (vv. 1097-1098).

Dido ha manifestado plena posesión de su juicio —un juicio más profundo que en la *Eneida* y acorde al del coro— durante la primera parte de la historia, pronunciando incluso un monólogo especular del de Ana en otros tantos sesenta y un versos: «questi nostri sensi, che le forme / offrono, son da l'apparenze false / spesso ingannati» (vv. 617-619). Pronto da su última muestra de reticencia y sensatez,[114] y entonces cede ya a las tentadoras razones de Ana de la manera más indecorosa. Cuando su hermana le propone «che pensiamo il modo / da poter dare al matrimonio fine» (vv. 1226-1227), Dido responde que no quiere tratar de ello hasta que haya vuelto de la caza. Bien se sabe y pronto se comprueba que vuelta de la jornada ya ha dado rienda suelta a su «lascivia ismisurata», llamándola matrimonio, según cuenta la Fama (vv. 1468-1501).

A partir de ahí Dido queda anulada: Cinzio traduce con gracia pero con poquísimas variaciones a Virgilio, amenizando los monólogos de la *Eneida* al combinarlos en diálogos de intervenciones más breves entre los protagonistas, intercalando parlamentos de los personajes ancilares y apenas añadiendo una escena en que Dido despista a Barce, Ana y las damas acompañantes para entrar y darse muerte por fin, sustrayendo la crueldad del acto para expirar luego en escena con la máxima levedad y como

[114] «Perche dunque sorella / cercato habbiam saper quel ch'al Ciel piaccia / se creder non vogliam, poi che ei cel mostra?» (vv. 1195-1197).

queriendo arrepentirse cristianamente de pecar también con el suicidio.[115] El énfasis en la pérdida del honor atraviesa esta vez toda la obra y se reitera tanto en las escenas adicionales al principio como en el fiel discurso virgiliano en las últimas: «Ma vorrei che la terra pria s'aprisse / […] ch'io violassi mai / l'honestà, ò ver le sue ragion sciogliessi»; «in quanto poca / stima appresso i piu saggi sia colei / che, morto il primo, altro marito prende»; «Che posto hò in mano tua la vita, e il regno / e l'honor, caro à me piu che la vita»; «letto […] / ov'io morì, con l'honestade mia»; «Ma che far di regno? / Poi che salvo con lui non è il tuo honore»; «quel che destinat'hò meco di fare, / per fin de la vergogna e fin del duolo»; «amendilo hora il sangue […] / per la macchia lavar».[116]

¿Qué ocurre con Eneas en estas dos tragedias? La cuestión no es tan simple como para que, por ser antagonista de Dido, en términos de juicio moral se le adjudiquen directamente los contrarios. Retrocedamos un momento a la tragedia de Jodelle: Ácates, compañero de Eneas, es reticente del deber de partir al principio, y llega a sugerir que la presunta aparición de Mercurio («encore que, comme il [Énée] dit, […] / Mercure soit venu», vv. 13-14) puede ser en realidad una artimaña de Juno (vv. 113-118). Su mismo recelo, con los dioses ausentes de la obra, podría plantear la duda en la mente del lector. Solo a partir de la conversación con Palinuro y los juramentos de Ascanio en la misma escena, Ácates se convence de la misión transmitida por Júpiter. Entonces el fiel amigo de Eneas se convertirá en la guía que le impida doblegarse a causa de una piedad que en esa obra supera la que tradicionalmente se atribuye al héroe. Eneas es el blanco de la ira coral que defiende a la Dido jodelliana, pero la verdadera acritud del fanatismo pertenece a Ácates.

Sería fácil tropezar con un sesgo contemporáneo al considerar si el Eneas francés queda debilitado o favorecido por ese mismo sentimiento de piedad, que hace que

[115] Esta tragedia es la única que recrea en escena el gesto final de Dido en la *Eneida*, la intención de levantarse (tres veces en el poema latino, vv. 690-693). Pazzi, Dolce y Jodelle (a la altura de los versos 1701, 2040 y 2425 en las *Didos* respectivas) mencionan la tentativa, pero no la actúan porque no actúan la muerte. Servio lo advirtió: «INGEMUITQUE REPERTA atqui dixit *invisam quaerens quam primum abrumpere lucem*, sed ostendit morientes sua inprobare desideria» (IV, 692), y también Tiberio Claudio Donato: «signa quae moriens dedit ostendebant eam facti paenitudinem gerere, quod iam emendari non poterat» (p. 420).

[116] Vv. 361-366, 497-499, 2128-2129, 2497-2498, 2705-2706, 2777-2778, 3046. También el familiar de Dido siente que «ella perduto habbia / quel pregio d'honestade, ond'ella andava / fra quante furo ò son pudica altera» (vv. 1867-1869). Romera Pintor [2008:28, nota 151] detecta varias de las instancias pronunciadas por Dido y recoge ejemplos del mismo concepto del honor en otras obras de Cinzio.

sienta «plus que Didon sa force effeminée» (v. 184).[117] En todo caso, si merece consideración el hecho de que Jodelle prefiere —con buena o mala intención, da igual— que Dido delegue en otros la conciencia del conflicto ético y moral que protagoniza, la merece también la concesión a Eneas de varias intervenciones originales que expanden los matices de su carácter y lo declaran perfectamente avisado de la complejidad de la situación. Nuevo es el altercado con el coro (II), nueva la respuesta a Ana (III), nueva la otra esticomitia con Ácates y nuevas en fin las dudas con que lo acosa la conciencia desde que decide marchar. «Pourquoy me gesne donc ma conscience encore?» (v. 1487), a lo que él mismo sabría contestar responsablemente: «c'est la peur d'un esprit coulpable envers soymesme» (v. 1540). Otras ocasiones lo demuestran partícipe del confrontamiento religioso. Ascanio recuerda palabras nunca antes a él atribuidas: «ce qu'un jour nous disoit mon pere sur la tumbe / d'Anchise mon ayeul: que l'amour et la haine des Dieux vont bigarrant la fresle vie humaine» (vv. 76-78). Aunque con menos encono que la facción púnica, Eneas llega a recelar de la justicia divina: «comment donc souffrez vous de ceste gentile ame / evanouïr la force? […] / semble que le Ciel ne permette jamais / la vraye pieté s'assembler à la paix» (vv. 962-984). Al poco interpela a Ácates: ¿quién puede ser feliz aquí abajo? Quienes sean designados por los dioses. Eneas rectifica «Je croy que le bonheur des humains ne leur plaist» (v. 1497). Parece que en esta obra Eneas tiene el grado suficiente de todo lo que puede favorecerlo: suficiente juicio para entender el conflicto de fe al que se enfrenta, suficiente valor para lamentarlo, suficiente piedad humana para comprender el dolor de Dido y suficiente piedad romana para saber que su misión debe continuar.

Igual énfasis había hecho Cinzio de la diligencia de Ácates, igual de la piedad de Eneas. Solo que en su *Didone* la *pietas* proverbial no es ambigua, no alberga dudas sobre la partida y es del todo ortodoxa. Sirve para mitigar la ofensa de abandonar a Dido (la primera escena del acto IV muestra a Eneas declinando la opción de despedirse con una carta: «esser io mai, / Achate, non potrei sì discortese»,[118] vv. 2094-

[117] A menos que se argumente la lexicalización del adjetivo, suena discordante junto al parecer de que «la valorisation des femmes passe par une nette dévalorisation des personnages masculins» (Hugot 2014:5).

[118] Romera Pintor [2008:89, nota 239], en cambio, ve el momento de dulcificación del abandono en el tercer acto, cuando Eneas ordena a sus marineros, si alguien pregunta sobre el aparejo de las naves, responder que solo parte Ascanio (v. 1758). Lo hace, y así lo dice, por prudencia en la preparación efectiva del viaje, lo que no redunda necesariamente en la compasión, sino antes deja ver una mentalidad táctica, más fría cuanto más acorde al verdadero deber, que no se cuestiona en ningún momento (a diferencia, por ejemplo, de la constante dubitativa del personaje de Dolce; y entre ambos se sitúa la convicción conmovida del Eneas de Jodelle). Queda del todo claro pocos versos después: «Io vado, / tu qui rimanti e attendi se presenti / cosa alcuna che far ci possa danno» (vv. 1796-1798).

2095), así como para justificar el error inicial del héroe, que solamente se resiste a partir por mor del descanso de sus compañeros: «non tanto mi è molesto il mio disagio, / Achate mio, quanto il comune» (vv. 895-896). Eneas se reconduce después de la visita de Mercurio con un monólogo original en el tercer acto que explica por qué Cinzio no tuvo que justificarse ante el *morditore* por ninguna falta de religiosidad cuando este criticó la representación de los dioses en la tragedia (*Carteggio*, ed. S. Villari, p. 157). En la misma *Lettera* se confirma la alineación del discurso de Eneas en alabanza de la Providencia con el de Cinzio. El autor incluye entre las buenas prácticas de todo dramaturgo la de dar origen a cualquier decisión en la entidad divina —aquí sí, actuada en las primeras escenas a la zaga del original latino—, cuya singularidad en esta obra queda de sobras entendida con la repetida invocación de Eneas no a «Giove» sino a «Dio», al «alto Signore», al «sommo Signor» (vv. 1680-1739).[119]

Por si quedaba duda de que Dido es la que sale mal parada de la tragedia giraldina, el hijo del autor, Celso Giraldi, encargado de publicar sus obras, daba en la dedicatoria la clave de lectura del texto: «Enea ci rappresenta uno prudentissimo heroe, Giove la parte superiore dell'anima humana, Mercurio la discorsiva e ragionevole e Didone la parte inferiore e sensuale» («All'illustrissmo», p. 5). Una equivalencia mal planteada basta para que Dido quede convertida en todo lo que la ancha tendencia medieval había hecho de ella, «antiquae libidinis umbra iam vacua», «dimissa Didone, dimissa luxuria». La vocación alegórica, más discretamente formulada por el padre, ciñe esta tragedia en sus dos cabos, desde el prólogo: «Quivi Enea, conformandosi col fato, / la ragion, ch'ocupata era dal senso, / ripiglierà per guida, e ad ubidire / si disporra al Signor, che regge il Cielo» (vv. 36-39) hasta el último verso: «chi questo vede, / per ischiare e l'uno e l'altro errore, / volga al verace ben subito il core» (vv. 3224-3226). Ya en su primera intervención, el coro medita la imagen y semejanza divinas del hombre, concebidas «per alzarci al ben sommo e perfetto» (v. 736). El fantasma de Landino volvía para hostigar a Dido, vuelta otra vez obstáculo del *summum bonum* y colocada a la base de las *res humanis*, algún peldaño más abajo del que en las *Disputationes* ocupaba para simbolizar las virtudes purgatorias.

[119] La cuestión revestía importancia en el momento. Aún en el XVII italiano algunos autores justificaban que eran buenos católicos y los dioses gentiles aparecían en sus obras solo en función ornamental (Bono y Tessitore 1998:292). Y así en cada tradición. Herk [2012:72-76] estudia cómo la presencia de los dioses paganos en las obras mitológicas holandesas se conciliaba con las dinámicas del teatro cristiano, cómo, por ejemplo, el debate entre Cupido y Diana en *Narcissus ende Echo* reproduce las escenas de juicio celestial en las obras religiosas (hace notar también el aire oracional de las palabras que Yarbas dirige a Júpiter en *Van Aeneas en Dido*). «By calling on Iupiter, Mars, Venus, and other such petty odds, they doo most wickedly robbe God of his honour», protestaba William Rankins en uno de los muchos argumentos moralistas contra el teatro inglés (*A Mirrour for Monsters*, 1587, f. 21v).

La crítica suele recordar la predilección y la simpatía de Cinzio por los personajes femeninos de su teatro. Lo hacen Lucas [1990] y Cosentino [2006], que en sus trabajos, sin apenas prestar atención a Dido, analizan respectivamente la pasividad de las mujeres giraldinas, inermes contra las agresiones de sus allegados, y cómo las mismas heroínas van perdiendo su audacia para orientarse a lo sentimental caballeresco.[120] Añádase pues su figura para perfilar el cuadro de sus obras. «Gravi, prudenti e accorte; e possono usare nel favellare sentenze morali, e piene di senno, secondo la lor condizione» (*Discorso*, ed. S. Villari, p. 302): Cinzio dio y quitó a Dido los atributos que para «le donne delle scene tragiche» creía convenientes según la «real qualità».

En el díptico que aquí interesa por el filtro religioso compartido con Jodelle, Didone y Didon son una imagen revelada y su negativo. La íntima heterodoxia que significaba escribir la segunda era en la primera un gesto público de apoyo al mecenas. La tragedia francesa, que favorecía una recepción positiva del personaje, mantuvo su voz original minimizando su novedad poética, pero lo hizo a costa del volumen que antes había alcanzado, de una potencia que ya no le era posible lograr en un contexto donde otras voces se imponían. La italiana, aunque desde el principio advirtió al lector de que Dido era el término negativo de una metáfora, supo ponerla a la altura de las circunstancias, pero el discurso que construyó sobre el que ya era suyo solo la hizo caer desde más alto.

[120] Se encontrarán ejemplos del «appauvrissement des figures "transgressives"» en Lucas [1990:289] y en Cosentino [2006:79-80]. Romera Pintor [2019], que sí habla del conflicto religioso en la *Didone*, no aprecia en su panegírico exaltado la mengua de su protagonista y concluye «de este hombre bueno que fue Giambattista Giraldi» que «un halo luminoso envuelve toda su obra dramática: su fe radiante en la justicia y la bondad divinas, así como su confianza absoluta en el hombre que, como reflejo de Dios, sabrá hacer prevalecer la justicia y el bien sobre los malvados» [200].

3.5 *Ons nacie tot eenen speghele:* Dolce, Ghistele

Esta vez dos obras muy diferentes aparecen bajo el mismo marbete porque el marco que ciñe la resignificación es en ambas de índole política. En la *Didone* de Dolce la «cuestión de Estado» es un efecto, una solución; en *Van Eneas en Dido* de Ghistele es un antecedente, un pretexto. Este criterio no permea las obras como el religioso lo hacía en las de Cinzio y Jodelle, sino que se adhiere a ellas por un extremo u otro y les confiere un sentido que tiende a lo alegórico (sin llegar a la filiación medieval o humanista que puede justificarse en el texto de Cinzio). Tanto en un caso como en otro, el motivo político es una amplificación —un paratexto al principio de la obra de Ghistele, varias escenas imbricadas con la muerte de Dido en el de Dolce— que permite dotar de nuevas capas de significado a los personajes y las acciones. Así como la sección anterior daba pie a entrelazar los textos de Cinzio y Jodelle en diversos puntos para contrastar el distinto semblante de sus personajes respecto una distribución actancial similar, estas piezas quedan próximas solo en el tiempo —una representada en 1546, la otra en 1551—; en su factura poética son tan distintas como se comprobará en la penúltima parte de este estudio.

Al final de su *Didone*, Dolce hace inequívoca la interpretación de la historia que ha decidido renovar. Un desvío inesperado justo antes del apogeo de la tragedia transforma el desenlace en una maniobra de restauración política desde la cual queda a la vista también el decreto edípico del destierro del monarca por bien de la propia ciudad. Dido ha pronunciado su monólogo final y se retira. El prefecto abre la siguiente escena dirigiéndose a un consejero (vv. 1819-1858):

> Quantunque sia debitamente grave
> la servitude a ogn'un che vive in terra,
> ché libertà tutti i thesori avanza;
> nondimeno il servir principe indegno
> è pena più d'ogn'altra acerba e ria.
> […] Hor, quel crudele Amor, ch'a tanti, e tanti
> Sovente il lume e l'intelletto adombra,
> Nel bisogno maggior le ha chiuso gli occhi:
> Onde sepolta ne l'oblio di Lete
> La rimembranza de l'amato sposo,
> Ne l'amor d'un Enea tutta si strugge;
> A cui diè la città, se stessa, e noi.
> […]
> Le leggi in tanto, e la giustizia giace;

Né l'opre incominciate innanzi vanno,
Gli edifici, le mura, e l' alte Rocche.

Non coeptae adsurgunt turres... Para sus ciudadanos, el abandono de Dido apenas tiene más trascendencia argumental en la *Eneida* (IV, vv. 86-89) que la imagen análoga de la negligencia que sufre la arquitectura de la ciudad. El prefecto de Dolce lleva a primer plano las consecuencias civiles que permanecen apantalladas en las obras que no descienden de las alturas épicas.[121] El deber del siervo fiel, contesta el consejero, es suplir las faltas de su señor. «Certo, se dorme il Principe, conviene / che vegli il servo: ma ben sai, che tutta / l'autorità mi fu levata allhora / che Didone ad Enea l'Imperio diede». *Tum decuit, cum sceptra dabas*. Dido todavía no ha muerto cuando sus súbditos deciden darla por perdida y remediar su ausencia, justo antes de que el nuncio se presente con las noticias del último acto de renuncia al cuidado de su pueblo y el prefecto haga suyas las palabras de Ana en la *Eneida* (IV, 680): «Questa, occidendo sé, n'ha tutti occisi» (v. 2057). *Exstinxti te meque, soror, populumque patresque sidonios urbemque tuam*.

El espectador ha visto cómo la hermana y las mujeres del coro han pedido a la reina que no desprecie la vida, siquiera sea por ellas: «Prezzatela per ben di questa vecchia […] / E per utile ancor di queste Donne» (vv. 1628-1630). Ha visto a Dido disimular, mintiendo de tal manera que su muerte pondrá de manifiesto un renuncio ético y político que tiene algo de sabor justiniano: «Viver io voglio, se la vita mia / è, come dite, a beneficio vostro». Con la ciudad sumida ya en la desdicha tras la muerte de Dido, el prefecto asumirá el compromiso del gobierno por segunda vez, sin que sea casualidad que oponga iguales palabras a las palabras de ella: «Benché nel vero io mi conosca indegno / di tanto honor, *a beneficio vostro* / io vo' accettarlo: ma chi accetta Regno, / carico accetta oltre ogni peso grave» (vv. 2097-2100). Todavía el tremendismo de Dolce añade dos grados a la catástrofe cuando se comunica el suicidio de Ana y el asedio de los gétulos, lo que otra vez hará confirmar la probidad del candidato. La voluntad común para delegar en él la autoridad es, además, todo lo democrática que permite el elenco, porque el primer ofrecimiento lo hace el consejero, el segundo el nuncio y finalmente habla Bizia: «E'l flagello di noi troppo è vicino». La

[121] Algún deje de protesta por la incuria de los malos gobernantes asoma en Cirne, en esa escena donde Norgales se queja a Arbán «Yo he servido por mar / y tierra toda mi vida / a Eneas / sin jamás poder medrar / más que esta capa raída, / porque veas» (vv. 2035-2040). Y un atisbo ya del todo —dígase— *blue-collar* se percibe cuando los trabajadores de Cartago critican a las capas de jefecillos («onder beveels») y funcionarios la obra de Ghistele: «los que menos trabajan sacan el mayor provecho: / supervisores, contables y escribientes desleales», «de minste werken, hebben die meeste profijten, / ghelijck tûesienders, telders en schrijvers loos» (vv. 435-437).

última respuesta del prefecto es el broche de la obra: «Questo già non sarà, fin che s'accolga / in vena sangue, e in queste membra spirto».

Los aires de élite republicana a los que Dolce abre todas las puertas al final de la *Didone* no son, como será el ecumenismo de Jodelle, una transgresión o desafío a la autoridad, sino todo lo contrario: eran una muestra de orgullo patriótico, un homenaje a la Venecia natal y mortal del dramaturgo. Aunque el *patriziato* no escapó al modelo italiano de la supremacía de las familias más ricas que representaban cada Estado, se preció durante siglos de la capacidad distributiva de su gobierno. El siglo XVI presenció sin embargo la inflexión de su fortuna. La inversión propagandística convenía aún más en el momento en que la Serenísima perdía capacidad de dominio tras el desastre de Agnadello contra los franceses en 1509. Es de imaginar que el gesto no pasó desapercibido entre el auditorio carnavalesco de esta *Dido* (se hablará de las circunstancias de su representación en el siguiente capítulo). Dolce hizo al principio de la obra un guiño popularista que los artistas ambulantes no han perdido todavía. Eneas repite para Ácates las palabras de Mercurio cuando lo insta a ir en busca de «Italia bella» para que un día su hijo pueda fundar Roma, «la città che sarà del mondo capo», y de paso profetiza también el nacimiento de la República que el dramaturgo compartía con sus oyentes: serán los sucesores de Ascanio quienes «dopo molto / girar di cielo, e lungo spazio d'anni, / a un'altra gran città daranno inizio, / con più felice augurio, in mezo l'acque» (vv. 452-456).[122]

No desde una república, sino para un imperio, la *Dido* de Ghistele trató de ganarse la simpatía de su público de otra manera en el norte, pocos años después. El colofón de esta pieza declaraba su significado a través de dos personajes alegóricos (los *sinnekens*, llamados Fama del Honor y Corazón Honesto), que enuncian una moraleja breve y general destinada a amonestar a los jóvenes que escucharan la obra en una representación pública (cuya probabilidad se estudiará en el cuarto capítulo), pidiéndoles que hicieran de la obra un espejo y que no se dejaran engañar por las artimañas de Venus: «Neemt hier uwen speghele, ghij jonge persoonen / laet u dus niet hoonen dör Venus treecken!» (vv. 2222-2223). Esta vez el remate aclaratorio, un sobrio aviso contra el mal de amores que había arrastrado a Dido, iba acompañado de un prólogo que desplegaba sin escatimar recursos el propósito laudatorio de la obra y orientaba desde el principio a los asistentes hacia una lectura alegórica en la que Eneas era el término de referencia de todas las virtudes.

---

[122] El tópico del *laus Venetiae* aparece en otras obras de Dolce, en versos que reproduce Cremante [1998:281-283]. Giazzon [2016:232-233] anota referencias bibliográficas sobre el mito de Venecia y asocia su presencia en la literatura de Lodovico Dolce a una exaltación de la paz «di ascendenza erasmiana».

Amberes a mediados del siglo XVI, «flör van allen steeden» (v. 173), «flor de todas las ciudades». Formaba parte de los Países Bajos españoles del sur (hoy Bélgica) en el territorio unificado por Carlos V que se conoce como las Diecisiete Provincias. En pleno apogeo económico, estaba entre las ciudades más grandes de Europa, era centro de transacciones, alojamiento de ricos extranjeros («los de Holanda y los del Bravante flamenco / hacen aquí su dulce fortuna», «daer Duijtschen en Waelen / hör hoonich haelen soot mach blijcken», vv. 175-176) y pobres locales para los que no sería raro ver de vez en cuando a un allegado condenado a la hoguera por hereje.[123] Amberes podía permitirse hacer de puerto a nuevas ideas, pero no estuvo libre de estricta represión en cuanto empezó a extenderse la Reforma. Las posibilidades críticas del teatro de cámara cambiaron a partir de 1540, cuando la censura contra los protestantes se aplicó con especial dureza a las actividades susceptibles de convertirse en difusoras de ideas heterodoxas. La elección de la materia antigua en lugar de un argumento bíblico fue un buen recaudo por parte de Ghistele, que no esperó para prevenirse al respecto en esta tragedia: el Espíritu de la Retórica quiere ofrecer a su audiencia una pieza poética inspirada en la virtud, sin contradecir las Escrituras, sin que nadie se sienta insultado, honrando a Dios y al Emperador («Iet stichtelijcx wildt mij doch sijn declareerende / en der scriftueren niet contrarieerende, / niemanden reprehendeerende in gheenen hoove, / maer Gode encle den keijsere te loove», vv. 81-84). Fue astuto y sutil también al final de la obra: ante los ataques de la Crítica Ignorante y la Burla Incompetente a las obras que no se atienen a temas litúrgicos, el hombre majestuoso que aparece en el epílogo defiende la importancia de la fe vivida, que no necesita confirmar su religiosidad en público (vv. 2373-2390).[124]

Hasta que el acoso de la política imperial de Felipe II la revolvió durante los años que condujeron al saqueo de 1575, Amberes estuvo entre las ciudades neerlandesas más leales al dominio hispánico. Por conveniencia o por convicción, Ghistele se mostró devoto de la corona en repetidas ocasiones a lo largo de su carrera humanística. Participó, con esta obra y con otras, en el enorme aparato de propaganda cultural que se desplegó en todas las artes para mitificar las figuras de Carlos V y su hijo en cuanto sucesores de Augusto, por él estirpe de Eneas y aun descendientes de los linajes

[123] Iwema [1984:108] recuerda la ejecución del retórico Petrus Scuddemate unos años antes de esta representación.

[124] El sarcasmo de los dos trabajadores de Cartago al tachar de vagos y ladrones a supervisores, contables y escribientes no pudo ser demasiado arriesgado tampoco, visto que son ellos mismos dos maulas bebedores. Iwema [1984:148] habla del posible origen de este tipo de escena en los interludios cómicos («minderemanstonelen») del drama escolar.

bíblicos.[125] El título de un volumen de mediados del XVI dedicado a Felipe II reza *Historia originis et successionis regnorum et imperiorum a Noe ad Carolum V.*[126] La biografía del primer emperador romano en las *Vitae Caesarum* de Suetonio era el arquetipo de la *Vita et gesta Karoli Magni* de Eginardo, que contó entre sus secuelas la *Vitta et fatti dell'invittissimo imperatore Carlo quinto* de Alfonso de Ulloa. Ghistele prologó la traducción neerlandesa de 1570 con un poema dedicado al monarca, que se unía a otro escrito años antes para el ascenso de su hijo al trono.

En esa campaña se empleaba el celo encomiástico de la Dido neerlandesa. El Espíritu de la Retórica abre la función pidiendo al Sentido Poético un lema que merezca ser desarrollado al modo de los camarógrafos (vv. 70-75), digno de presentarse en honor al emperador Carlos V. El Sentido enseguida le presenta un tema brillante, «een suijver materie» (v. 88) que Marón utilizó para honrar a Augusto, y le indica que en el primer libro de la *Eneida* encontrará una historia verdadera («een warachtighe bendienisse», v. 104) que contiene el verso que busca: *Imperium sine fine dedi* (v. 106). Continúa con una apología de Eneas y del Imperio Romano, «espejo de nuestra cristiana nación» («ons kersten nacie tot eenen speghele», v. 119) y entre los dos van tejiendo el paralelismo que dictaba la renovación del mito romano. Carlos, victorioso como Eneas, ha mantenido la unión del Imperio durante años (vv. 96-101). Carlos, bajo cuyo mando prosperan las naciones (vv. 140-145), sostiene el legado de la *Pax Augusta* y los mismos valores de piedad, religión y fortaleza que Virgilio quería promover al escribir su epopeya. El prólogo epidíctico termina con la derivación culminante: Carlos tiene «Salomons wijsheijdt», «Josephs ootmûedicheijdt», «Davidts rechtveerdicheijdt», la sabiduría de Salomón, la humildad de José y el sentido de la justicia de David (vv. 152-154). Todo se dispone, declaradamente, de forma que Eneas quede honrado por los eventos que el Espíritu de la Retórica quiere contar, porque su cometido es enaltecer a Carlos V, que de él desciende y con quien lo identifica. Y todo responde a una cauta acomodación del mito a la providencia cristiana: «Así ha de

[125] Ver los capítulos quinto y sexto de Vilà [2001] para un estudio de la iconografía y los recursos propagandísticos destinados a extender y legitimar la perpetuación del concepto la *translatio imperii* desde la historia troyana, a través de Augusto, Carlomagno y Maximiliano I, hasta el reinado de Carlos V y Felipe II de España. Entre los medios más importantes estaba la lectura cristiana de la obra de Virgilio, que otorgaba a la misión de Eneas un valor providencial también asignado a las nuevas dinastías. Añádase un proceso inverso: Sannazaro editaba en 1526 el *De Partu Virginis* (o *Il Natale*), un poema en hexámetros, inspirado en la *Eneida*, sobre el nacimiento de Cristo que fue poco después ensombrecido por la *Christias* de Girolamo Vida (publicada en 1535).

[126] Escrito por Hans Tirol y miniado con 227 imágenes por Jörg Breu el Joven hacia 1547. Fue un encargo del cardenal Otto Truchsess von Waldburg, tras su visita a Augsburgo, para darlo como regalo a Felipe II.

entenderse el libro cuarto. / Aun atrapado [Eneas] por el amor de Dido, / la voluntad de Dios debe prevalecer» («So ons quartus Aeneidos dûet verstaen. / Al was hij mit Didos liefde bevaen / Godts wille mûst voortgaen», vv. 123-125).[127]

En el vaivén a que se presta el contraste entre estas dos tragedias, la de Dolce llega a tocar, entre todas las vernáculas clásicas, el extremo más alejado de la tradición que hace de Eneas el prototipo de la figura del héroe. Sin llegar a incurrir en la parodia,[128] la dignidad del carácter y la misión de Eneas (que Cinzio resalta y que Jodelle respeta pese a no compartir sus razones) queda en esta obra empañada por la sombra de la pusilanimidad. Aunque el resultado a nivel argumental es el mismo y Eneas acaba por reanudar su misión, las dimensiones de su heroísmo se ven reducidas a una obediencia de la que no acaba de convencerse. Su exclamación redundante y paralíptica es la de un hombre que en realidad carece de motivos y, pobre de recursos retóricos, levanta el índice para asegurar: «e posso addur mille ragioni, e mille» (v. 1008). No hay certeza en él que no vaya acompañada de otra duda, ni hay ocasión que deje pasar sin cerciorarse de una inocencia que termina lastrando su partida con un deje de narcisismo que le es impropio, un «desir di laude» (v. 484) que se mancharía si «ne fossi ogn'hor detto homicida / di tal» (vv. 591-592).

Ácates sabe cómo apelar al interés de Eneas una vez este le ha enumerado las muchas razones por las que sería deshonesto abandonar a Dido (vv. 541-544):

> Hor, che diriano i secoli futuri,
> se'l gran figliuol di Venere e d' Anchise
> per sì debol cagion, mortale, e indegna,
> lasci adempir l'alto voler de i Dei?

---

[127] Vista la situación de la *Dido* neerlandesa original, falta preguntarse por la del *handel* de 1621 (arriba, p. 33). Los Países Bajos meridionales seguían sometidos al poder español, mientras que los del norte (el *handel* se publicó en Rotterdam), con predominio demográfico y protestante, habían entrado en una revuelta que les daría la independencia a mediados de siglo. El Pseudohouwaert eliminó el prólogo carolino, el epílogo humorístico de la Crítica Ignorante y la Burla Incompetente y las referencias a la cámara de Goudbloem al final de los *spelen*. La intervención del nuevo editor en el texto de *Eneas en Dido* es notablemente menor que la que llevó a cabo en el resto de las obras compiladas (Herk 2012:152-154). El volumen se abría con cuatro poemas en honor a los protagonistas de las historias que podían haberse escrito sin leer las obras (nota Herk que el dedicado a Dido, f. *2v, presenta a Eneas como un pobre mendigo, en contradicción flagrante con la obra que precede).

[128] Que le brindaba el modelo del *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa le poltronerie degli uomini inverso le donne. Seconda giornata* (1536) donde Pietro Aretino humoriza (aligera el estilo épico, lo hace más informal) el libro cuarto de la *Eneida*. Giazzon [2011:164] consigna los momentos donde percibe una «riscrittura seria e patetica della parodica sequenza aretiniana».

Entonces cambia Eneas de tercio, pero no osará mostrar la diligencia con que el de Cinzio prepara la partida: «sapess'io almeno ritrovar qualch'arte, / che senza sdegno di questa Reina / far si potesse la partenza nostra». Y aun cuando Ácates le sugiere encubrir las preparaciones, él objeta «a me questo non sembra agevol calle». El subalterno idea enseguida todo el plan de partida, a lo que el jefe responde con un suspiro: «poi che la fraude è necessaria usarsi, / e quel che non convien quivi è richiesto, / tròvisi la minor, ch'io tel concedo». Igual que harán los ciudadanos cartagineses con Dido, Ácates releva a un rey que no alcanza los mandos, que no puede más que resignarse a un proyecto ajeno y asumir una voluntad de la que no es dueño.

Este Eneas es la efigie del perbenismo. Antes de irse quiere impetrar la «giusta licenza» de Dido, «che forse udendo la cagione / de la partita, acqueterassi in parte; / e quando non s'acqueti, avrò adempito / l'officio e di benigno e di fedele» (vv. 1100-1104). Parece que la máxima aspiración del héroe es una conciencia tranquila para la que solo necesita reiterar la declaración de sus buenas intenciones. La esticomitia que entabla con el coro al final del tercer acto, donde defiende con algo más de fuerza su cometido, acaba encorvándose también: «Chi, quanto può, benignamente porge, / ogni debito suo ne agguaglia ed [ad]empie» (vv. 1332-1333).

Ni siquiera falta en la tragedia de Dolce la excursión por los dos tópicos de mayor recorrido en la vertiente de la tradición que transmitió un retrato negativo del personaje: el Eneas traidor y el Eneas *uxorius*. «Pien di lascivia, effeminato, e molle», se entretiene construyendo los muros de Cartago «e in poter d'una donna, onde sei sposo, / anzi più tosto divenuto servo, / edifichi cittade a strane gentil», lo acusa Mercurio (vv. 430-442). Más adelante, en la cuarta escena del tercer acto, el nuncio y el coro debaten sobre la dignidad de la unión de Dido y Eneas. El nuncio se hace eco de esa pasión por la respetabilidad moral de Eneas que mostraron los primeros renacentistas (arriba, p. 93); no para defenderlo, como había hecho Coluccio Salutati,[129] sino para difamarlo (vv. 889-905):

> di questo Troian la stirpe è tale,
> che non fu a pena conosciuta in Troia.
> Poi si ragiona, che per opra sua
> e di certo Anthenor quella cittade
> pervenisse in poter de' suoi nimici:
> cosa appresso ciascun di creder degna.

[129] «L'Alidosi [Iacopo della Massa Alidosi] propone una questione vergiliana, se non erro, del tutto nuova: Enea era o non era bastardo? […] Il Salutati risponde con quattro argomenti» (Zabughin 1923: I, 154).

> Però, ch'essendo tanti huomini forti
> stati da' Greci allhor vinti et uccisi
> senza pur perdonar a un capo solo,
> qual altro privilegio ha questi due
> di sì poco valor serbati vivi?
> Essi dunque tradìr la patria loro;[130]
> la patria a i buon' così diletta e cara,
> che per difender lei, per conservarla
> ebber la vita, et ogni cosa a vile.
> E creder pòte la Reïna saggia
> nel perfido d'Enea ritrovar fede?

Mientras el Eneas *uxorius* era de raigambre directamente virgiliana,[131] el traidor requirió un proceso complejo para llegar a insinuarse en las tragedias, siglos de suspicacia exegética contra la escena del héroe *lacrimans* frente a la representación de la guerra de Troya en los muros del templo de Juno en Cartago (I, 459). El primer gran menoscabo de su conducta estaba en la heroida de Dido, que al ofrecer solo la perspectiva femenina podía denunciar sin otro ángulo la impiedad del héroe. Pero quienes criminalizaron el abandono tenían ya varios puntos de apoyo en la *Ilíada* para aducir una cobardía que a menudo empujaba a Eneas a evadirse del conflicto, como el momento en que Apolo le atribuye el eterno miedo de los troyanos (XVII, 333), o cuando Aquiles le pregunta con sorna por qué huye del enfrentamiento (XX, 178). El rumor, en forma de sospecha o de acusación, fue saltando de crónica en crónica, desde la época helenística (Menécrates de Janto a través de Dionisio de Halicarnaso) pasando por Horacio (que excusó sin petición la ruina «sine fraude» de Troya en el *Carmen saeculare*, v. 41) y por la antigüedad tardía (las afortunadas *Ephemeris belli Troiani* de Dictis y *De*

---

[130] Tomassini [1996:58] anota que aparece también en *L'Enea*: «Così sparse con invido sermone ch'era venuto un certo Enea Troiano cacciato d'ogni estrema regione, sì come traditor vile e profano». Cimmieri [2019] dedica un artículo al tercer texto donde Dolce se ocupó de Eneas, *L'Achille et l'Enea*, dedicado «al potentissimo et invittissimo Filippo d'Austria, Re Catholico», y juzga que su publicación a cargo de Gabriele Giolito contestaba a los mecanismos editoriales alineados con la Contrarreforma: en contribución al sistema de la *renovatio imperii* mencionada, la obra termina con «la purification spirituelle du héros grâce à une sorte de baptême et de son ascension au ciel». Cierto, pero Dolce no aborda la historia igual que en la *Didone*, como puede entenderse cuando equipara la presencia de Eneas y los textos en cuanto estrategias de publicación [⁋11].

[131] Es Yarbas quien habla de la vergüenza de «ese Paris» y su tropa de eunucos: «ille Paris cum semiviro comitatu» (IV, 215). Mercurio amonesta a Eneas porque se ha convertido en esclavo de una mujer y al hacerlo ha olvidado su reino (Tu nunc Karthaginis altae / fundamenta locas, pulchramque uxorius urbem / exstruis, heu regni rerumque oblite tuarum?, IV, 265-267). Para una consideración de otros textos en relación con el término *uxorius* en la *Eneida*, ver Fernández Corte [2018].

excidio Troiae historia de Dares) hasta las versiones medievales (el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne). Lida [1974:6-7] habla de la lectura del Eneas traidor en la *Crónica general* de Alfonso X (ante el mural, Eneas «ovo ende muy grand pesar […] porque entendió que los omnes daquella tierra sabién por aquellas pinturas más de su fazienda que él non quisiera») y en *The Legend of Good Women* de Chaucer («Allas! That I was born, quod Eneas, / throughout the worlde oure shame is kid so wide»). Dice que «semejante explicación de la partida de Eneas procede evidentemente de un lector de la *Eneida* para quien la misión sagrada e imperial del héroe ya no era inteligible»,[132] pero Dionisio de Halicarnaso recordaba una explicación del mismo origen en las palabras de Menécrates («che Enea consegnò la città agli Achei») al tiempo que Virgilio creaba el poema latino y Horacio escribía el insidioso verso en el himno a los a los *Ludi Saeculares*: la imagen y la idea de la traición de Eneas son anteriores a la propia epopeya.[133]

Entre los autores que aquí nos ocuparon al seguir la estela de las imágenes de Dido, su devoto Tertuliano cuestionó la *pietas* en el *Ad nationes* (II, 9): «Aeneas certe patria flagrante dereliquit socios […] Pius Aeneas ob unicum puerum et decrepitum senem Priamo et Astyanacte destitutis?». Servio, como Horacio, lo justificó por iniciativa propia porque entendía que él se estaba justificando al contar con tanto pormenor la caída de su ciudad: «ne vel Troiae quod victa est, vel Aeneae turpe videatur esse quod fugit» (*In Vergilii*, II, 13). Enrique de Villena añadió a las lágrimas la vergüenza (*Traducción y glosas*, I, 181). Y como debía suceder, la oscura fama de Eneas alcanzó también a los trágicos de Dido. Cinzio, a quien no interesaba especialmente la

---

[132] La apreciación proviene de Leube [1969: 35, 109, 224, ap. A.III], que observa la «Verständnislosigkeit der mittelalterlichen Autoren», la falta de comprensión de los autores medievales en textos que, al retomar el episodio cartaginés de la Eneid, eluden el énfasis e incluso la mención de la sacralidad de la misión de Eneas (la *Histoire ancienne jusqu'à César*, la *Historia Romanorum*, el *Ovide moralisé* la *Cité des dames*, el *Livre des Eneydes*). ¿Puede proponerse aquí otro germen de la responsabilidad de la Dido virgiliana, y por tanto de la culpa que se reproduce hasta el siglo XVI?

[133] Para un buen trazado de la transmisión del tópico, ver el tercer capítulo del libro de Lentano [2020:53, 57], que traduce a Dionisio y a Horacio. Para completarlo con la intervención de otros autores medievales, ver Kallendorf [1999]. Como puede ir deduciéndose de las escenas estudiadas hasta ahora, son tres los modos principales del tratamiento que la tradición literaria ha dado a la figura de Eneas: el héroe piadoso, el fugitivo traidor de Troya y el amante traidor de Dido (pueden consultarse títulos relevantes para cada una en el lexicón *The Classical Tradition*, s.v. «Aeneas»). Como prolongación del segundo papel, Navarro Durán ha dedicado varios trabajos a estudiar la inspiración del personaje de don Juan Tenorio en Eneas (Lope hizo, como solía, una traslación perfecta del ejemplo clásico cuando hizo a Albano partir después de dejar a Florela embarazada en *El ingrato arrepentido*: «A Dido Eneas dejó / como soldado una espada, / en pago de la posada / y del alma que le dio. / Y aqueste huésped traidor / sus ropas nos ha dejado / en pago de haberle dado / alma, posada y honor», ed. J. E. Laplana, vv. 877-880).

faceta, se permitió una sutileza parecida a la de Villena y cargó a Eneas en el templo de un impreciso «fastidio di me stesso / e un pentimento» (v. 830-831). Marlowe la puso en boca de su taimada reina, que entre tantas versiones contradictorias dice no tener claro quién traicionó a los troyanos, si Antenor o Sinón. Eneas se consterna, a lo que exclama ella: «What, faints Aeneas to remember Troy, / in whose defence he fought so valiantly?» (II, i, 118-119).

De modo que el magnicidio que se produce en la obra de Dolce a favor del gobierno civil es doble. Queda a juicio del lector si hay más dignidad en la actitud de un héroe asténico que apenas logra distinguir su deber por sí mismo o en la de una reina que no vacila en desertar de su pueblo presa de un arranque de furor. Dido se muestra aquí más dispuesta que en sus versiones contemporáneas a romper el pacto jurado a su primer marido, y reclama desde el principio al «mio novello sposo», por el que «era già accessa» antes de que Ana la tentara: «la fede / che, mentre visse, al mio Sicheo serbai, / era col suo morir d'obligo sciolta» (vv. 264, 96, 107-109).[134] Pero si la buena intención o la sensibilidad que honestamente demuestra Eneas perdonan algo de su ineptitud, el honesto arrepentimiento disculpa los excesos de Dido, que quiere morir para no ser «qua giù d'impudicizia essempio»: «io sola errai» (v. 1789, 1079).

Un arbitraje externo, sin embargo, obliga a suponer que Dolce dispensaba más comprensión a Eneas, que en una de las tres reescrituras que recibió de su pluma, *L'Achille et l'Enea*, quedaba santificado por una asunción final al modo cristiano (arriba, n. 130). Dido, en cambio, se convierte en correlato de un referente que es contrario al que elogia el *Dialogo della institution delle donne* (f. 70r; sucedía a otro *In difesa dei male avventurati mariti*), donde Dolce adopta en sus recomendaciones la pauta de san Jerónimo para la viuda Geruquia y la pregunta con la que —otra burla de la fortuna— Tertuliano había encumbrado a la Dido que recuperaba su castidad con la muerte (arriba, p. 74):

---

[134] La motivación dramática de la obra es precisamente que Siqueo, en usufructo del juego de Cupido, logre que Dido vuelva a él «rubella d'honestà, di fé e d'amore» (v. 390). La cuestión del matrimonio aparece una vez tras otra en esta obra porque el tema estaba en el candelero tridentino y en la mira editorial, pero no resuelve en ningún caso el nudo de la culpa. Según Lucas, Eneas coloca «sur le même plan le devoir matrimonial et le devoir de conquérir un empire» [1987:598]. Se entiende que habla de la aflicción que le causa tener que dañar a Dido, pero la precisión es importante en un texto donde se subraya el tratamiento del enlace matrimonial. Eneas no acepta la formalidad de la unión en ningún momento: «differite / si son le nozze insino a questo giorno» (v. 516-517). La importancia del matiz se revela al advertir que a lo largo de la muchos de los personajes se pronuncian al respecto: el nuncio tampoco percibe «segno nè face d'Himeneo» (v. 955); el coro, como Dido, cree en cambio que «gli auguri che allhor dimostrò il Cielo / fûr di felice matrimonio segno» (vv. 965-966). La razón es dada al nuncio cuando vaticina lo que teme: «voglia Dio, ch'in cambio de le Ninfe / state non siano l'infernal' sorelle, / e'l canto quello, ispaventoso suono / che con horribil voce a morte chiama» (vv. 970-973).

> Viva intanto, come io dico, il morto marito nella sua memoria, ricordandosi la mia Vedova della risposta di Valeria Messalina: la quale doppo la morte di Sulpitio, dimandata dal fratello se rimaritare si voleva, ella, tutto che alora fosse nel più bel fiore della età e della bellezza, rispose non aver bisogno di altro marito, perché Sulpitio sempre in lei viverebbe. Bella risposta di donna che era pagana e incerta della immortalità delle anime. Ora che dovrà fare la christiana? Honori questa il consorte, non come morto, ma come assente da lei.[135]

Finalmente, toca volver la vista a la tragedia de Ghistele y a los personajes auxiliares para establecer otro contraste que es clave de lectura del texto neerlandés. En la Dido veneciana, como en sus compañeras clasicistas, el coro y los personajes acompañantes se muestran parciales de la situación de uno de los protagonistas porque pertenecen a uno de los dos pueblos. La diversidad de las voces corales responde siempre a una división coherente de las opiniones.[136] Dolce afina el recurso generando aproximaciones diferentes en los seguidores de Dido. Se percibe en las escenas cuarta y quinta del tercer acto. Las mujeres cartaginesas comparten todo el entusiasmo y la ingenuidad de Dido enamorada, mientras que el nuncio, favorable a ella en igual medida, adopta el papel del sabio prevenido, reticente pero fiel: cuando se trata de confrontar al partido troyano de Eneas y Ácates, coro y nuncio se unen para defender a su reina.

Una esperaría que los *sinnekens* tomaran partido en la obra de Ghistele como lo toman las figuras periféricas de las otras tragedias, o cuando menos que mostraran la elación universal de los coros antiguos. Pero los personajes auxiliares del teatro neerlandés nada tienen que ver con sus análogos clásicos. Nada había en la integridad de los modelos helenizantes que pudiera contribuir a la sazón del teatro mitológico de las

---

[135] Cosentino [2006:82] identifica una influencia más cercana, la del tratado de Juan Luis Vives, *Institutio foeminae cristianae*, de 1523. Véase el principio del artículo para una rápida reseña (con más referencias bibliográficas) de la importancia que los tratados sobre el comportamiento femenino y las defensas de mujeres tuvieron en la época. Maffeo Vegio recurrió al valor pedagógico que se atribuía a las obras de Virgilio en su *De educatione liberorum et eorum claris moribus* el siglo anterior, para asegurar que Virgilio siempre procuró recordar a las mujeres cómo vivir correctamente a través del ejemplo *a contrario* de Dido: «ita per Didonem feminas etiam, quibus vitam rationibus instituere deberent vel praemio laudis vel metu infamiae ac tristissimi demum interitus, omni illa sui poematis editione admonere studuit» (en Kallendorf 1989:102).

[136] Hay coros portavoces de «la communauté humaine» (vuélvase sobre Frappier [2020:⁋13] al respecto). Es su manifestación partidaria la que importa ahora.

cámaras.[137] La función que tenían tradicionalmente estas figuras en las piezas religiosas de donde procedían se trasladó intacta al mito romano: las figuras se dedican a glosar el desarrollo de la acción, ilustrar e interpretar los vicios y virtudes que de ella deben aprenderse, comentar el estado de los personajes actantes en clave de humor, ejercer su seducción maligna sobre ellos y ser présagos de su destino, todas tareas ajenas al argumento y que sitúan a los *sinnekens* (como a los análogos *vices* ingleses) en esa especie de limbo dramático que tan bien servía a las representaciones medievales para poner al público en contacto con los personajes bíblicos y transmitir sus moralejas.[138]

Todo paralelismo eidético entre coros y *sinnekens* se reduce a su capacidad omnímoda de visión y comentario. En lugar de adoptar una sola lógica de comportamiento para observarlo todo desde el estrado de la sentencia, las alegorías de Ghistele tan pronto se mueven por los arrabales de la inmoralidad como se encargan de adoctrinar al público según el código de conducta vigente. Su única constancia es representar el contrapunto humorístico y asegurar un hilo conductor en la historia que los ocupa. El Corazón Honesto y la Fama del Honor quieren ser secuaces de Venus (dos plagas, tal como ellos se nombran: «wij sin twee plaeghen onder Venus bende», v. 1080) mediante una conducta que refleje los vaivenes de la fortuna e imite los caprichos de los dioses paganos. Su ascendencia no es la que pretenden, sin embargo, y en lugar de tomar diligencias o intervenir en la escena por encargo divino, al modo de Cupido o Mercurio, tienen que limitarse a andar por los márgenes y desde allí intentar descarriar a los otros personajes. No comparten el personalismo que rebosan el Sentido Poético y el Espíritu de la Retórica en el prólogo, y por eso su contribución es igual de reveladora. Aun a sabiendas de que la providencia (cristianizada) ha anticipado los opuestos destinos de los héroes, los *sinnekens* tratan de ejercer su influencia malévola para que Dido olvide a Siqueo (vv. 964-984), pero también para que Eneas aproveche la comodidad de la vida cartaginesa (vv. 1615-1631). En esta obra la falta de Dido se hace más patente desde que, antes de perder la razón, da a Eneas la promesa inédita de

[137] Los personajes secundarios que ya intervienen en la *Eneida* no se desarrollan en Ghistele. Ana y Ácates no son personajes reflexivos; su influencia queda limitada por su papel original de acólitos. Ácates ni siquiera llega a recibir la función de consejero, análoga a la de Ana, que le atribuyen las obras virgilianas de corte clásico desde Pazzi.

[138] Algunas figuras de tipo alegórico sí intervenían en la acción, como ocurre en *Narcissus ende Echo* con el Murmullo Milagroso (Wonderlyck Mormereeren), que es mensajero de Venus y Cupido, interpuesto entre dioses y hombres (Herk 2012:69). Para una aproximación a la figura del vicio en el teatro inglés y su origen cómico sirve el añejo estudio de Mares [1958:13], que analiza un amplio repertorio de textos primarios donde puede comprobarse el relieve de su papel: «The Vice was a favorite with the audience, and the man who played the Vice seems to have been the major actor of the company. His is almost invariably the longest single part. He has less time for doubling than the others».

que lo dejará abandonar Cartago si esa es su voluntad: «So lange als mij de gheest het leeven gheeft / en sal ick u laeten uijten lande dwaelen» («Mientras esté en mí el espíritu de la vida / pondré a tu disposición la libertad de partir de esta tierra», v. 1142). Una palabra que, sabemos, no tardará en romper en perjuicio propio. Solo ella seguirá el camino equivocado, y para hacerlo —también lo entiende el público— ni siquiera ha tenido que escuchar a los demonios. Él, al que parecen tentar más de cerca (vv. 1615-1631), es consciente de su dilema, pero no dudará un momento de la misión que lo obliga.

La lealtad a tirios o troyanos no era una cuestión de interés para Ghistele porque el juicio de valor que le merecía el episodio cartaginés no era objeto de debate. El lector ve cómo los *sinnekens* dispensan elogios a Eneas (vv. 654-664) e inmediatamente después insinúan la deshonestidad que también él podría estar escondiendo hacia Dido (vv. 671-679). La aparente falta de coherencia es uno de los efectos del ludismo que determina su actuación:

FAEME Wat segdij van Eneas, schijndt dat oock een vildt sijn?
Reijn is sijn weesen.
HERTE Hösch en seedich
FAEME sijn al sijn manieren.
HERTE Van herten vreedich,
groot van naeme, dör sijn uijtgheleesen daet.
FAEME Tis al dat een man souw möghen weesen jaet.
Dör wiens ghepreesen ghelaet Didoos herte verwilderdt.
HERTE Jent van leeden
FAEME al waer hij gheschilderdt.
Daer hij comt daer schijndt een straete vol mans springen.
[…]
HERTE Och, wat isser mennighe vrouwe gheschendt vrij
de ghecoppeldt is dör uwen naeme
mit een quaedt houwelijck.
FAEME Wa! Eerlijcke faeme
brengter noch daghelijcx veel int verseeren.
De sulcke schijndt wel een man van eeren
ende al dat rijck heet hem aencleeft
ja, de teenemael meer sculdich is dan hij heeft,
waer dör donnosele comt int verdriet.

(FAMA ¿Qué opinas de Eneas, también quiere?

Puro es su ser.
CORAZÓN Cívica y moral
FAMA es toda su conducta.
CORAZÓN Pacífico de corazón,
grande en nombre, por su gran hazaña.
FAMA Es todo lo que debe exigirse de un hombre, sí.
Por su rostro enaltecido el corazón de Dido se vuelve salvaje.
CORAZÓN Sus gestos serían agraciados
FAMA incluso si fuese una pintura.
Allá viene, atravesando una calle repleta de hombres.
[…]
CORAZÓN ¡Oh, cuántas mujeres han sido heridas
habiéndose comprometido por tu nombre
en un mal matrimonio!
FAMA ¿Qué hacer? La honesta fama
a muchos conduce al dolor cada día.
Ese que parece un hombre de honor
y al que toda riqueza se arrima
sí, ese debe diez veces más de lo que tiene,
y por ese la inocente cae en la desgracia.)

Hubiera sido mortalmente redundante —como lo es en las otras tradiciones, y por eso morirán los coros— reproducir en estos personajes una adhesión sistemática al propósito del autor, sin otro cometido que el de repetir las máximas consabidas (lo que podía funcionar en la alienación intelectual de los colegios o en las cámaras ante otros rétores, pero no ante un público joven y sedicioso que ni por religión ni por academia asistiría a la obra[139]). Los *sinnekens* no llevan incorporada la brújula moral arcaica porque la suya es una misión actualizada en que la docencia y el deleite se alternan según pide el transcurso de la obra. Su misma inconsistencia era garantía de atención, si no de eficacia.

[139] Más adelante, en el cuarto capítulo, se considerarán las posibilidades representativas de esta pieza.

3.6 *Amore e sete di tanto eccellente spettacolo*: Pazzi, Hardy

A título anecdótico, las *Didos* reunidas por el epígrafe de este apartado comparten dos cosas: los extremos cronológicos del elenco de las tragedias y un elogio a Yarbas que se inserta en la segunda parte de la historia. Pazzi, el primer autor de Dido, dedica al personaje un final alternativo: atenúa la partida de Eneas para sustituir su protagonismo por las maniobras de amor con que el rey númida, hijo de Júpiter y elegido de los dioses, logra acercarse a la reina de Cartago. Hardy, el último, recurre a la figura del mensajero con el fin de transmitir una moraleja que tiene visos del civismo de Ghistele y delata el mismo cometido popularizante, aunque no se resuelve a favor de Eneas, como el autor neerlandés, sino del otro antagonista de Dido (vv. 2009-2026):[140]

> Ô funèbre aventure, ô cruelle pitié,
> ô aveugle cent fois à choisir ta moitié.
> Voilà que le mépris de mon Prince t'apporte :
> Iarbe préféré, tu ne fusses pas morte !
> Iarbe, un grand Monarque enflammé du renom,
> qui rechercha ton lit sous les lois de Junon,
> qui te voulait combler d'une grandeur heureuse
> et unir à ta gent la sienne valeureuse ;
> union suffisante à rendre l'univers
> sous un joug tributaire en ses peuples divers.
> Le sort ne l'a permis, qui te portait envie,
> qui n'a que trop ainsi la vengeance assouvie
> de mon Prince blessé de ce jaloux martel.
> Sans doute qu'au rapport d'un accident mortel,
> quelque reste d'amour lui arrache des larmes,
> lui fait tomber du poing ces vengeresses armes
> qui devaient du Troyen et d'elle triompher ;
> l'un emporté de l'onde, et celle-ci du fer.

Ninguna de las dos coincidencias aducidas para tratar bajo un mismo criterio a Pazzi y a Hardy son premisa necesaria para la razón que compartieron al escribir sus tragedias, pero, mientras la puesta en valor de Yarbas puede tenerse por excusa ornamental,

---

[140] Cavaillé [2016:234] anota una docena de obras en que Hardy —como Lope de Vega en *Fuente Ovejuna*, inevitable comparación entre las muchas que sugieren estos autores— «élève le débat pour l'envisager d'un point de vue juridico-politique. La meilleure preuve est l'apparition finale d'une scène de procès mettant en scène un souverain-juge ou d'une cérémonie finale devant une assemblée».

el lugar que estas tragedias ocupan respecto a las demás da relieve al propósito fundamentalmente artístico que ambas cumplían. La prerrogativa de apertura y cierre del siglo trágico de Dido conviene al papel renovador que tanto uno como el otro quisieron dar a los versos que dedicaron al personaje.

La implicación ideológica —la magnitud documental— de las *Didos* italianas posteriores a Pazzi y la francesa anterior a Hardy encontraba su sentido en una fase de asiento de las formas remozadas pero finalmente inoperantes de la tragedia clásica. La ambición de estos, en cambio, era la de dar curso a una revitalización cultural del modelo trágico que tenían como referencia: la tragedia antigua, cuya lengua y lenguaje dramático Pazzi intentaba actualizar; la tragedia regular francesa, a la que Hardy daba un impulso comercial, espectacular. Entre una y otra se ensayaron todo tipo de enfoques para las variantes dramatúrgicas del episodio. Ni la primera *Didone* ni la segunda *Didon* retaban la vida política de su entorno; no intervenían en el tumulto de un cisma ecuménico. No era de ese tipo la ambición que mejor define su esfuerzo: Pazzi y Hardy acudían a la historia de Dido con una vocación ante todo poética, monumental.

De los paratextos autorales de las *Didos*, solo el de Pazzi ofrece una justificación para las novedades que incluye su tragedia. Las razones de su versión —al menos las explícitas— son puramente literarias. Cinzio se declaró didáctico, Ghistele encomiástico, Cirne divulgador, Lasso defensor… Pazzi hablaba específicamente de la originalidad de la única pieza donde excedió la traducción (ed. M. Ugolini, pp. 140-141):

> in gran parte in essa tragedia ho imitato Vergilio adiungendo molte cose pertinenti alla essornazione e disposizione del poema. Dal quale confesso ingenuamente aver tolto il più che ho potuto e tutto quello che ho giudicato dovere aver grazia in tal contesto. Sì come apparisce manifestamente esso aver fatto con somma elezione non solo con Omero, Esiodo e Teocrito de i greci, Ennio e Lucrezio de i latini, ma ancora più particularmente nello affetto amoroso della sua Didone con Apollonio nel quarto della *Argonautica*, quando descrive il furioso amore di Medea.

La labor de la que Pazzi fue pionero permitió que Cinzio cifrara su *Dido* a la antigua defendiendo en lo demás nuevos sujetos con que deleitar al público, y también que Dolce se hiciera distribuidor de los frutos de una práctica que ya había entrado en el terreno de la divulgación. Pazzi se sabía y se quería precursor de la vuelta de aquellos «approvatissimi e nobilissimi autori» cuando presentaba sus traducciones protestando que «ancora di questi molte e molte tragedie alli tempi nostri non si truovino» (p. 138). Y no es que la conciencia de estar sentando algún precedente poético implicara

cualquier tipo de inocuidad ideológica, sino que la directriz de su trabajo literario, en este caso, era otra. En la misma Florencia de los Oricellari y la Sacra Accademia Medicea, del humanismo de Poliziano y del mecenazgo aristocrático, escribieron, entre los primeros trágicos, Luigi Alamanni su *Antigone* y Lodovico Martelli su *Tullia*, que secundaban el ánimo que los llevaría a participar en la conjura contra el cardenal Giulio de' Medici.

Pazzi no eludió el comentario político de rigor, sino que prefirió darle otro formato en un *Discorso intorno alla riforma dello stato di Firenze* (1522).[141] Celebraba ahí la habilidad con que el primo y futuro papa, Clemente VII, administraba la ciudad, y no escatimaba en elogios públicos como el pronunciado en mayo de 1522, *Alexandri Paccii Oratio pro Senatu Populoque Florentino ad Julium Medicem Cardinalem Amplissimum*. Al cardenal convertido en papa enderezaba también sus obras de ficción con la mayor estima para disculpar su ausencia de la corte del prelado a causa de una epidemia de peste. La excusa consistía apenas en un ejercicio del ingenio, un entretenimiento del ocio, una sed de la excelencia del teatro que esperaba saciar «non mi restringendo però alle leggi del tradurre ma, ben quanto mi fusse lecito nello idioma nostro, sforzandomi di trarre la sustanza di tutti li versi suoi» (pp. 138-141):

> Essendo io suto molte volte in tali considerazioni e avendo da un tempo in qua avuto l'animo agli scrittori tragici […], mi venne voglia di consumare tale ocioso tempo non solo nella lezione d'esso Euripide, il quale assiduamente aveva alle mani, ma ancora di essercitar lo ingegno, componendo qualche cosa in questa facultà stimando per simil modo possere e rendere onesta ragione dell'assenza mia alla Santità Vostra e ritornando riportarle delli studii miei qualche frutto non ingrato. La qual provincia benché mi fusse sopra le forze mie, nientedimeno lo amore e sete di tanto eccellente spettacolo, desiderato sommamente e mal gustato alli tempi nostri, m'indusse forse troppo animosamente a tentare sì difficile impresa.

La recepción de ese esfuerzo por reproducir en sustancia la versificación clásica fue tan ingrata como su reacción frente a otras innovaciones. En una carta a Pier Vettori,

[141] Lo recoge Capponi [1842:420-432] junto a otros discursos elaborados a petición del cardenal para una reforma del gobierno florentino. Pazzi —cuyo discurso sería el favorecido— elogiaba la trayectoria de los Medici desde su vuelta a la ciudad en 1512, «la mutazione del 12», con una aquiescencia sin reservas («si mi domandassi, mutato che fussi il governo, se la Città resteria in migliori condizione, rispondo ch'io credo di no») que sin embargo, tras muchos rodeos, considera «essere questo stato assai pericoloso […] che per V. S. Reverendissima, e per noi altri amici suoi, ed *etiam* per la Città, faria, a sangue freddo *et consulte*, pigliare qualche forma universale, come a ragionato V. S. Reverendissima, per fuggire lo scandalo della mutazione». Venecia serviría de inspiración a esa forma universal durante su embajada a la República en 1527 y 1528.

Pazzi se burlaba del prurito helenizante de Trissino (un helenismo matizado en el prólogo a las tragedias métricas con la mención «de i latini Seneca», «Ennio e Lucrezio de i latini»):

> Qui la Achademia Tragica, *idest* di Castello, *in qua principalis est Trixinus ille Tragicus*, è resoluta, doppo molta consulta circa alla lingua vulgare, di aggingere litere allo alphabeto vulgare, ciò è uno omega et uno epsilon et uno altro υ, dicendo che non si pronuntia omni o uniformemente; et così li altri. *Similiter* uno altro z. Et per Dio che io non burlo, che si stampa la tragedia di messer Giangiorgio con queste additioni di litere! Sopra che si è decto molto; et Philippo [Strozzi] ancora assai sopra questo ha decto la opinione sua; in modo che quel che noi ri[di]cule diciavamo, loro lo fan da vero. Vedremo come riuscirà. Ho paura che di tragedia non diventi comedia; *idest* ridicula. (ed. M. Ugolini, p. 140)

Su *Dido* padeció iguales críticas y acabaría en el mismo plano de referencia que la *Sωphωnisba* de Trissino. Tanta previsión como tuvo Pazzi al escribir esas líneas le faltó al escribir las de sus tragedias con «la misura de' versi di dodici sillabe, e ancora di tredici che a pochissimi piaceva» (Varchi, *Opere*, p. 732).[142] Paolo Giovio, crítico coevo, dijo que sus obras, «ex nova graecorum imitatione», eran «ab etruscis histrionibus repudiarentur, qui exibilantis populi iudicium maximi instar periculi omnino fugiendum existimabant» (*Elogia virorum litteris illustrium*, 1577, p. 220).[143] Ese tipo de rencillas eran fermento del ambiente querelloso que en las décadas siguientes se adensaría hasta la náusea, delimitando los principios doctrinales del teatro y los demás géneros, refinando sus polémicas y, lo más importante, creando un espacio exclusivo para el estudio de la creación poética, que pese a haber logrado tan única posición no se llamaría literatura hasta pasados más de dos siglos.

---

[142] La crítica iba dirigida a *Dido* en particular: «Fece Alessandro de' Pazzi la sua *Didone*, la quale non avendo potuto vedere, non sapemo che dirne, eccetto che quando nel tempo fu da lui fatta e a noi mostrata, oltra la misura de' versi di dodici sillabe, e ancora di tredici che a pochissimi piaceva, vi notammo infino in quel tempo molti errori d'intorno alla lingua».

[143] Angelo Solerti, primer editor moderno de la *Dido* de Pazzi, tradujo: «fuggite per quelle sue bizzarie da' recitanti toscani, li quali havevan grandissima paura del popolo, che con fischi et altissimi rumori poco meno che perciò non gli scacciava alle volte giù dalla Scena. Et sopra tutto perch'ei le faceva in versi d'una sillaba più lunga, che ordinariamente non si costuma nel volgare; foggia inaudita dalle nostre orecchie, trovata da lui a nuova imitatione de' Greci» [1887:25]. En efecto, parece que la Dido de Pazzi nunca se representó, aunque el autor explica en el prólogo a las *Tragedie* que las escribió en italiano para mayor comodidad de su audiencia en la corte papal: «iudicai dovere essere e più commune e più grato, se fosse scritto nella lingua nostra e che se la Santità Vostra in qualche occasione volesse dare tale spettacolo, piacendoli in ciò avere non tanto respetto a sè, quanto ad altri, lo avesse ad approvare più composto in volgare lingua che in latina» (ed. M. Ugolini, p. 139).

Mientras Pazzi se sitúa al comienzo de la dinámica de debate entre preceptiva y creación que con el tiempo reprodujeron todas las letras europeas, la época de Hardy vio declinar el modelo culto a merced de un estado donde eran las rencillas faranduleras y no los escrúpulos teóricos el principio regulador de la vida teatral; un estado que en Francia apenas duró lo que duró Hardy, porque esos modelos cultos lograron mantener un margen de vigencia (aún acentuada en el XVII) que otras tradiciones adelgazaron en gran medida.

Hardy fue un dramaturgo «de fecundidad española» o inglesa, dedicado enteramente al espectáculo teatral tanto en su función de *poète à gages* cuanto en la de actor.[144] Está registrada su participación primero en la compañía de Valleran le Conte en París, a las puertas de 1600, durante una década. El grupo abandonó la capital por unos años y volvió bajo la dirección del sucesor de Valleran, Pierre le Messier (apodado Bellerose), momento en que las obras de Hardy lograron un éxito suficiente como para arrancar su publicación, seis volúmenes entre 1623 y 1628 donde presumía de haber escrito «six cens poèmes et plus de ce genre» (*Théâtre*, ed. E. Stengel, V, p. 5). Alguna discrepancia con Bellerose hizo que en medio de aquel proceso el poeta se deslindara del grupo y se uniese a una compañía recién formada y de nombre desafiante, Les Vrais Comediens du Roi. De poco le sirvieron las dedicatorias que colocaba al principio de sus obras impresas: su popularidad no tardaría en desvanecerse mientras se definía la nueva tragedia clásica en manos de los protegidos del *Cardinal*,[145] a base de «rares conceptions exprimées en bons termes et sans force, telles qu'on les admire dans les chef d'œuvres du sieur de Malherbe» y de piezas que insistían en «restreindre une tragédie dans les bornes d'une ode, où d'une élégie; cela ne se peut ni ne se doit» (Hardy, *Théâtre*, ed. E. Stengel, III, p. 4).[146]

---

[144] Brereton, a quien se debe el atributo español de Hardy pero también la idea de una satisfacción mediocre de su nivel poético [1973:58], ofrece una reconstrucción de la vida profesional de Hardy a partir de testimonios de las prácticas escénicas del Hôtel de Bourgogne.

[145] La tragedia regular francesa fue un enorme proyecto de política cultural. Su gran ejecutor, Richelieu, sería recordado por Luis XIII en un discurso de inauguración de la Académie Française por ellos fundada en 1635: «il nous a représenté qu'une des plus glorieuses marques de la félicité d'un Etat, étoit que les sciences et les arts y fleurissent, et que les lettres y fussent en honneur aussi bien que les armes, puisqu'elles sont un des principaux instrumens de la vertu» (Boudou 1808:521). Jean Chapelain, otro aliado del cardenal, medía la tragedia francesa con presunción envidiosa: «pour faire voir aux Italiens, qui pensent seuls posséder les sciences et les arts en leur pureté, et qui nous traitent de barbares, qu'encore y a-t-il quelqu'un en France qui peut ce qu'ils peuvent» (*Lettres*, ed. Ph. Tamizey, p. 89).

[146] Brereton [1974:125] distingue dos vías de solución del período de fortuna de la tragicomedia hardiana: la nueva tragedia regular y las espectaculares *pièces à machines* que derivarían en la ópera (en una evolución contestada por Visentin [2004:206]). Vale notar también que confunde al «Monseigneur le premier» de la dedicatoria del tercer tomo con Richelieu, cuando es en cambio François de Barradas o Barradat, «favori du roi», según la deducción crítica de Berrégard *et al.*, (III, p. 55).

Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer, la que probablemente fue la mayor historiadora del teatro francés de la época, llevó a cabo un ingente trabajo de archivo donde solo un autor mereció una monografía entera de las muchas que originó su análisis de centenares de documentos inéditos: *Vie d'Alexandre Hardy: poète du roi, 1572-1632*.[147] La suma que le inspiró el testimonio de aquella vida, aunque no está exenta del entusiasmo admirativo del estudioso que se apasiona por su objeto, da cuenta segura de la pasión única que a su vez tuvo que acompañar una producción tan fecunda como la del poeta parisino [1972:19]:

> Tous ces précurseurs et ces contemporains s'intéressaient vivement à l'art dramatique ; assister aux représentations était un bonheur pour eux ; se plonger dans les pièces de théâtre de diverses époques était leur distraction […] Mais tout cela ils ne le faisaient que par goût et ils n'y donnaient qu'une place d'importance. Pour Alexandre Hardy, tout était différent. Il s'abandonnait délibérément à son amour pour l'art dramatique sans se soucier d'aucune contrainte. Il était tellement passionné de vie théâtrale, de représentations, de pièces de théâtre des temps anciens et modernes, et de la création de poèmes, que plus rien ne l'attirait et qu'il méprisait même les hautes fonctions que pouvait obtenir un jeune homme, imbu de tant de savoir. Hardy avait une vocation irrésistible pour le théâtre ; il lui fallait s'incliner. Ni sa famille, ni la perspective d'un emploi plus honorable dans la société ne pouvaient le retenir ; le poète devait mettre sa vie et ses grandes aptitudes incontestables au service de l'art dramatique. C'était plus fort que lui.

Ahí la diferencia: Pazzi, *précurseur*, complementó sus obligaciones diplomáticas con el ejercicio de la tragedia; Hardy la profesaba enteramente. Ahí la ironía: Pazzi se esforzaba sin éxito por buscar principios serios para un pasatiempo; para Hardy esos principios eran obstáculo de su única actividad. Ahí la afinidad: ambos cultivaron su amor al arte con una atención unívoca que motivó la novedad con que trataron la historia de Dido.

En una espiral imitativa, Pazzi intentó emular, modificándola, la *somma elezione* con que Virgilio había forjado el episodio. Y aunque fue, de hecho, el más inventivo de los trágicos, el nuevo desarrollo de los acontecimientos no alteraba la consistencia ni la sucesión de los eventos originales: Eneas parte tras la visita de Mercurio; Dido mantiene el tono de su lamento y muere invocándolo. Las escenas dedicadas a Yarbas, que son el fundamento de la innovación en la obra, se imbrican con los últimos

[147] Entre aquellas monografías las hay dedicadas a la puesta de escena del teatro francés, del parisiense, de las dos salas principales de París durante el XVI y el XVII (el Hôtel de Bourgogne y el Marais), y los orígenes de la Opéra y de la Comédie-Française.

momentos de Dido sin desviar su curso, mostrándola en un estado que se corresponde sin conflicto con el furor amoroso por Eneas. Puede decirse que la originalidad de Pazzi es una abertura (¿de inspiración justiniana?) en la trama de la *Eneida*, un resquicio por el que se cuela y penetra la tragedia para dar forma dramática a un cambio de foco narrativo.

Lo que hay de nuevo en *Dido in Cartagine* podría haber sucedido por igual en la *Eneida*, en un segundo plano invisible entre la llamada del rey gétulo a la justicia de su padre, la marcha de los troyanos y la muerte de la reina. La perspectiva renovada pudo ser «une nécessité poétique», la manera de dar sustancia dramática a un episodio que tal vez Pazzi, como parte de la crítica moderna, creyó «pauvre en rebondissements».[148] Quizá fue así. Desde luego no ha de barajarse que Pazzi tratara de sustituir el heroísmo de Eneas porque, sobre mantener el aplomo de su carácter intachable, el delicado momento en que Mercurio mienta Troya se aleja mucho de cualquier recuerdo del traidor. Si solo él sobrevivió entre los grandes guerreros fue porque así lo quiso Júpiter, por «dover essere / tu quel che la superba Esperia, sì pregna / di fere guerre, solo reggessi e il gran sangue / propagassi di Teucro» (vv. 378-381). En cuanto a la parte adicional de la trama, la amenaza de un segundo ataque por parte de Pigmalión aparece mencionada por el epítome de Justino, pero el tirano desiste inmediatamente de su intento. Una pequeña desviación medieval en la tradición derivada de la *Histoire ancienne jusqu'à César* prolongó el motivo, haciendo que el ataque inminente a Cartago se atribuyera al hermano de Dido.[149] En la tragedia de Pazzi, Yarbas es presentado al principio como aliado de Pigmalión, pero será finalmente quien acabe con él para vengarla.

Para Lucas [1987:565] la revalorización del personaje de Yarbas es una forma de restablecer moralmente a Dido: «Didon dans la tragédie meurt quelque peu innocentée, elle se suicide après avoir rétabli le calme dans son État, grâce au geste de Iarbas». Ella misma, cierto es, aprecia que «Iarba ha fatto quel che di lui è degno, / come de' far ciascun che è nobil di core» (vv. 1487-1488) y que gracias a él «or vedo del mio car Sicheo / iusta vendetta nel fraterno sangue» (vv. 1623-1624). Mas a duras penas se reconoce en el gesto de Yarbas una habilitación de Dido. No porque sea cuestionable que así lo concibieran Pazzi o sus contemporáneos, claro, sino porque en vista de la singladura literaria del personaje el giro no supuso más que otra manera de restarle

[148] Arriba, p. 42, Martin [1995] y Lucas [1987:564].

[149] De ahí tomaría la misma variación Christine de Pizan en el *Livre de la cité des dames* (ed. E. Hicks y T. Moreau, p. 122). Leube [1969:38, 58] explica la transmisión del motivo, que cree debida a un error de copista en las *Histoires de romme*. Es difícil saber si influyó también en Pazzi, pero vale la pena mencionar que Cambi [2020] estudia la especial trascendencia toscana del texto.

agencia, más osadamente si cabe que en el caso de las tragedias que abultan el papel decisorio de los actantes auxiliares a costa del papel de ella. Si algo caracteriza el teatro del siglo XVI, si algo hace que lo tengamos por el primer drama laico moderno, es el desarrollo de su dimensión interpretativa tras una «interrupción» de siglos. Para una época en que el teatro comienza a ser sobre todo actuación, debe ser significativo que la voluntad de un personaje sea obrada por otro: «Dido per le mie mani, la iusta vendetta / dell'innocente sangue fa del suo sposo» (vv. 1485-1488). Para la época que tiene el privilegio de saber en qué fue a dar ese desplazamiento —para la época, sobre todo, que tiene a mano los textos que acompañan en tiempo y condiciones a este— es un deber notarlo.

Pazzi estimaba a Dido, y por eso agudizó en ella el sentido de la culpa: «non mi spaventa essercito alcun nimico, / non s'i' vedessi il mondo in me tutto armato / temeria, quanto i' temo quel che in me sento» (vv. 161-163). Ninguna, entre las Didos virgilianas, mantiene el juicio de esta después de ceder a su amor por Eneas. Ni siquiera la de Cinzio, que tanto relieve da a esa faceta en el preámbulo del error. En esa obra el sacerdote arúspice marca la peripecia conductual de la reina: «Come esser puo, che sia sì senza mente / Didon, che dianzi si scopria sì saggia, / c'habbia posto da canto ogni consiglio, / e preso per sua guida il disio folle?» (vv. 1286-1289). Aquí el coro advierte que no se ha disuelto su cordura, aunque lo haya hecho su comportamiento. Al reconocer el estado de su reina, lo traduce a la comprensión del resto de los asistentes a la escena (vv. 138-147):

> Ben posso or mai comprender l'altera donna
> sospesa star per cura che più la stringe
> che gli esserciti ostili. Ah, quanto dolore
> morde la conscienza a chi senza freno,
> sequendo quel li piace, non si possede?
> La reverenza debita a tal regina
> mi tien ch'i' non ardisco di confortarla.

Ella confirma, «pur mi preme la conscienza, / la vita mia colpevole che dia lor causa, / per me poco onorata, di tanta guerra» (vv. 218-220). Recuérdese que los primeros trágicos coincidían en juzgar que el honor asociado a la pudicia era la más valiosa de las virtudes femeninas. Igual que para Rosmunda «non è cosa alcuna che sì cara / si debba custodir quanto l'onore» (vv. 721-722) y para Sofonisba «chi ben nasce deve, o l'onorata / vita volere, o l'onorata morte» (vv. 1789-1790), para Dido «in ogni donna la fama un tratto / da impudicizia maculata già mai / non può chiara tornare» (vv.

881-883). La llamada al sacrificio ritual que siente (v. 1492) supone en la obra de Pazzi un juego de despiste como en la *Eneida*, pero supone también, más que en ninguna de las tragedias que lo reproducen, una verdadera voluntad de expiación.

La actualización artística de Hardy llevó a Dido por rumbos diferentes. No se aprecia justamente cuáles si no es teniendo bien presente que su tragedia parte de la *Didon* cincuenta años anterior. Después de que Konrad Meier contase a finales del siglo XIX varias instancias de la dependencia de Hardy, «Abhängigkeit Hardys von Jodelle bindeutet», [1891:48], solo los editores críticos de la *Didon* han emprendido una comparación minuciosa de ambos textos.[150] «Source: Virgil. Probably also Jodelle, though no close verbal borrowings are apparent», Brereton [1973:90] fue desafortunado en su taquigráfica consulta, porque el primer *verbal borrowing* está en el título. Una lectura atenta basta para advertir, por ejemplo, que la «bouillante jeunesse» de Ascanio/Yulo —en las dos el hombre joven de los últimos libros de la *Eneida* y no el niño de regazo de los primeros— es la misma en boca de Ácates (Jodelle, vv. 103-106) y de Palinuro (Hardy, vv. 507-510), que además solo figura como personaje en estas dos obras:

> La jeunesse bouillante
> qui contre le souci se rend tousjours nuisante,
> deffend à ton esprit, Ascaigne, qu'il ne ronge
> la crainte des dangers, où plus âgé je songe.
>
> Ta bouillante jeunesse au poids de la fureur,
> estime se croyant la prudence une erreur,
> n'a pas dedans l'esprit à grand'peine une chose,
> qu'elle la voudrait faite, et d'obstacle n'oppose !

Importa notarlo porque en el contraste está el sentido teatral renovado de Hardy y de toda su época. Rebobinemos: en 1548 el Parlamento de París emitió el famoso edicto que impedía la representación pública de obras sacras. La Confrérie de la Passion, que tenía el monopolio de las representaciones en la ciudad desde 1402, vio reducido su repertorio porque no se resignaba a añadir nuevos géneros a sus *mystères*. Poco tiempo después entran en el juego los comediantes italianos, que alquilan el Hôtel de Bourgogne a los *confrères* y se asocian con compañías franceses como la de Valleran cuando esta llega desde las provincias, a las puertas del XVII. Entonces la tragedia, que había

[150] La de Howe [1994] cuenta con un «Commentaire comparé» de veinte páginas [43-63]. Berrégard *et al.* lo resumen eficazmente en dos [2013:76-77].

conocido otras ciudades francesas, se une a los géneros cómicos ya desarrollados y se hace un hueco en los principales escenarios de la capital. Las obras de Jodelle y Garnier llevaban un tiempo circulando más allá de la periferia parisina de la mano de Valleran (se registran en Rouen hacia 1590),[151] por lo que tiene pleno sentido que Hardy, a su servicio, encontrara en el elenco de los primeros dramaturgos un resorte con el que trabajar en las salas de la gran ciudad, puesto que ya se había demostrado funcional, pero que en origen no estaba pensado para atraer a las masas. De todos modos, no escapa que la pieza era ante todo un dije con que inaugurar la impresión de sus obras. Hardy, como buen *modern*, prefería impresionar con sujetos nuevos (*Théâtre*, ed. E. Stengel, I, pp. 4-5): «Ma *Didon*, presque entièrement imitée du Poète Latin, au moins te prépare le plaisir de conférer sa version avec celle des autres. Et la diversité des sujets qui la suivent, comme du tout miens, montreront ce que j'ai pu seul». (Es lícito preguntarse a qué grado de innovación se refería distinguiéndola de otros argumentos que también tomaba de autores antiguos —Ovidio para la *Procris*, Apolodoro para el *Méléagre*, Eurípides para el *Alceste*…—. Tal vez señalaba implícitamente que Dido había sido dramatizada por otros autores modernos, como muy bien sabía de Jodelle.)

La rígida armadura de la *Dido* jodelliana se prestaba a un intento de refundición para tomar ductilidad de cara a lo que Hardy esperaría fuese un gran público. Por ese motivo hubo que agilizar los pesados monólogos que acarreaban las escenas de Jodelle. Él no osó alterar la secuencia de la *Eneida* en el enfrentamiento entre los protagonistas salvo con las breves intromisiones de Ana, que partían los monólogos casi con impertinencia, como un hincha desde las gradas (vv. 465-988): Dido ataca primero, casi doscientos versos; Eneas se defiende en muy pocos menos; revancha y retirada de Dido con cien; queda Eneas solo, otros treinta. La misma escena en Hardy es de una teatralidad incomparable y enseguida se nivela con una conversación en toda regla. Hasta pueden figurarse vivamente los aspavientos de los actores de vez en cuando (vv. 733-787):

ÉNEE Madame, modérez, modérez…
DIDON Hé, comment ?
Modérer les chaleurs d'un feu si véhément ?
Il fallait conseiller la misérable Élise,
d'éteindre son amour aussi soudain qu'éprise !
ÉNEE Le temps a triomphé de plus fortes douleurs.

[151] «Leur répertoire tragique, à Paris, devait être peu différent de celui que nous venons de préciser pour la province». Lebègue [1981:8, 1977:98] estudió el repertorio del teatro francés en las provincias y en el Hôtel de Bourgogne.

[…]

ÉNEE Plût au Ciel, te pouvoir par ma mort secourir,
et la haine des Dieux rebelle n'encourir !

DIDON Peux-tu m'abandonnant n'encourir point leur haine,
âme ingrate cent fois, et cent fois inhumaine ?

ÉNEE Forcé de leur décret je poursuis mes erreurs.

DIDON Pourquoi me remplis-tu de nouvelles fureurs ?
Forcé de leur décret, tu meurtriras qui t'aime.
Oh ! L'insolvable excuse, ains l'horrible blasphème.

ÉNEE Paravant que te voir j'ai su leur volonté,
comme aussi tu la sus l'esclandre raconté,
l'esclandre d'Ilion, une nuit continue,
qu'il te plut des Troyens festoyer la venue.

DIDON Nuit plus fatale à moi, que celle qui les tiens,
Par le cheval fit choir ès Argives liens.

[…]

ÉNEE N'accuse que le Ciel, je ne suis plus à moi,
Pressé du partement par sa sévère loi !

DIDON Ha ! Cruel !

ÉNÉE Hé ! Madame…

DIDON Ha ! Barbare infidèle.

El recado que Ana debe trasladar a Eneas poco después y que Jodelle no llega a consolidar en la escena también se realiza ahora plenamente. Los dos monólogos de dudosa interacción en su tragedia (vv. 1375-1482) pasan a conformar una alternancia equilibrada en la de Hardy (vv. 1111-1290). En esta obra Dido sueña con Siqueo, «l'image qui se plaint de mon loyal Sichée ; / encore l'autre nuit au milieu du repos» (vv. 158-159), pero también Creúsa se aparece a Eneas, «il me semble revoir Créuse se pendant, / plaintive à mes genoux et son fils me tendant» (vv. 379-380). Cabe imaginar que un actor mudo aparecía al fondo del escenario con aire fantasmal mientras los respectivos cónyuges evocaban su imagen, que el montaje que podría haberse diseñado para esta pieza permitía un alto grado de elaboración. Del mismo modo la escena postrera de Dido —adviértase que su muerte se revela por completo— logra un efectismo y una magnitud que la narración indirecta no podía darle.

Hardy estaba depurando el recato de la tragedia jodelliana para hacerla atractiva a los ojos públicos, más codiciosos de sensaciones que de purga emocional o de erudición. *Didon se sacrifiant* es la única obra donde Hardy mantiene a los dioses y los coros en el elenco. A partir de entonces, dice, «les chœurs y sont obmis, comme

superflus à la représentation et de trop de fatigue à refondre» (*Théâtre*, ed. E. Stengel, I, p. 5).[152] Exactamente así, *superflu* y *de trop fatigue*, es el doble coro al que décadas antes Jodelle había conferido tanta capacidad actancial como sustancia de carácter. La voz colectiva ya no alterca con los personajes, y apenas supera el planto y la oración para evaluar lo ocurrido con sentencias gastadas. Cada coro conserva la parcialidad hacia el soberano correspondiente, pero no la lealtad que antes mostraba: ni los troyanos dudan en reconocer el agravio de Eneas «qu'après sa chasteté longuement abusée, / par les ondes il fuit» (v. 595-596) ni las fenicias ignoran que «l'imbécile nature humaine, / se laisse au vice manier […] Las! Hélas! Notre Reine ainsi» (vv. 1531-1636). La ansiedad religiosa de la que antes participaba en calidad de voz colectiva también desaparece; se desvanece la sombra de escepticismo que cubría la otra *Didon*. La potencia del mensaje ideológico queda amortiguada por la trivialidad del entretenimiento.

La constante interrogación de la justicia divina pierde sentido desde el momento en que Hardy hace figurar a Mercurio como personaje, sobre todo si se entiende que Jodelle evitó la representación de los dioses para significar descreencia. Al par que Hardy los hacía actuar les quitaba peso, porque en la primera escena los troyanos toman la decisión de partir sin mencionar la visita del mensajero de Júpiter (no es hasta el verso 832 que Eneas la nombra; la aparición física de Mercurio, v. 1067, representa la segunda instancia del mandato). Vale por el momento un leve «plût aux Dieux» (v. 91). Eneas inaugura la obra implorando a los dioses una solución, y lo que obtiene es el consejo de sus compañeros sin ningún énfasis en la sacralidad de su cometido. Palinuro interviene en ambas obras para apoyar la partida, pero con qué distinta retórica. La de Jodelle, «jamais aux bas mortels les Immortels ne rendent…», es un prudente balance de las opciones que dejan las inciertas revelaciones celestes. La de Hardy es una llamada a la audacia de la juventud que aún acompaña a los héroes (vv. 81-90):

> Comme du premier flot un second se dérive,
> en nous la volonté pullule déceptive,
> plus quelqu'un y croupit, plus il y veut croupir,
> et nous vient à la fin son sommeile assoupir ;
> de sorte, que l'on perd l'envie, et la mémoire,
> d'achever un chef-d'œuvre encommencé de gloire.
> Détournons l'accident, évitons-le, tandis

[152] Recuérdese el aviso de Virués respecto al arte antiguo de su *Elisa Dido*: también es la única de su producción que mantiene el coro.

> que les périls domptés nous rendent plus hardis,
> que le courage tient notre jeunesse ardente
> un départ désiré de ce havre attendante.

Convencido, Eneas destripa la historia (para una época a la que debía de irle poco en ello), y con hacerlo se desentraña a sí mismo. Sus dudas en la obra de Jodelle aún podían atribuirse a la *pietas* y acordar con su sorpresa en la *Eneida* al ver a Dido en el inframundo (VI, 456-457): «Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo / venerat exstinctam, ferroque extrema secutam?».[153] Ahora la certeza de un inciso lo hace todo frialdad:

> Achate, aucun de nous ne saurait mieux juger
> que nous-mêmes, obligés à ce peuple étranger
> de la clarté du jour ; et lui meurtrir sa Reine
> (car mon départ sans doute au sépulcre la traîne),
> oh! Quel triste loyer.

En un diseño de caracteres que no se ocupa demasiado en mantener constantes morales acerca del conflicto —más allá de los grandes rasgos que marca el hipertexto—, las palabras están al servicio de una acción dramática depurada de finalidad ejemplar. Yarbas aparece solo un momento en la obra, al principio del segundo acto, sin ninguna trascendencia en el argumento, sin efecto actancial alguno. Toda la valoración final de la obra se decanta por un personaje que, de no ser por esa escena mínima que permite romper la unidad de lugar en uno de esos inevitables impulsos de heterodoxia del autor, sería completamente intruso. En tal paisaje Dido, «aveugle cent fois», solo encontrará la clarividencia cuando decida afrontar la muerte para preservar su renombre. Aquella fama que no le permitía propasar la humillación de llamarse huésped de Eneas ha llegado a degradarla ahora hasta el rango de esclava al que jamás se resignaría en su versión original. *Iliacas igitur classes atque ultima Teucrum iussa sequar?* Frente al rechazo que en la *Eneida* (IV, 537-538) le provoca el mero pensamiento, Dido suplica en la tragedia francesa (vv. 777-779): «Tu me vois à tes pieds, tienne plus que jamais, / t'adorer comme un Dieu ; je jure désormais / d'esclave te servir, je me répute heureuse».

[153] Virgilio reitera la inadvertencia de Eneas, que al partir no sabe interpretar el fuego que relumbra en Cartago: «quae tantum accenderit ignem, / causa latet» (V, 5-6).

Capítulo 4

Dido para el teatro

4.1 La muerte, en teoría

«Juro desde ahora servirte como esclava. Digo que seré feliz», pero no es ese el epíteto que corresponde a nuestro personaje. En el teatro del siglo XVI, Dido, *infelix*, siempre muere desdichada. Las dos terceras partes del presente estudio hasta aquí desplegadas han tenido oportunidad de comprobar cómo la mayoría de las primeras obras teatrales sobre Dido convierten su muerte en el precio del honor (que Hardy acabe de decirlo: su Dido se advierte a sí misma que «les plaisirs du troyen te seront cher vendus», y el coro, que «l'honneur d'une reine» es un «precieux butin», vv. 167, 913-914). Se ha mostrado cómo, en el proceso de esa transformación, Dido fue perdiendo su pasión primera, su grandeza y, en muchos casos, su misma dignidad; y cómo en cada una de las tragedias se percibe la degradación más o menos intensa de su carácter a merced de distintos recursos dramáticos. La muerte de Dido será también el hilo conductor de la última parte de este trabajo. El final del personaje revela los puntos de despegue de la tragedia en las muchas inflexiones ensayadas por el género durante su renacimiento. La artesanía del horror y la urdimbre teórica del primer teatro moderno se convertirán en claves de lectura mutuas para desentrañar el modo en que la articulación de la tragedia de Dido encaja en las tradiciones que volvieron sobre ella.

Como sentenció Camus del suicidio respecto a la filosofía, puede decirse que morir en escena, a manos propias o de otros, es el problema serio de la tragedia. La muerte es la piedra de toque de la configuración del horror en el primer teatro moderno, y el horror es la piedra de toque de la configuración de la tragedia. A las tablas reales o imaginarias de aquel teatro llegaron a la vez la comparsa popular medieval, que en tradiciones como la inglesa legó en buena parte el regocijo isabelino de la sangre;[154] Séneca, con sus controvertidas atrocidades, y los secuaces de la archisabida

[154] Dese por caso ilustrativo el de un predicador inglés que tuvo la ocasión, en 1644, de instruir en la doctrina cristiana a un anciano («about 60»). Tal vez inventando (o por burla del parroquiano), pero con segura intención condenatoria, transcribió en su dietario: «I asked him how many Gods there were.

máxima del decoro horaciano que prohibía la violencia explícita en el escenario.[155] Ocurría en el teatro igual que en el mundo. Así como algunos autos de fe de la época terminaban retirando de la plaza a los relajados del brazo de la justicia inquisitorial para ejecutarlos a las afueras del pueblo, muchas veces la muerte representada también se prefería entre bastidores. El reparo no tenía tanto que ver con la aprensión de los espectadores, que llevaban siglos acostumbrados al espectáculo de la ejecución pública, sino, como suele ocurrir en los albores de la literatura moderna, con la necesidad que sentían los autores más academizantes de reforzar los vínculos con lo clásico para dar dignidad a lo vernáculo.

También en los tribunales del teatro se dirimía, a veces muy seriamente, qué atrocidades era lícito llevar al estrado. Proponer la muerte en escena como el verdadero dilema del horror dramático renacentista solo tiene sentido cuando deja de tomarse como categoría general donde se aceptaba igual y significaba lo mismo un asesinato que la exhibición del cadáver, de una cabeza cortada o la narración cruenta de un suicidio. Todos los autores eran conscientes de las diferencias entre cada recurso y de la posibilidad de adaptarlos o directamente tergiversarlos según la voluntad teórica y práctica que guiara sus obras. Sin atender a esos matices no se advierte hasta qué punto la *Dido* de Marlowe, con las *revenge tragedies*, y la de Ghistele en su cometido popular se liberan con mayor espontaneidad de las constricciones de la preceptiva clásica que tanto preocuparon a algunos autores meridionales, como tampoco se explica bien por qué algunos como Pazzi y Dolce apelan al decoro en sus prólogos para luego, en las obras que los siguen, mostrar miembros amputados en escena. Si no se considera la diferencia no se percibirá el motivo de los distintos horrores que Virués despliega en sus tragedias —como no se aprecia o se da por supuesto que Lope, cuando enseñó los cadáveres de Federico y Casandra en la segunda versión de *El castigo sin venganza*, muy a propósito hizo que las puñaladas siguieran ocurriendo entre

---

He said he knew not. I, informing him, asked him again: how he tho't be saved? He answered he could not tell, yet tho't that was a hard[er] question than the other. I told him that the way to Salvation was by Jesus Christ God-man, who, as he was man, shed his blood for us on the crosse, etc. Oh, sir (said he) I think I heard of that man you speake of, once in a play at Kendall, called Corpus Christi play, where there was a man on a tree, and blood ran downe, etc. And after, he professed that, though he was a good Churchman, that is, he constantly went to Commonprayer at their chappel, yet he could not remember thatever he heard of Salvation by Jesus but in that play» (en O'Connell 2013:177). Respecto al grado de icasticidad de la sangre en el teatro medieval, mayor en sus últimas etapas, puede consultarse también Davidson [1997].

[155] «non tamen intus / digna geri promes in scaenam multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia praesens: / ne pueros coram populo Medea trucidet / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus / aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem» (*De Arte Poetica*, ed. C. Smart, vv. 182-187).

bambalinas—. Las normas del decoro respecto al horror no eran inamovibles, pero las opciones nunca eran arbitrarias. Para algunos de los trágicos de Dido la cuestión llegó a adquirir dimensiones que, si se pasan por alto, no dejan más que describir las escenas del horror sin llegar a los motivos de su configuración. Hubo quienes recurrieron a la polémica para lucir su erudición y justificar sus elecciones, otros para arrogarse autoridad y prelación en los cánones que iban consolidándose en las literaturas romance.

Cediendo a un imperativo práctico cada vez más reclamado por los estudios literarios, Díez Borque [1987:486] afirmaba que el «valor probatorio exclusivo» normalmente otorgado a la teoría actúa en detrimento de la teatralidad e impide que nos orientemos en el «peculiar sistema de comunicación cultural del siglo XVI», que exige en cambio tratar de reconstruir «lo que se veía, leía, oía». Desde el siglo XVIII lo material, lo positivo son presupuesto aventajado de la realidad y son, como deben serlo, condición necesaria para entenderla. Pero a menudo una verdad desbanca a otra en lugar de complementarla. Aunque la teoría literaria pierda hoy sus antiguas prerrogativas, no puede hacerlo a costa de sí misma ni de su lugar en la historia, del relieve que conservó al menos hasta el siglo pasado. El discurso teórico se filtró en el teatro de los Siglos de Oro como no lo hizo en ningún otro modo literario para convertirse en parte definitoria de su peculiar sistema de comunicación, y fue tan elocuente la tiranía de su aplicación como su ausencia: la orientación más libresca tiene tanto que decir al respecto como el interés más pragmático. Una y otra alternativa tienen efectos identificables en la configuración de la tragedia a través de los instrumentos del horror, que en cualquiera de sus manifestaciones, en cualquiera de sus grados, habla de la manera en que aquel gran dispositivo abstracto propio y ajeno al teatro se desplegó en torno a los textos reales y llegó, cuando lo hizo, a la escena. No se puede dar cuenta cabal de la variedad de recursos que dieron forma palpable a aquellas obras sin tener en cuenta la suma de razones, medios y resultados preceptivos que movieron su escritura, ni se puede ignorar en última instancia lo contrario al considerar su recepción: que al otro lado de las tablas se exaltaba una multitud de pareceres, gustos y expectativas con los que no siempre lograban avenirse los autores.

Apenas hay testimonio seguro de las representaciones de las tragedias de Dido que aquí se estudian, lo que no es sino un acicate para tratar de reconstruir su posible realidad escénica. Hacerlo partiendo de la condición que menos favoreció esa realidad —la teórica—, como abogar por el diablo, resultará una manera especialmente efectiva de observar su trayectoria. En términos sociológicos, comerciales, cuantitativos si se quiere, el teatro pasó del agraz a la sazón cuando se liberó de las constricciones preceptivas que el fervor del humanismo legó al Quinientos. No tuvo que hacerlo en Inglaterra porque allí nunca se acataron: el teatro isabelino puso la retórica antigua al

servicio de la espectacularidad medieval y mantuvo una independencia creativa respecto a los clásicos sin parangón en el resto de Europa. Lope de Vega aprendió de la generación de los trágicos filipinos que la grandilocuencia del género debía suavizarse, modularse en formas mixtas si quería ir a las tablas y quedarse. En Italia los cómicos *dell'Arte* (que dejarían huella en la vida teatral de los otros países hasta llegar a los confines del continente) y el aparato novelesco y musical barroco relegaron la tragedia a la lectura académica o privada pese a los esfuerzos *regolari* de Tasso, los Innominati di Parma o los Olímpicos de Vicenza. En Francia habría que distinguir, como siempre, París de las provincias, en particular cuando se destaca la reanimación escénica de la tragedia más pura a partir de las políticas regias del cardenal Richelieu.

El texto teatral es especialmente sensible a la doble condición estética e histórica, monumental y documental de la literatura; las lealtades poéticas del dramaturgo reverberan con particular fuerza más allá del sistema de relaciones literarias que implica toda decisión formal. Desde el momento en que la publicidad —la cualidad pública— se convierte en una de las aspiraciones principales del teatro moderno, su configuración estilística queda, en mayor medida que la de otros géneros, a merced de las constricciones ideológicas del entorno cultural donde se gesta cada obra. Ese entorno cultural se convierte asimismo en el medio donde más efectivamente se propagan las ondas de choque de la literatura. Ningún caso mejor que el virgiliano para ilustrar las variaciones en los modos de su transmisión. Como si se tratara en efecto de una nueva epopeya transmitida por nuevos histriones, el espectáculo dramático garantizaba la superación de los sectores letrados que limitaban la circulación de la palabra escrita. De la voz rapsódica a la letra, de la letra a la voz teatral. El teatro, de alguna manera, permitió la pervivencia de la antigua oralidad épica que antaño había versionado en Grecia. Dido se desempeñó con muchas máscaras durante todo aquel proceso, desde sus tímidos inicios hasta las expresiones dramáticas más atrevidas y exitosas.

Las once categorías del horror que propuso Wardropper [1983] para el drama español del XVII pueden ser útiles al sistematizar un *close-reading* que desde luego importa al intérprete de la literatura, pero que no apura su cometido. Los avatares contextuales que atraviesan las obras desde su emisión hasta su recepción adquieren una relevancia fundamental cuando se habla de un momento en que los períodos de censura del teatro actuaban regularmente como paliativo social y las polémicas literarias se encontraban entre los modos principales de reflexión artística. La audacia de Pazzi, el primero de los trágicos de la Dido vernácula, en su decisión de adaptar el senario yámbico al dodecasílabo en italiano en lugar del endecasílabo que prefirieron Rucellai, Sanazzaro, Ariosto o Trissino, podría tomarse como un capricho métrico, pero fue también, se ha visto, una toma de posición respecto a la *questione della lingua*

discutida en los Orti Oricellari. La *Canace* de Speroni, el *Pastor fido* de Guarini, el *Horace* de Corneille, el gongorismo, la *querelle* Hardy-Malherbe, los moralistas ingleses… Cada país planteó sus *cuestiones* a propósito de distintos autores y obras. Detrás de cada opción poética, entre los bastidores de cada escenario, predicadores, tratadistas, gobernantes y dramaturgos libraban sus contiendas. Pocas veces la teoría ha sido tan práctica.

Tal es el carácter doble y doblemente productivo del horror, que muy a menudo era objeto de aquellos debates. Puesto que se trataba —todavía se trata— de un tabú especialmente flexible (más que el del erotismo, al que se otorga un rango de publicidad más reducido), el espectro de su exhibición y de sus causas es tan amplio como pueda imaginarse.

El horror, médula de la tragedia, *nervo della favola*. El aviso que sigue a la metáfora de Cinzio[156] alentará también el rumbo de este proyecto: *si dee ciò aggrandire con ogni maniera di dire che gli convenga*. Los grados y modos en que se manifiesta variaban muy significativamente en cada dramaturgo, de una a otra tradición, de un momento a otro. Este capítulo es un intento de incardinar las obras sobre Dido en la coyuntura del nacimiento de una tragedia con tan diversos semblantes. Aspira a observarla a la luz de cualquier vínculo que se preste a explicar su creación, su trayectoria y su contribución a la historia cultural del teatro.

(*Desiderata*)

A veinticinco de mayo de 2022, el *Daily Mail* anuncia con visos de prensa amarilla: «Bard news for Shakespeare-lovers! London's Globe Theatre is slammed over its 'woke' audience trigger warnings for playwright's classic *Julius Caesar* – including cautions over the use of "stage blood and knives"». Las advertencias contra el horror, que unos creen insultantes y otros necesarias, ya han puesto al teatro londinense en el punto de mira con otras producciones:

> Content guidance: Depictions of war, self-harm and suicide, stage blood and weapons including knives. […] Conspiracy to kill, public broadcast of cunning rhetoric, a divisive fight for Greatness. […] If you have been affected by any of the issues raised in this production of *Romeo and Juliet* please find details below of organisations offering advice and support.[157]

[156] En el *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* (ed. S. Villari, pp. 296-297).
[157] *Daily Mail*, 25 de mayo de 2022.

La sibilina retórica isabelina, sus luchas cismáticas por la Grandeza y sus cuchillos provocan amenazas y las sufren todavía hoy. Witold Gombrowicz amonestó muy acertadamente en su novela *Ferdydurke*: «El ajo con chocolate, eso sí que es terrible, no los magníficos y atrayentes crímenes en Shakespeare». Con sorna o seriamente: los peligros emocionales del horror en la escena contemporánea contribuyen al riesgo de exclusión inminente de los *dead white men* en los programas educativos: «UK's "strictest headmistress" fears schools will stop teaching Shakespeare».[158] Ocurre, sin embargo, que la honestidad del intento se vuelve a veces en su contra. En 2008 Carol Ann Duffy vio cómo su poema «Education for Leisure» —cuyo primer verso dice «Today I am going to kill something. Anything.»— se retiraba de los contenidos del *General Certificate of Secondary Education* a raíz de las quejas de varios supervisores del examen. Duffy utilizó el nombre de su última denunciante en el título del poema que compuso en respuesta a la censura, «Mrs Schofield's GCSE»:

> You must prepare your bosom for his knife,
> said Portia to Antonio in which
> of Shakespeare's Comedies? Who killed his wife,
> insane with jealousy? And which Scots witch
> knew Something wicked this way comes? Who said
> Is this a dagger which I see? Which Tragedy?
> Whose blade was drawn which led to Tybalt's death?
> To whom did dying Caesar say *Et tu*? And why?
> Something is rotten in the state of Denmark - do you
> know what this means? Explain how poetry
> pursues the human like the smitten moon
> above the weeping, laughing earth; how we
> make prayers of it. Nothing will come of nothing:
> speak again. Said by which King? You may begin.

Está de más justificar el interés de las dinámicas del horror a propósito de un corpus de tragedias renacentistas. No lo está preguntarse cuánto se alarga su sombra. Es una invitación a pensar cómo aquellas polémicas resuenan en las actuales y se reavivan con distintos códigos en las decisiones que afrontan dramaturgos y directores al volver sobre las obras clásicas, cómo siglos de por medio no han impedido que sigan apelando

[158] *The Guardian*, 22 de mayo de 2022.

a la sensibilidad moderna, y si acaso desde una perspectiva semejante podrían vislumbrarse todos los estados del teatro y su público.

4.2 Vicios y virtudes trágicas en metro cómico: Cirne

Estudiar el teatro de Dido en el siglo XVI obliga a recordar cuánta razón tenía María Rosa Lida al acusar en Curtius la inadvertencia voluntaria de la singularidad de la literatura medieval europea.[159] Entre la decena de tragedias vernáculas de Dido que se conservan, hay tres que desprenden un aura particular, claramente distinta del resto e independiente, porque cada una de ellas hereda y manipula las formas del teatro medieval desarrollado por la tradición dramática de la que procede. Son las piezas de Cirne, Marlowe y Ghistele. Ninguna de estas tragedias fue una excepción en la dinámica teatral del momento y el lugar en que aparecieron, pero cada una logró a su modo una curiosa variante dramatúrgica respecto a las otras siete *Didos* vernáculas, mucho más parecidas entre sí por someterse al imperio creciente de los preceptos clásicos que los autores de apostura medieval, por distintas razones, omitían o ignoraban. Esas tres obras se esparcieron a lo largo del siglo, pero se tratarán aquí de forma sucesiva para dar luego a las clasicistas la continuidad que requiere su distinta concepción.

Como notaba el capítulo anterior, Cirne abrió el siglo trágico de Dido de forma diametralmente opuesta a la que adoptaron los dramaturgos posteriores en España. Lo hizo respecto a la variante predilecta de las versiones de Dido en la tradición hispana, pero también respecto a su praxis dramática. Quedan lejos aún la terrible retórica y la circunspección de los trágicos filipinos. La ausencia de horror en la obra de Cirne, la pátina cómica que recubre la historia de Dido, obliga a observar el círculo que trazan los amores entre la tragedia y la comedia en el teatro español, una relación que empieza con encuentros forzados y termina en el idilio tragicómico de la comedia nueva. La situación tiene en sí misma algo de feliz coincidencia y triste paradoja: mientras en los primeros años la práctica teatral inexperta se corresponde con las aún deficientes nociones teóricas sobre el género trágico (están tan verdes que tanto los tratadistas como los dramaturgos deben nutrirse de la abundante reflexión sobre la comedia), un siglo después, con un denso dispositivo teórico a disposición y una práctica ya avezada, no se lograría incorporar al teatro con naturalidad los preceptos neoaristotélicos que algunas poéticas se empeñaban en sacar a la palestra.[160] Solo en unos pocos casos, como bien se sabe de Lope de Vega, los autores aprovechan la erudición que les permitía citar a Aristóteles para combatir y tergiversar sus palabras unas veces,

[159] En su demoledora reseña de 1951 a *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*.

[160] Sobre la *Poética* de Aristóteles en España ver el apartado «La teoría: preceptistas y poéticas» del capítulo de Pontón [2011], «Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690)».

para admitirlas las pocas. Si el estagirita llegó de alguna manera consistente a las tablas españolas con anterioridad fue sobre todo a través de lo que los primeros trágicos (Bermúdez, Cueva, Virués, Artieda, Argensola, Lasso) heredaran de Séneca, de lo que Séneca heredara de los griegos, de los griegos mismos en menor medida y del modelo de los tragediógrafos italianos, estos sí en trato directo con la *Poética*.

En España el primer autor de Dido tiene, pues, poco o nada que ver con los siguientes. Lo que ahora nos ocupa requiere un salto atrás, antes de ese proceso de adaptación de la tragedia a expensas de la *Poética*, cuando la noción de lo trágico es aún un producto deturpado de la comedia o una confusión con la épica. Pero hace falta tener en cuenta el desfase para saber lo lejos que estaba Cirne de una idea canónica de tragedia que llevaba un tiempo extendiéndose en la cuna del Renacimiento. Poco antes de mediar el siglo, cuando se imprime la *Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido*, los primeros experimentos trágicos italianos acudían muy seriamente a Aristóteles para remozar el teatro clásico.[161] En realidad los italianos eran excepción: el concepto de tragedia era más bien nebuloso todavía en el resto de los países que empezaban a formar el teatro moderno, aún en considerable deuda con las representaciones sacras de los misterios y el humor medievales en las tradiciones inglesa, francesa y neerlandesa,[162] y con dependencia directa de la comedia humanística en España.

Los pocos que consideraron el carácter de la tragedia lo hicieron siguiendo la tradición tardoantigua y medieval de Donato, Diomedes e Isidoro, normalmente mediada por los *Praenotamenta Ascensiana* a Terencio (1502). Un siglo antes de Badio ni siquiera se consideraba regularmente la especificidad dramática del diálogo. Enrique de Villena siguió el prolífico sistema donatiano de la Rota Vergilii y llamó tragedia a la *Eneida* por el alto estilo y porque, adujo, así la trató Virgilio según la primera manera de los poetas: «Los unos se dizían trágicos, que tractavan los fechos de los príncipes e de las batallas e los que avién alegre prinçipio e triste fin [...] E Virgilio fue de los trágicos. E por eso esta *Eneida* trágicamente es tractada» (*Traducción y glosas de la «Eneida»*, ed. P. Cátedra, p. 68). Juan de Mena, siguiendo la distinción dantesca entre comedia y tragedia, identificaba la segunda con «la escritura que fabla de altos

[161] Es el caso de Pazzi, que abre el prefacio a las *Tragedie metriche* (1525) recordando la dignidad de la tragedia según el griego: «Essendo la poesia, secondo che afferma Aristotele nel libro della sua *Poetica*, imitazione del vero, la tragedia, di tutte le altre specie d'essa, meritamente esser si dice più nobile e più perfetta imitazione» (ed. M. Ugolini, p. 137). También Gian Giorgio Trissino, autor de la que se considera la primera tragedia regular italiana, la *Sofonisba* (1515), fue conspicuo defensor de lo griego contra el senequismo y tomó a Aristóteles como modelo de su propio tratado de poética (1529).
[162] Thomas Sebillet consideró en el *Art poétique françois* (1548) que «la moralité françoise représente en quelque chose la tragédie grecque et latine» (p. 161).

fechos, e por bravo e soberbio e alto estilo [...] que comienza en altos principios, su manera es acabar en tristes e desastrados fines» (*La coronación*, f. 266v), en una definición que no solo omite o ignora la modalidad discursiva del teatro, el *genus dragmaticum*, sino que cita como autores trágicos a Homero, Virgilio, Lucano y Estacio. Para Alfonso de Palencia, tragedia es «cualquier cosa que los antiguos pronunciaban en versos llorosos» (*Universal vocabulario*, f. 506r). En consonancia con estas líneas, Juan del Encina escribe una *Tragedia trovada* a finales del siglo XV. Aunque conoce a los trágicos (a Séneca y Sófocles al menos), no tiene en cuenta que la tragedia omite la voz narrativa propia de la épica (vv. 1-11):

> Despierta, despierta tus fuerzas, Pegaso,
> tú, que llevabas a Belerofonte,
> llévame a ver aquel alto monte,
> muéstrame el agua mejor de Parnaso,
> do cobre el aliento de Homero y de Naso
> y el flato de Maro y estilo de Aneo,
> y pueda alcanzar favor sofocleo
> contando en España muy mísero caso.
> En este trabajo Melpómene entiende,
> tú, que en tragedias siempre entendiste,
> esfuerza mi fuerza con lloro muy triste

Perpetuando el lema de Diomedes, «Tragoedia est heroicæ fortunæ in adversis compræhensio» (*Ars Grammatica*, f. gv-r), Hernán Núñez, en el comentario a *Las trescientas* de Mena (ed. J. Weiss y A. Cortijo, p. 565), considera la tragedia «materia de casos adversos y caídas de grandes príncipes, por lo cual siempre los fines tiene lúgubres y tristes».

Así se dirimía el pleito más cercano a la tragedia, pero la situación era aún tan frágil que no es dable creer que la correspondencia entre la reflexión abstracta y el ejercicio concreto de la tragedia implicara la consciencia mutua de estos textos. Cirne, del que se sabe muy poco y no constan otros textos, se atiene a la *heroice fortune*, al final desastrado y a la noción argumental elevada de la tragedia, donde «se van tocando todos los passos y fuerças de la historia» (ed. J. Gillet y E. Williams, p. 374), pero echa mano del estilo humilde asociado a la comedia tanto en los personajes llanos que recuerdan al *servus* o prefiguran el gracioso (Nogales, Corbante, Antenor) como en Dido y Ana, que a menudo participan de los coloquialismos que pueblan la obra y comparten un registro que, como se apreciaba en el capítulo anterior, las convierte en uno de los resortes cómicos principales al inicio de la obra. En un refrán de la reina

puede resumirse toda su historia con una jocosidad que el decoro no le concedería: «hacer fiestas al gato / para nos saltar después / a la cara» (v. 1810); en el refrán que Ana toma de la Dileta naharrense («ni te come do rascas / ni coxeas de ese pie», v. 250), la torturada condición de Dido casi se vuelve frívola y caprichosa. El carácter exento del prólogo que Cirne redacta para la obra es también propio de la comedia. Las tragedias griegas, Aristóteles conforme, lo incluían en la trama; Plauto y Terencio lo deslindaron, dándole función introductoria, y legaron la costumbre.[163]

Se ha tratado la presencia del teatro de Bartolomé Torres Naharro en la comedia de Cirne. Toda la *Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido* se abreva en la preceptiva que Torres había expuesto en el proemio a la *Propalladia* (1517), una preceptiva que se retraía igualmente al género cómico.[164] La única mención de la tragedia en el texto de Torres es justamente la máxima de Diomedes (ed. J. Vélez-Sainz, p. 968), signo al que Cirne se atiene al seleccionar la caída de una reina como tema de su tragedia. A pesar de esas intrusiones que alteran el decoro tan celosamente recomendado por la *Propalladia* (y que el propio Torres vulnera en sus obras de vez en cuando: puede compararse, por ejemplo, el habla de Boreas y Eliso, criados, con la del caballero Himeneo en la comedia homónima), Cirne adopta la división en cinco partes y el italianismo (narrativo) *jornada*, que no se impondría hasta el siglo siguiente, para designar lo que hasta entonces había sido *acto*, y toma hasta ciento setenta y dos versos de la *Comedia Aquilana* y otros de la *Himenea*, la *Soldadesca*, la *Tinellaria* y la *Calamita* para acomodarlos a las coplas de pie quebrado que remedan las que utilizaba Torres.[165]

Cirne sabe que no hay chistes en la *Eneida*, pero seguramente no concibe otra manera de escribir teatro que la cómica, o la aprovecha porque es la que medra

---

[163] Cinzio decidió adoptarla con conocimiento de causa y justificó que concebía sus prólogos trágicos a la manera romana (*Discorso*, ed. S. Villari, p. 278). Ver Osborn [1962].

[164] La influencia de la concepción de la comedia en la tragedia fue mayor de lo que la crítica se permitió creer durante mucho tiempo a causa del dominio de la *Poética* tras su difusión. El siglo XVI heredó «una tradición poderosísima de reflexión sobre la comedia que llegó incluso a penetrar y determinar la reconstrucción del pensamiento de Aristóteles sobre este género», explica Vega Ramos [1995:237] a partir del estudio de los comentarios a las obras de Terencio durante el siglo.

[165] Gillet y Williams [1931:414-431] anotan exhaustivamente los lugares comunes entre el texto de Cirne y los de Torres. Por lo demás, Cirne tampoco se muestra al tanto de las unidades dramáticas que Torres respetaba por influjo de la comedia latina y que más tarde serían profesión de fe teatral. Las referencias temporales en la *Dido* abarcan varios días: el siguiente al día en que habla Juno se da la caza «por la mañana» (v. 515) que más tarde comentarán Corbante y Antenor, y tras el galanteo de los protagonistas hay un «mañana» cuando Eneas «se ha de partir» (vv. 1966-1967) para un martes estar «de aquí ya / bien largo» (vv. 1852-1853) y Dido muerta. Hay también varios espacios: al menos la fortaleza de Dido (como la llama el paje, v. 447), el puerto (v. 362), un jardín (v. 844) y el lugar donde se encuentran los dioses (y el que representa a Eneas trabajando cuando Mercurio se le acerca, v. 1110*Acot*).

entonces en la corte,[166] contexto al que Torres había destinado su teatro con tan buen pie como mostraban los comentarios papales en el privilegio de la impresión de la *Propalladia* de 1517 (arriba, p. 135), a los que pueden añadirse las propias palabras del autor en la dedicatoria (*Teatro*, ed. J. Vélez-Sainz, p. 1070):

> Acuérdome que después de recitada esta *Comedia Tinelaria* a la Santidad de Nuestro Señor e a monseñor Reverendísimo de Médicis, patrón mío, Vuestra Señoría Reverendísima quiso verla, y después de vista me mandó que en todo caso le diese la copia della. Tras desto me demandó la causa por qué no dejaba estampar lo que escrebía.

Si el entonces papa León X y el futuro Clemente VII reclamaban con tanto afán las comedias de Torres, ¿quién, en los altos círculos castellanos, no iba a apreciar una tragedia virgiliana aligerada con las mismas técnicas? ¿Cómo no iba a ambicionar una recepción comparable también su discípulo, conocido del rey? Sin aventurar ya mucho más, un contexto performativo plausible para esta *Dido*, que no descarta el imaginado hasta aquí, es una lectura social que más tarde se llevó a la estampa. El folio 1v del impreso presenta el argumento de la obra sin destripar el final, la declara solidaria con «los que no participan de la lengua latina» y termina así: «Lo demás contará la Tragedia más largamente. […] Entra luego la reina Dido muy espantada de la nuevas mudanças que en su pecho sentía diziendo». El siguiente folio, sin embargo, no empieza con las palabras que anuncia el «Argumento» sino con un prólogo «ad lectorem» en octosílabos castellanos donde el autor apela a la benevolencia del «buen», «noble», «amigo» lector. Cirne intercaló este nuevo preámbulo salpicado de latinismos para la impresión de la obra (la alfabetización era latina, antes que nada): «obliviscatur exoro», «nemo poterit negare», «iam precor inde vale». Sabía que era grave cosa venirle a Dido con romances, pero sabía también que la audacia lingüística había sido acogida con gusto por los protectores de su maestro, quienes todavía la autorizaban en latín.

[166] Ferrer Valls [2003] explica la configuración de la escena teatral en España durante el siglo XVI, formada esencialmente por el incipiente teatro comercial que determinó la actividad de Lope de Rueda, el teatro religioso, el teatro de corte y el drama humanista de universidad, a veces también representado ante la nobleza. Pontón [2013b] abarca todo el horizonte teatral español hasta la formación de la comedia nueva, considerando la dimensión sociológica del mundo dramático incipiente y otras variables que determinaron su heterogeneidad, como las vertientes pastoral e italianizante y la instauración de los corrales. Del teatro de corte aclara: «en España no hubo teatro de corte regia hasta tiempos de Felipe III. Los dos monarcas españoles del siglo XVI fueron agasajados ocasionalmente con espectáculos teatrales, que sí promovían la nobleza y la alta burguesía desde sus palacios y casas» [522].

La anónima *Farsa a manera de tragedia como paso de hecho en amores de un caballero y una dama* (impresa en 1537), hecha al arrimo del teatro de Torres y Encina, ofrece una ocasión similar. La protagonista, según el pastor que presenta el argumento «como quien viene de camino» y en sayagués socarrón, es «pastora en traje grosero» (f. 2r) y el matiz trágico del título se justifica solo en virtud del tradicional desenlace funesto: «Ya que esta farsa merece, / pues que pena y no remedia, / que la llamemos tragedia, / porque en dos muertes fenece» (f. 2r). Por las palabras con que el pastor abre la pieza, el contexto de destino no pudo ser muy distinto al que quiso Cirne para su criatura, también híbrida entre la rusticidad de los personajes y la altura que en contraste ofrecía el ambiente urbano, más acorde al trágico según el énfasis en la orientación temática y ambiental (más que formal o estilística) recibida del medievo:

> ¡Soncas!, que por san Crimente
> creo que llego a la ciudad.
> Dios mantenga: ¿estáis acá?
> ¡Oh, qué lugar tan luciente!
> ¿Es finado algún doliente
> o es mercado o regocijo?
> Dome a Dios que yo me asiente
> hasta saber sin letijo
> qué senefica esta gente. (vv. 1-9)

Todo amago de espanto en la *Dido* de Cirne se disuelve rápidamente en formas que sortean el horror. La posibilidad de un presagio nefasto durante el sueño o de una sombra al modo euripideo o senequista queda bloqueada por una paralipsis: «cosas que decir no oso / he soñado» (vv. 29-30).[167] La expresión de los personajes ante la fatalidad no anuncia el estilo solemne que luego explotarán los filipinos, antes bebe de las formas líricas de lamento de cancionero: «si vinieses ya muerte / en verdad serías ahora / bien llegada» (v. 1246), «no me pena ver que muero / muerte ni porque me serás / tan ligera» (v. 2545). No es que el estilo ligero de Cirne impidiese una gradación

[167] Gillet y Williams declaran ilegible la primera parte del verso 31 en su edición facsimilar (p. 413), justo después de esa evocación que podría anunciar algún exceso erótico por parte de Dido. Sin embargo, no parece que un comentario obsceno quepa en cinco sílabas sin desentonar con el resto del parlamento de Dido en ese momento. Después de los versos reproducidos, «cosas que decir no oso / he soñado», el verso 31 dice «… tenemos»: le faltan cinco sílabas. Por mera conjetura, el trozo omitido podría ser algo así como «[Que] honrar a Eneas tenemos», puesto que sigue luego «por complir con mi deseo / me parece / que es razón que lo honremos / que asegún lo que en él veo, más merece […] los dioses paraquí / lo han guiado».

interna adecuada a los eventos que se suceden en la historia. El tono jocoso de la apertura, el descaro grosero de Antenor y Corbante (vv. 541-756), la canción trovadoresca en el jardín —que podía incluso desafinar a ratos, puesto que Doresta nota de su laúd que están «las primas ya / muy gastadas» (vv. 872-873)— van acomodándose perfectamente a la compostura que exige el final. La última jornada ya no cita sobre todo las comedias de Torres, sino las *Lamentaciones de amor* y las *Epístolas familiares*. En la epístola cuarta la voz enamorada se dice una nueva Penélope (f. Dii-r), como Dido en la tragedia (v. 2219, vv. 2239-2256):

«Epístola IV»	*Eneas y Dido*
Plega a Dios ya de ponerte	El deseo es delicado,
por la vía,	y aunque el sol y la luna
que si tardas algún día,	te den bonança
no podré, según me siento,	temo yo que el mar airado
hazerte el rescebimiento	te traiga acá con fortuna
cual meresces y querría.	y en balança.
Que si a Dios esta alma mía	Ora a el muy crudo viento
se la envío,	traerte a esta ribera:
del defunto cuerpo mío	no podré
mal rescebido serás,	hazerte el recebimiento
que entonces te hallarás	que yo hazerte quisiera,
debaxo d'un mármol frío.	aunque querré.
También, si quieres mirar	Ya por más falta que tengas,
vez alguna,	servido del cuerpo mío
pueden el sol y la luna	no serás,
traerte acá con bonanza,	pues por muy presto que vengas
pero yo, triste en balanza,	debaxo de un mármol frío
no te espero sin fortuna.	lo hallarás.

Sin perder el aire romancesco, los versos han ido templándose para volverse, en efecto, el lamento que son cuando Dido despide a Eneas ya embarcado. Ella misma anuncia durante su primera intervención en la última parte de la tragedia de Cirne que, como la ovidiana, va a dar rienda suelta a la tristeza (y deja de paso que el motivo de la honra se cuele también en esta copla, vv. 2209-2214): «Mas quien perdido ha / su pureza, honestidad / y su querer / perder las palabras ya / chica palabra en verdad / debe ser». Así lo hace sin que su estilo desafine su estado. La verborragia filipina no

obtuvo mayores logros de los que lograron los dramaturgos áureos combinando su solemnidad con el arte del que se servía Cirne.

La caída de Dido desde la torre es la única imagen violenta de la obra, de difícil puesta en escena realista, y queda anunciada con una sequedad que la hace impersonal, casi guiñolesca: «este cuerpo que has amado / tanto en vida ponlo en cobro / que allá baxa». En nada se altera el efecto de la escena ni la seriedad que pide: Cirne está citando a la letra las palabras de Melibea antes de suicidarse (lo que respalda la opción de que concibiera la escena, y por extensión la obra, como recital o pieza semirrepresentada[168]). La configuración de este episodio es una muestra exquisita de los vaivenes de la literatura en la historia: la muerte de la Dido virgiliana inspiró a Rojas para el suicidio de Melibea, y esta a su vez cerró el círculo al convertirse en modelo para la Dido de Cirne. El suicidio de Dido desde «una grand torre que ella fiziera fazer en su alcaçar» está también en la *Primera Crónica General* de Alfonso X (ed. R. Menéndez Pidal, p. 38), que tomó la escena de la *Historia Romanorum* del arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada (Leube 1969:221). Es interesante, pero excede los límites de este estudio, que bastantes de los santos que iluminaban los manuscritos medievales de la *Eneida* representan a Dido apuñalándose desde lo alto de una torre o en un ventanal.[169] Claro que esta coincidencia habla antes del éxito de la imagen como forma de suicidio literario (Oriana en el *Amadís*, Hero por el amor de Leandro, la intención de Fiammetta) que de cualquier inspiración particular.

La pauta medieval del desenlace por la que se cedía a una obra el título de tragedia fue rechazada por el autor de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que recuperó el término utilizado por Plauto para aludir al carácter mixto de la trama (véase Lida 1962:51-52). El marbete genérico todavía se asignaba por criterios argumentales y no según los aspectos estructurales que más tarde tendría en cuenta el neoaristotelismo. Por el final se le demandó a Rojas el marchamo trágico,[170] y por el final le fue conveniente también a Cirne, que reproducía para su obra la misma fórmula

[168] Sobre la representación de *La Celestina* puede consultarse Ruiz Arzálluz [2011:405-406], que considera irrelevante la cuestión de si la comedia humanística fue representada o solo leída o declamada (pasó por ambas prácticas) a la hora de ratificar su condición dramática. Eyer [1937:266-267] reproduce los paralelos entre los textos en la última escena de *Dido*.

[169] Ver Courcelle y Courcelle [1984:figs. 198, 200, 233 y 368]. En las ilustraciones de las famosas ediciones virgilianas comentadas del Renacimiento también se representó así (e. gr. Virgilio, *Publii Virgilii Maronis opera cum quinque*, f. ccxxviv).

[170] «Que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia» (*La Celestina*, ed. F. J. Lobera *et al.*, I, p. 402).

doble del título (utilizada solo por Ghistele entre el resto de nuestros trágicos).[171] Rojas brindó a Cirne la imagen de ese final, que le permitió acabar de pintar los vicios y virtudes de los amores de Dido tal como reivindicaría Juan de Timoneda en sus *Tres comedias* recordando *La Celestina*.[172] Y tal como Timoneda quiso, Torres brindó a su vez la capacidad representativa de su teatro en metro.

Las tragedias formadas a partir del teatro cómico medieval y humanístico no se ajustaban a un entramado previo con el que sostener ninguna emoción catártica, no debían rendir homenaje a la truculencia de Séneca[173] y tampoco se tenían por herederas del estilo grandilocuente que contaban los *bullet points* trágicos esparcidos por los tratados tardoantiguos. Esos principios podían darse por perdidos en el programa dramático del primer Quinientos español desde que el tratadillo de Torres aventara prácticamente todo lo que en el de Badio Ascensio no se dedicaba a caracterizar la comedia. El caso de Cirne es ejemplar de la pauta que respondió con las virtudes cómicas a las necesidades trágicas. El estado más avanzado del género cómico en todos los frentes,

[171] Para establecer un contraste entre los tipos de títulos a que recurre la tragedia, Lida recurre precisamente al ejemplo de Dido y dice que los dobles son de ascendencia medieval cortés «frente a la fórmula senequista de Jodelle, *Cléopâtre captive* […], ajena a la tradición del teatro antiguo». Véase al respecto la feliz nota al pie que *La originalidad artística de la Celestina* [1962:32-34] dedica a escrutar cómo los títulos que llevan nombres de personajes responden con su configuración a determinados géneros y focalizaciones. Los editores modernos de *La Celestina* (II, p. 709) especifican: títulos que contienen los nombres de dos amantes se encuentran sistemáticamente –y casi solo– en las novelas griegas y bizantinas (*Dafnis y Cloe*, *Hero y Leandro*, *Drosila y Caricles*), en los relatos amorosos medievales (*Flores y Blancaflor*, *Aucassin et Nicolette*), en el *roman courtois* (*Erec et Enide*, *Floriant et Florete*) y en la ficción sentimental castellana (*Arnalte y Lucenda*, *Grimalte y Gradisa*, *Grisel y Mirabella*).

[172] «Cuán apazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes (amados lectores) bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea y el otro que hizo la *Tebaida*. Pero faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé de Torres y otros en metro» (*Las tres comedias*, f. 5r).

[173] Tanto Oleza [2013] como Río Sanz [2018] destacan las escasas reminiscencias de Séneca en el teatro español hasta la segunda mitad del siglo XVI, lo que no obsta a la «extraordinaria revitalización» —al decir de Blüher [1983:126]— que promovieron las traducciones de la obra senecana en el panorama literario peninsular durante el siglo XV (sumadas a las ya abundantes copias en latín, francés e italiano que guardaban las bibliotecas de la nobleza aragonesa y castellana). Blüher [1983:152] reseña los manuscritos conservados de una traducción castellana de las tragedias, hecha con el apoyo de la que se tiene por primera en la península, la de Antoni de Vilaragut al catalán, a finales del XIV. Ya Highet [1949:122] mencionó, sin más datos, la probable existencia otra traducción castellana en el siglo XV. Lida [1951:376] añadió que seguramente fuera una labor encargada por el Marqués de Santillana (que también dedicó unas palabras a la tragedia en *La comedieta de Ponza*). Blüher [1983:127] matiza los efectos de tal difusión: «Es evidente que estas traducciones se hicieron no con la idea de una posible representación escénica de las tragedias, sino con la exclusiva finalidad de dar a conocer su contenido».

el conocimiento más preciso y mayor dominio de sus mecanismos condicionaron la comprensión y la elaboración de la tragedia hasta que esta alcanzó su especificidad.

4.3 Antiguo humor salvaje: Marlowe

Muy otro es el caso de Marlowe. [174] También en su *Dido* el horror se combina con una comicidad que a veces es directamente hilarante, pero en este caso la mezcla, en vez de diluir el efecto trágico, potencia las escenas truculentas y las convierte en un espectáculo grotesco. Las palabras de T. S. Eliot [1920:92] compendian con precisión el signo del teatro marloviano, «the farce of the old English humour, the terribly serious, even savage comic humour». Podría aún añadirse el matiz propuesto por Stephen Greenblatt [1980:195] para Tamerlán: también Dido tiene cierto aire de «machine, a desiring machine that produces violence and death» y contribuye al carácter farsesco del conjunto. La obra se cierra con una cadena de muertes precipitadas, una *mise en abyme* de violento deseo que se sucede casi con atropello y resta magnitud a la muerte de la protagonista. En una quincena de versos se acumulan tres suicidios (V, i, 312-329):

DIDO	Live false Aeneas, truest Dido dies; *sic, sic iuvat ire sub umbras.*
[…]	
IARBAS	Cursed Iarbas, die to expiate the grief that tires upon thine inward soul. Dido, I come to thee. Ay me, Aeneas!
[…]	
ANNA	But Anna now shall honour thee in death and mix her blood with thine; this shall I do that gods and men may pity this my death and rue our ends, senseless of life or breath. Now sweet Iarbas stay! I come to thee!

Los únicos personajes que podrían salvar el destino de Cartago se convierten en marionetas rotas que se apilan con menos dignidad todavía que las víctimas de las puñaladas que Thomas Kyd reparte a discreción al final de *The Spanish Tragedy*.

---

[174] El primer testimonio de *Dido, Queen of Carthage* declara en la portada la autoría conjunta de Christopher Marlowe y Thomas Nashe. Price [2018:42] considera que la «attribution scholarship is in flux, but the available evidence is not strong enough to discount Nashe as a co-author». Lunney y Craig [2020] concluyeron sin embargo que la declaración de doble autoría es un error, a partir de un análisis estilométrico de todas las pruebas aducidas y disponibles, «traditional, "available," and computational». La evidencia positiva mantendrá aquí la autoría singular.

En estas tragedias los protagonistas pierden su gravedad legendaria no solo a merced de aquellos chistes que sus criados expelían contra ellos, sino también mediante la atrocidad de su misma desgracia. La degradación de la figura del poderoso a través del horror cómico es uno de los mecanismos que los dramaturgos isabelinos heredaron del teatro religioso medieval. Los *misterios*, que florecieron independientemente en todas las tradiciones europeas, adquirieron un cariz particularmente violento en su variante anglosajona. Las *Wakefield Plays* son un buen repositorio de muestras del carácter que orientó los mecanismos de la violencia en las primeras tragedias inglesas. El editor moderno de las obras anota así una escena de *Herod the Great*: «In leaving Herod's palace, the soldiers have possibly moved into the audience, where —one by one— they meet the actors playing the mothers, effectively making the audience complicit as idle bystanders, but also under threat» (ed. G. Epp, n. v. 475). La interacción habitual entre los actores de las representaciones medievales y el público se tradujo en cierto gusto por la ruptura esporádica de la cuarta pared y una tendencia al anacronismo que constituyen dos de las marcas del teatro inglés posterior.[175] Podemos imaginar a Venus, en la *Dido* de Marlowe, arremangándose el vestido para enseñar los pies, seña que permitirá a Eneas reconocerla como diosa y como su madre, mientras se adelanta mirando al auditorio: «Now is the time for me to play my part» (I, i, 182); y verla volver más tarde, haciendo un gesto parecido al amenazar a Juno con exagerada agresividad (III, ii, 32-36):

> Out, hateful hag! Thou wouldst have slain my son,
> had not my doves discovered thy intent:
> but I will tear thy eyes from forth thy head,
> and feast the birds with their blood-shotten balls,
> if thou but lay thy fingers on my boy.

El público del medievo asistía en clave de humor a la convergencia del horror pasado con los presentes. Herodes, verdugo de los inocentes, cierra el misterio medieval excusándose con maldiciones por no saber francés: «Bot adew, to the devil! / I can no more Fraunch» (ed. G. Epp, vv. 740-741). La toma de contacto con el público y un punto de menoscabo de la figura del poderoso reservaban al espectador una catarsis

[175] Véase al respecto el estudio de Hill [2002]. Esta apelación al público, de vena medieval, es distinta de la proyección social que suponía la presencia del coro en la escena desde la tragedia griega, pero ambas son vestigio de la función retórica y cohesiva inherente al espectáculo del teatro. A los dispositivos liminares entre la representación y la realidad puede sumarse el gusto isabelino por la metateatralidad, herramienta de instrucción moral y, sobre todo, «a continual reminder of the discrepancy between appearance and reality» (Mehl 1965:43).

sui generis que debía de permitirle una vía, si no de escape, al menos de distensión ante los abusos cotidianos.[176] Proveniente de una tradición distinta a la clásica, Tamerlán, primero pastor bandido y luego sanguinario rey de Persia, se ríe del noble que lo halaga y al hacerlo, desafiante, lo compara con el emperador: «In thee, thou valiant man of Persia, / I see the folly of thy emperor» (*Part One*, I, ii, 166-167). Con parecida sutilidad se columpian las figuras del poder en *Dido* y se someten al ridículo de sus propios vicios. La reina tiene ramalazos de tirana («those that dislike what Dido gives in charge, / command my guard to slay for their offence», IV, iv, 71-72) y va tirando a ramera cuando ella misma llama a Helena «ticing strumpet» para darse luego a sí misma el título de «second Helen». Yarbas, que al fin y al cabo es rey de Getulia, es humillado por Dido en desprecio de sus pretensiones amorosas («Peasant, go seek companions like thyself», III, iii, 21) y ha de limitarse a murmurar amenazas ensañadas que ni siquiera osa dirigirle a ella, sino a Eneas, quien todavía no es más que un extranjero y en ese momento tampoco está en escena para oírlo: «I would have either drunk his dying blood / or else I would have given my life in gage» (III, iii, 28-29).

Dos recursos permitieron a Marlowe exprimir al máximo en *Dido* el tipo de horror que define el teatro de su tiempo: la orientación retórica y la representación infantil a la que destinó la obra. La grandilocuencia efectista que es sello del teatro isabelino, en especial de las *revenge tragedies*, debe mucho a la fuerza que las doctrinas retóricas ejercían en los programas educativos. La apelación al sentir del público era el objetivo principal de las corrientes que prevalecían, desde el modelo de Horacio hasta los elaborados por los manuales modernos que retomaban el *movere* ciceroniano y el *pathos* aristotélico directamente o a través de otros rétores antiguos.[177]

La adhesión de algunos poetas a las reservas de Horacio respecto al horror solo se explica por su enorme difusión en el Renacimiento y por las tendencias moralistas que defendían algunos tratados mediante acusaciones muy elaboradas. Philip Sidney (*Apology for Poetry*, 1595) utiliza la distinción platónica entre imágenes icásticas y fantásticas:

> For I will not deny, but that man's wit may make Poesie, (which should be *eikastike*, which some learned have defined figuring forth good things), to be *phantastike*, which

[176] Perry [2021:14, 88] recupera la expresión que utilizó Schlegel para aludir a los tiranos del teatro de Séneca, «gigantic puppets», y ve ahí otro acicate para la violencia grotesca del teatro isabelino: «the burlesque quality of extreme violence can reflect an ironic perspective on the pursuit of heroic evil that is also Senecan».

[177] Acerca del cambio de sentido que las emociones aristotélicas del *ethos* y el *pathos* atravesaron con la retórica latina, ver D'Artois [2017:284-286] y Rhodes [2020:20-23].

> doth contrariwise infect the fancy with unworthy objects […] and please an ill-pleased eye with wanton shewes of better hidden matters.

Sidney conocía la *Poética* de Aristóteles mejor de lo que se ha dado en creer, y podría haber utilizado las dos categorías que Platón distingue en la *República* para tomar la parte del tratado aristotélico que dejaba margen a los resortes visibles del horror y adaptarla con la misma perspicacia que tuvo Castelvetro, cuyo comentario Sidney también conocía a fondo (Lazarus 2013:160), al considerar los diversos modos de trasladar la muerte al teatro sin llegar a restringir ninguno: *eikastike* podrían ser los horrores verosímiles, *phantastike* los extremos e increíbles (a propósito de Cinzio se terminará de explicar la distinción). Para ilustrar esos *wanton shows* prohibidos, sin embargo, Sidney recuerda varios casos de asesinato sin matices de truculencia, pensando sin duda en Horacio y solo con la inocente intención de renovar sus referentes al buscar ejemplos entre los personajes de la tradición bíblica en el Antiguo Testamento (Abraham e Isaac, Judith y Holofernes, David y Goliat).

En otra vertiente aún más moralista, Anthony Munday se ensañaba directamente con el oficio del actor (*A Second and Third Blast of Retrait from Plays and Theaters,* 1580, pp. 96, 119, 121):

> those dissolute players, which without regard of honesty, are not ashamed to exhibit the filthiest matters they can devise to the sight of men: secondly by the beholders, which vouchsafe to hear and behold such filthy things, to the great loss both of themselves and the time. There comes much evil in at the ears, but more at the eyes, by these two open windows death breaks into the soul. […] For my part I disallow al those antiquities which are contrary to the Scriptures. […] For then one might slay another; one might wound another; then should we encounter with wild beasts; our hearts should then delight in shedding blood; and be al guilty of the death of the murdered.

Réplicas como la de Thomas Heywood en una *Apology for Actors* (1612) no evitaron el calado de tales ideas en Inglaterra tan profundamente o más que en cualquier otro lugar. Marlowe, sin ir más lejos, había tenido que someterse a ciertos ajustes requeridos por las autoridades para la aprobación del *Faustus*; algunas variantes entre sus dos versiones se deben a un intento de evitar multas por blasfemia (Keefer 2006:228). El debate moral y didáctico en torno al teatro ejerció la presión necesaria para que en 1642 se cerrasen los teatros de Londres durante casi veinte años.

Por supuesto, hasta entonces no fueron pocos los tratadistas y dramaturgos que, como Heywood, practicaron la contrapartida del puritanismo poético, y lo hicieron apoyándose directamente en los antiguos. Thomas Wilson en su *Arte of Rhetorique*

(1560) siguió a Quintiliano al recomendar «the wrong done must first be plainly tolde» (ed. G. H. Mair, p. 133), y que la calamidad se describiera a los jueces «as though they sawe it plaine before their eyes» (p. 131). Pero no es necesario siquiera acudir a la retórica general; basta retraerse al mundo del teatro para encontrar esa ese argumento blandido con la astucia algo atrevida de quien vende consejos que no predica: «Such like terrors as these requireth this our present age, wherein vice hath chiefest place, and virtue, put to flight, lies as an abject, languishing in great extremity» (Alexander Neville, *Tragedy and God's Judgements*, 1563).[178] Thomas Nashe (*To the Gentlemen Students of both Universities*, 1589) opinaba que Séneca, pese a ofrecer una agradable lectura traducido al inglés, merecía que la sangre de sus tragedias llegara a la escena: «Seneca let bloud line by line and page by page at length must needes die to our stage: which makes his famisht followers to imitate the Kidde [Thomas Kyd]».[179]

Acaso el mayor exponente de esa retórica de la apelación emocional mediante el horror dramático es el final, ya mencionado, de la *Spanish Tragedy*. Kyd quiso que Hieronimo se dirigiese a los incrédulos asistentes mientras destapaba el cadáver de su hijo (vv. 76-88):

> Haply you think —but bootless are your thoughts—
> that this is fabulously counterfeit,
> and that we do as all tragedians do:
> to die today (for fashioning our scene)
> the death of Ajax, or some Roman peer,
> and in a minute starting up again,
> revive to please to-morrow's audience.
> No, princes; know I am Hieronimo,
> the hopeless father of a hapless son,
> whose tongue is tun'd to tell his latest tale,
> not to excuse gross errors in the play.
> I see your looks urge instance of these words;

[178] Vickers [1999:127] reproduce el texto en su selección de fragmentos de la crítica literaria inglesa del Renacimiento.

[179] Watson [1990:319] se precipita cuando da por supuesto que fue confusión creer que el *closet drama* de Séneca era en realidad *stage drama*, de manera que, dice, es fácil explicarse los «lurid excesses» que poblaban los teatros isabelinos. Luque Moreno [2019] explica la controversia respecto a la representación y representatividad de las obras de Séneca. Basta con recordar los trillados argumentos que impugnan la visión de Watson: los espectáculos masivos de los circos romanos, las ejecuciones públicas medievales y posteriores, el gusto del espectador por la sangre, ayer y hoy, la segura puesta en escena del teatro romano según las palabras de Tácito respecto a Pomponio Segundo, contemporáneo de Séneca: «is carmina scaenae dabat» (Luque Moreno 2019:49).

behold the reason urging me to this.

Muchas de las preceptivas antiguas más difundidas aceptaban y hasta dictaba el uso de la imagen vívida para agitar los afectos del público, lo que sirvió para justificar que también la intensidad de las escenas más comprometidas: la *Poética* de Aristóteles (1453b), Quintiliano tras Cicerón (*Instituto Oratoria*, VI, II, 30-31), los *Progymnasmata* de Aftonio (XII, ff. 14v-15v), la *Retórica ad Herennium* (III, 37). A estos se atuvieron los autores cuando hubo necesidad u oportunidad de declarar sus lealtades. Cockcroft [2003:69] explica cómo la influencia del ramismo en la retórica inglesa se tradujo a menudo en el énfasis en los aspectos emocionales del discurso.[180] Tal era el radio de acción de esa influencia que Marlowe convirtió a Ramus, «the King's Professor of Logic» (ix, 21), en personaje de *The Massacre at Paris*.

La descripción del asedio en Troya por parte de Eneas en la *Dido* de Marlowe rezuma esa retórica de la apelación emocional mediante el horror. Hay que imaginarse el fragmento recitado por un niño, a lo sumo adolescente, con la voz todavía atiplada (II, i, 193-206):

Young infants swimming in their parents' blood,
headless carcasses piled up in heaps,
virgins half dead dragged by their golden hair
and with main force flung on a ring of pikes,
old men with swords thrust through their aged sides,
kneeling for mercy to a Greekish lad,
who with steel pole-axes dashed out their brains.
Then buckled I mine armour, drew my sword,
and thinking to go down, came Hector's ghost
with ashy visage, bluish sulphur eyes,
his arms torn from his shoulders, and his breast
furrowed with wounds, and —that which made me weep—
thongs at his heels, by which Achille's horse

[180] Lo hace a través del estudio de Heinrich F. Plett, *Rhetorik der Affeckte: Englische Wirkungsasthetik im Zeitalter der Renaissance*. También señala la influencia de los ejercicios de Aftonio en las escuelas de gramática de la época (Cockcroft 2003:53). Respecto al papel de la retórica en el teatro isabelino son útiles, por concretos, los capítulos de Neil Rhodes y Robert White en *Shakespeare and Emotion* [2020] que explican cómo Shakespeare vertió la retórica antigua en su teatro: «It is highly likely that the author of the first act of *Titus Andronicus* would have heard Rainolds on Aristotle» (Rhodes 2020:20). Rhodes [22] destaca en el primer Shakespeare la vividez con que representaba la emoción que guiaba a sus personajes; White [69] afirma que esos personajes movidos por una sola pasión violenta descienden de los caracteres marlovianos.

drew him in triumph through the Greekish camp.

Que esta descripción de la masacre griega tuvo la fuerza apelativa que pedían los preceptos de la retórica lo confirmó Shakespeare cuando hizo que Hamlet la considerase en primer lugar mientras trataba de acordar con los actores que llegaban a la corte danesa el texto de su representación. «A passionate speech […], 'twas Aeneas' tale to Dido» (II, ii, 1475-1490), que el príncipe solo ha oído recitado, aunque con gran éxito entre el auditorio: «I heard thee speak me a speech once, but it was never acted, or, if it was, not above once; for the play, I remember, pleased not the million, 'twas caviare to the general» (II, ii, 1480-1483).

Hay que volver sobre la particularidad que concierne a los intérpretes de esta obra en el repertorio de Marlowe y situarla en el doble contexto que caracterizó el ambiente dramático inglés a finales de siglo: las actuaciones de las compañías profesionales en teatros públicos y las que organizaban grupos de niños asociados a instituciones escolares o religiosas. Esta última modalidad, que existía en toda Europa, adquirió un lugar de relieve en la historia del teatro inglés desde que las representaciones infantiles comenzaron a salir de las salas cortesanas y las escuelas para hacer la competencia a los actores adultos en los recintos urbanos. La primera edición de la *Dido* marloviana (escrita en 1588, impresa en 1594), un *playbook* de compañía, indica en la portada «played by the Children of her Majesties Chappell», pero no hay testimonios que confirmen o precisen datos sobre dicha representación; no hay más que tres registros de actuaciones del grupo entre 1584 y 1594.[181] Philip Henslowe, uno de los mayores comisionarios del teatro inglés de la época, declaró en su diario un préstamo de veintinueve chelines a la compañía de los Admiral's Men at the Rose el 3 de enero de 1597 para representar «the playe of Dido & Enevs» (ed. R. A. Foakes, p. 86). La utilería mencionada en el inventario, sin embargo, no permite asegurar que se trataba de *Dido, Queen of Carthage*.

Los repertorios del teatro de corte llevados a la escena por grupos infantiles se asociaban con temas mitológicos (recuérdense los títulos de Lyly), con el énfasis en los aspectos escenográficos que acercaban las obras a la mascarada, con el travestismo o

[181] «At Ipswich and Norwich in 1586-1587, at Leicester before Michaelmas in 1591 and possibly before the Queen at Croydon in 1591» (Smith 1977:177). Ver Price [2018] para la consideración de los distintos recintos en que las compañías infantiles pudieron actuar. Se registran actuaciones de los Children of the Chapel Royal en la corte, en Blackfriars hasta el cierre de 1584 y en las provincias. Respecto a la escenografía de *Dido, Queen of Carthage*, ver el trabajo de Smith citado, «Staging Marlowe's Dido, Queene of Carthage», que sin embargo no trata la representación del horror. Sobre las *Boy Companies* en la época, Shapiro [1977].

el disfraz, como el prolongado intercambio de Cupido y Ascanio en esta *Dido*. La dimensión representativa de este tipo de obras quedaba marcada por la caricatura y la artificialidad, y así el espectáculo alteraba de raíz y a propósito el tipo de emociones asociadas canónicamente a la tragedia. Las marionetas de Marlowe serían menos potentes si en efecto las hubieran articulado los *admiral's men*. Esos cadáveres amontonados al final de la obra, ya de suyo grotescos, eran niños; niños, por lo demás, vestidos de *lords* isabelinos y no de héroes clásicos.[182] La imagen no solo hace más flagrante aún la irreverencia a los preceptos clásicos, sino que proyecta en el otro lado, el del espectador, una identificación que como antaño tuvo que ser al mismo tiempo distendida por burlesca e inquietante por brutal, una sensación de estirpe medieval que el público inglés asociaba naturalmente al espectáculo trágico y que en el corpus sobre Dido no conoce ni volverá a adquirir semejantes dimensiones.

[182] Ver Smith [1977:181].

4.4 Retórica y popular: Ghistele

Las formas del teatro antiguo no se contemplaban en Amberes cuando Ghistele tradujo la *Eneida* y las *Heroidas* para escribir su *Dido*.[183] Fue él, de hecho, quien empezaría a desmalezar el terreno traduciendo a Terencio y a Sófocles pocos años más tarde. No se puede comprobar el efecto que debieron de tener en el cometido divulgador al que cada año sumaba una «duytsche comoedie», según recuerda el prólogo a las sátiras de Horacio en neerlandés (Iwema 1984:107). Como a Cirne, que solo contaba con el espejo de la comedia de Torres Naharro y de *La Celestina*, todo lo que por el momento se le ofrecía a Ghistele en la tradición vernácula para modelar el mito virgiliano eran los autos asociados a la liturgia, los milagros (*bliscapen*), las moralidades —tan útiles, se ha visto, para modelar la actitud de los *sinnekens*—, y por el lado secular las farsas o *sotternies* y los *abele spelen*, casi siempre de tema caballeresco y ribetes fantásticos.[184] La corta duración de los *bliscapen* y las farsas ayuda a entender que la obra se dividiera en dos partes tan breves que no llegan a la mitad de lo que una comedia de corral, y tan escindidas como para recibir título y condición de *twee spelen* distintos que se representaban en dos días distintos, con otro mediante (al menos en la actuación que declara el manuscrito, ed. K. Iwema, p. 199). La traslación era perfectamente normal, habida cuenta de las populares versiones moralizantes de los clásicos que se utilizaban en los sermones.[185]

Según declara el subtítulo del único manuscrito que se conserva, *Van Eneas en Dido* fue hecha y representada en Amberes a mediados del siglo XVI, «gemaeckt ende ghespeelt tantwerpen Aº 1551». Sabemos que esa nota puede aludir a la cierta lectura

---

[183] La crítica no ha determinado si fue antes la tragedia o las traducciones (Herk 2012:49).

[184] En consonancia con otras formas morales de adaptación ya muy populares. En los Países Bajos la *Reductorium morale* de Pierre Berçuire, de la primera mitad del siglo XIV, se reeditó en numerosas ocasiones e incluía, en el libro XV, una moralización de las *Metamorfosis* de Ovidio, «Ovidius moralizatus». Puede consultarse al respecto el artículo de Kretschmer [2018:226], que anota estudios sobre el mismo hábito en la Inglaterra de los siglos XIV y XV (aunque la interpretación alegórica y moralizante de los clásicos se practicó en toda Europa: el *Ovide moralisé*, que sirvió a Berçuire para su versión y fue la más conocida, contiene brevemente el episodio cartaginés con casi una centena de versos intercalados que dan una interpretación cristiana del pasaje en la que Dido es una de las «diverses temptacions» que supera la «sainte Yglise», XIV, vv. 527-530).

[185] La división no estaba estipulada. Sin salir de la colección de Houwaert se puede comprobar que los otros textos, fechadas también alrededor de la primera mitad del XVI, cuentan con más partes: tres para *Narcissus ende Echo* y *Mars ende Venus*, y cuatro para *Leander ende Hero*. La máxima extensión de cada parte está en torno a los mil quinientos versos (la primera de *Dido* tiene mil trescientos treinta y tres). Herk [2012:115-116] explica que la representación diferida en este tipo de obras es la que se practicaba ya en obras religiosas y cómicas.

de la obra en la cámara a la que pertenecía su autor, según la alusión del Corazón a los «Goudtblûemkens» en el último parlamento de cada *spel* (vv. 1331-1333, 2264-2266) y al final del prólogo (f. 4v). Pero hay que considerar, igualmente, que la interpelación a los jóvenes por parte de esos mismos personajes dentro de la obra (vv. 2222-2223; arriba, p. 155), es indicio de que la pieza también se representó alguna vez frente al pueblo.

Todo, empezando por la popularidad misma del teatro que imitaba,[186] apunta a que *Van Eneas en Dido* no solo se concibió para el entorno de los rétores. Los versos donde se expresa el aviso a la juventud se pronuncian antes y aparte de los versos que los *sinnekens* dirigen a la cámara poco después para cerrar la representación. Bastaba eliminar las líneas que aluden a los cofrades de la cámara de retórica de Goudbloem, pasar del recinto privado a la plaza pública, para encontrar a Eneas invocando a Dios («men mûet Godt diet al can regieren / boven den mensche obedieren», v. 1632-1633; «a Dios, que todo lo gobierna / sobre el hombre, hay que obedecer») en el mismo tablado donde lo hacía Lanzarote (aquel *Lantsloet*), y a la Fama señalando al santo Job como propalador de la lujuria de Dido («Wat Sint Jobs buije ist, die u die nieumaren gaf?», v. 1227; «¿Es san Job quien te ha dado la noticia?»).[187] Adoptar con ese fin los modos y los formatos clásicos hubiera sido por entonces tan atrevido como lo era dejar de contemplarlos en otras partes del continente. (Y si quisiéramos creer que el destino para el que se proyectaron estas obras era principalmente la sala de cámara, entonces habría que notar por igual que los hábitos aprendidos en el terreno popular adquirieron una dignidad inusitada en otros ambientes académicos europeos.) Si al final del siglo los amores de Dierick y Katherina, dos héroes locales, acompañaban los de Paris y Helena en una traducción del *Ars amandi* y se encontraban en una canción al lado de Leandro, Sansón y Holofernes (Gijsen 2001:224), poco obstáculo debían de poner los cimientos del teatro autóctono para reconstruir sobre ellos una tragedia de tema clásico y hacer a Eneas portaestandarte del orgullo nacional durante el imperio español.

Que la audiencia pública era un destino de referencia para esta obra queda acreditado también por las alusiones al mes de mayo al final del prólogo y en la canción

---

[186] Gijsen [2001:219] estudia brevemente ocho de estas obras mitológicas y considera que las obras de argumento clásico descienden directamente del amor profano de las aclamadísimas obras de *abele*. Herk [2012] dedica todo un volumen a profundizar y ampliar el panorama, y divide su corpus de diez textos en cuatro categorías según temática y ascendencia [15]: cristianos-alegóricos (las historias mitológicas sirven de metáfora para un mensaje religioso), de Borgoña (fábulas de amor antiguas que se convirtieron al mundo secular caballeresco y urbano de la literatura amorosa francesa) y humanísticos (el tema antiguo transmite una moraleja humana, ética o social; entre estos está la *Dido* de Ghistele).

[187] Algunas tradiciones lo asocian con la sífilis (Willcox 1949:32).

del vigilante (vv. 186, 1171, 1179, 1187). Era tradición que, durante los primeros días del mes, los jóvenes se declarasen a sus amadas entregándoles una rama verde (Herk 2012:111) y que el amor se festejara con bailes y representaciones de las que esta *Dido* debió de ser parte.

Además, una nota al final del epílogo indica que el texto terminó de escribirse en 1552 («Laet wrûeten den Mol composuit Aº Dm 1552», ed. K. Iwema, p. 240) y que la obra se escenificó en Amberes en mayo de ese mismo año («Ende is tantwerpen ghespeeldt in maijo int selfde jaer»). Pese a que ninguna de las dos dataciones performativas especifique el contexto de la representación, es perfectamente razonable pensar que en 1551 la obra se presentó con los paratextos en la cámara de Goudbloem, exclusivamente ante sus retóricos, y que en la primavera del año siguiente, quizá después de un repaso tras el que el autor la dio por terminada, fue representada públicamente.[188]

En cuanto a lo que aquel público debió de ver encima del tablado, se trata de procedimientos muy estrechamente derivados de los vestigios del espectáculo religioso del que procedían. En muchas ocasiones dos o más personajes se encontraban en el escenario al mismo tiempo sin consciencia mutua de la otra presencia. La convención de la simultaneidad escénica de los personajes estaba fuertemente arraigada en el teatro medieval, tanto como para que los escenarios neerlandeses se construyeran de acuerdo con el carácter metadramático de las obras.[189] La estructura escénica se basaba

[188] Aunque la juventud que asistió a esta obra no formara parte necesariamente de las élites intelectuales amberinas, es interesante mencionar —porque en cierto modo concilia las dos referencias aquí distinguidas: la retórica y la popular— que la apelación con que el Corazón y la Fama hacen explícito el propósito edificante de la historia que acaban de acompañar —esa amonestación juvenil— es un tópico de la comedia humanística que hunde sus raíces en la cultura universitaria bajomedieval. Recuérdese la advertencia que hace Fernando de Rojas al principio de *La Celestina*: «compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios» (ed. F. J. Lobera et al., p. 23).

[189] El efecto de la simultaneidad se tradujo de manera especial en la escritura del testimonio conservado; conviene detenerse un momento y apreciarlo. A menos que los propios personajes declarasen su intención de abandonar la escena o moverse desde el foco principal hasta uno de los huecos del fondo, como sucede cuando la Fama propone al Corazón que se escondan para ver qué ocurre después (vv. 338-342), en el momento de la transición solían solaparse de manera tácita los últimos versos de una escena con la entrada de los personajes que tenían que intervenir en la siguiente. Ghistele (o el copista) lo indicaba apuntando en el margen «uijte» (*sale*) con nombre del personaje que pasaba a escena, al lado de los versos finales del que salía o iba a cederle la palabra. Podía tratarse de indicaciones para una lectura individual, o podía ser una prevención, una cortesía de guionista hacia los actores para facilitar el estudio de sus movimientos. Es verosímil, en todo caso, que el esmero fuese por aclarar que las entradas y salidas se encadenaban y que algunos personajes, normalmente los alegóricos y los dioses, pasaban al segundo plano sin hacer mutis hasta que se indicaba «binnen» (*adentro*). Ocurre con Venus, que aparece

en la división interna del tablado, con un proscenio despejado y el espacio posterior dividido en varios compartimentos separados por cortinas, con uno o dos niveles.[190] Esos compartimentos, que en los milagros debían hacer constar bien separados un cielo y un infierno desde el que los vicios acosaban a los personajes, podían representar distintos espacios en las obras seculares. En esta debían figurarse en una cámara al fondo las naves troyanas adonde Ascanio va a buscar los regalos para Dido mientras se prepara el banquete de la siguiente escena, y al mismo tiempo tenía que guardarse un espacio en el que las alegorías pudieran luego retransmitir la celebración. El sistema fue especialmente propicio a la hora de recrear la escena de la *Eneida* en la que Venus oculta tras una neblina a Eneas y Ácates, que asisten a la audiencia de sus compañeros con Dido sin ser vistos («Dissimulant, et nube cava speculantur amicti», *Eneida* IV, 516; aquí v. 565*Acot*). Los *sinnekens*, por su parte y como se explicaba en el tercer capítulo, casi siempre se encuentran en escena, retransmitiendo lo que sucede para reforzar el mensaje moral de la obra y asegurar la intelección del público.

¿Qué ocurrió con la escenificación de la muerte de Dido? Orgullosa reverencia celestinesca para Cirne, morbo conveniente para Marlowe y urgencia didáctica para

---

en la primera escena y no la abandona hasta que el verso 415 da la indicación. Para Júpiter, en cambio, no se utiliza ninguna de las dos acotaciones, lo que puede significar que permanecía al fondo en señal de su omnipresencia. Y respecto a Mercurio, no se señala su segunda salida al escenario, por lo que ha de suponerse que también se ha quedado en uno de los espacios del fondo. (La lógica de estos movimientos exige subsanar lo que parece un lapsus. La indicación «binnen» al final de la primera intervención de Mercurio, v. 1498*Acot*, debería ir al final de la que pronuncia Eneas inmediatamente, v. 1511*Acot*, para indicar que es él y no el dios quien entra, puesto que pocos versos después se indica la vuelta al escenario de Eneas, v. 1550*Acot*, y en cambio no se anota la reaparición de Mercurio en el verso 2076. Sin la corrección sugerida se producen dos errores en el sistema de indicaciones de entradas y salidas.) La aplicación exhaustiva de esta forma de acotar debió de ser idiosincrasia de Ghistele o del copista. El autor (o el copista) de una de las pocas obras seculares de tema amoroso que ha sobrevivido también en un manuscrito de cámara, una versión anónima de *Pyramus en Thisbe* (ed. G.A. van Es), también sincronizaba los movimientos, pero con mucho menos celo. La prolija diferencia de los cambios de escena todavía se refuerza al reparar en el matiz de la «pausa groot» que *Van Eneas en Dido* combina con la «pausa» común. Además, no es hasta el segundo *spel* que se sistematiza la anotación de las salidas (señaladas diez veces, frente a tres en el primero), por lo que no sería protocolo imprescindible de la escritura dramática de la época, aunque a nuestro escribiente le pareciera útil aprenderlo. El editor de la versión de esta *Dido* en 1621, por dedicar su labor a la lectura o porque tampoco lo acostumbraba la dramaturgia, solo mantuvo las indicaciones de este tipo que eran relevantes a efectos de la trama, como la salida de Dido (v. 1824) antes que la de Eneas (v. 1830) durante su enfrentamiento, igual que sucede cuando Virgilio la hace abandonar repentinamente la discusión en el libro cuarto de la *Eneida*: «His medium dictis sermonem abrumpit, et auras / aegra fugit» (vv. 388-389).

[190] A partir de datos sobre la actividad de las cámaras y varias decenas de representaciones pictóricas de Crispijn van de Passe, Pieter Bruegel el Viejo, Louis de Caullery y otros artistas del período de 1560 a 1620, Hummelen [1994] estudia la cultura escénica de los retóricos, en especial las formas de interacción entre sus agentes, fueran estos actores, asistentes de producción o miembros del público.

Ghistele, la muerte podía y debía ocurrir a la vista de todos sin necesidad de explanaciones por parte de personajes auxiliares. En cada uno de esos tres momentos Dido moría por cuenta de la motivación particular de su dramaturgo. Dentro de las respectivas tradiciones y ritmos, tendría que pasar todavía un tiempo hasta que el horror se convirtiese en uno de los aspectos que exigían regulación justificada si se aspiraba a dar al acervo nacional la nobleza del arte antiguo.

Ghistele había traducido las sátiras de Horacio y conocía la *Epístola a los Pisones*, que con ejemplos de muertes trágicas pedía a los poetas la contención de las escenas violentas (*De Arte Poetica*, ed. C. Smart, vv. 185-187). Pero contener la muerte de Dido hubiera sido tan contrario a la manera del drama retórico como introducir un coro o forzar una división de la obra en cinco actos. Las pautas horacianas eran inútiles en un teatro que funcionaba ya a la perfección como espectáculo y que no aspiraba por principio a consolidar la dignidad de un canon poético clasicista, sino a hacer sus historias accesibles, políticamente rentables y moralmente provechosas. Preferir, por ejemplo, que el *wachter* del segundo acto contara la muerte de Dido, en lugar de enseñar cómo ella misma se sacrificaba, hubiera mermado la intensidad de la advertencia a los jóvenes cuando se les pedía que no cayeran víctimas de los encantos de Venus como la reina había permitido, cuando se pretendía que la obra fuera un espejo en el que temer el reflejo propio. Completemos ahora esa advertencia para completar la metáfora de Dido como imagen del error (vv. 2222-2226):

FAEME Neemt hier uwen speghele, ghij jonge persoonen:
Laet u dus niet hoonen dör Venus treecken!
HERTE Honich gheeftse om den mondt,
FAEME maer als de bijen sij steecken
Int leste, tis ghebleecken aen Didoos gheveerdt.

(FAMA Jóvenes, que este sea vuestro espejo:
¡no os dejéis engañar por las artimañas de Venus!
CORAZÓN Pone la miel en los labios
FAMA y luego pica como las abejas.
En fin, demostrado queda por la desventura de Dido.)

Se trataba de una mímesis otra vez espontánea, de nuevo propia, aun comparable a los recursos del género educativo medieval del *speculum* (*spieghel*). La *Poética* de Aristóteles, que había sido redescubierta y traducida muy temprano y sin efecto por un dominico nacido en Flandes (Willem van Moerbeke, en 1278, pocos años después

de la traducción toledana de Hermann el alemán), no volvería a las Provincias para quedarse hasta que Daniel Heinsius publicara el texto en griego y latín acompañado de un comentario en 1610 y el tratado *De constitutione tragoediae* al año siguiente.[191]

La medida de lo que podía hacerse explícito en estas obras no estaba impuesta por el respeto sagrado hacia los preceptos clásicos con que más tarde andarían a vueltas los poetas. Era un sentido común, cristiano en sí mismo, lo que de forma natural permitía la expresión de las cuestiones más escabrosas y regulaba los puntos más delicados. En las siguientes décadas se extendería en los manuales clasicistas un gran reparo ante algo que hasta entonces había sido completamente normal y hasta revitalizador: la posibilidad de que los mecanismos del horror causaran risa. Las perspectivas cómicas de lo trágico se exploraron libre y naturalmente en el teatro medieval vernáculo gracias a una flexibilidad intuitiva de los géneros que pronto se rechazaría, sobre todo en los países del sur, una libertad que solo se recuperó más tarde a base de la consciencia poética debatida entre la práctica comercial y exigencias de justificación teórica. De momento, en algunas partes del continente todavía eran concebibles las combinaciones más divertidas y extravagantes. Es probable que lo que el albañil de *Van Eneas en Dido* señala cuando pide ayuda al enterrador sea, en efecto, una mano: «Ke! Wildt mij *die* handt gheeven» («¡Maldita sea! ¿Quieres darme *esa* mano?», v. 430). El *Pyramus en Thisbe* anónimo, representado en la cámara De Eglentier de Ámsterdam a principios del XVI, trasladó el mito a lo divino en la segunda parte de la obra, sin filtros. El Espíritu Poético explica el *tableau vivant* en que se convierte la alegoría de la vida carnal que había sido la fábula: Píramo aparece clavado a un madero «rociado de sangre inmunda» («beslapt bespraijt met bloet onreene» v. 545) y es ahora «Piramus Christus».

Por si no se entendía que Dido se atraviesa el pecho antes de que el Corazón y la Fama expliquen la moraleja de la historia de Ghistele, al editor del *handel* de 1621 le pareció oportuno colocar tras sus últimas palabras[192] una de las poquísimas acotaciones que añadió: «Hier steectse haer 'thert af», «Aquí se apuñala el corazón» (f. F1r). Para lograr la efectividad deseada, cada escena de aquel teatro se adaptaba a las necesidades figurativas de su propósito didáctico, antes que a un carácter predeterminado por esta o aquella teoría o a regulaciones impuestas por algo más que el decoro social acostumbrado y sus propios hábitos dramatúrgicos. De modo que los trucos oratorios aprendidos de los clásicos se ponían directamente al servicio del

[191] Hay una edición moderna del tratado, que gozó de gran influencia, a cargo de A. Duprat, que lo acompaña de un denso estudio introductorio y una traducción al francés.

[192] El «sic iuvat ire sub umbras» de Virgilio (IV, 660) que Marlowe reprodujo en latín y Ghistele parafrasea «hier mede ick des doots bete proeve» (f. F1r), «así recibiré con gusto la muerte».

producto cultural que estaban construyendo y de las imágenes que mejor ayudaban a comprenderlo. Los retóricos estuvieron, en ese sentido, entre los más tempranos y perspicaces exponentes del humanismo en el norte.

Por esa misma condición, los dramaturgos no tardarían en darse cuenta de que los recursos medievales iban a quedar obsoletos en las obras clasicistas. El desaire que el hombre majestuoso (el hecho de que sea un *man* y no un *sinneken*) dirige a la Crítica y la Burla en el epílogo y la partida a París de los dos ignorantes remachan la insignificancia argumental de las figuras alegóricas en la obra y traslucen la intuición de que los modos medievales pronto serían sustituidas por otras formas de hacer teatro.[193]

En 1634 Dido volvería a los Países Bajos en una obra de Johan Bodecher Benningh, *Dido, ofte heylloose minnetocht*. Se trataba, esta vez, de una tragedia clásica de manual: en cinco actos, con los coros de rigor. Lo único que debe poner sobre aviso a quien tenga en cuenta el estado de la cuestión poética en la Europa de entonces es el final de la obra, con el horror expuesto como en la *Dido* anterior, pero con implicaciones muy distintas. Esta obra conduce a una etapa ya ajena al teatro retórico en la que la visibilidad de la sangre se meditaba conforme al modelo clásico de Séneca y las conflictivas pautas de los tratadistas antiguos, a veces mediadas también por el ejemplo de la tragedia griega. Heinsius fue de los que interpretaban el juicio de Aristóteles sobre lo monstruoso con moderación: bastaba con oír o leer todo lo que fuera susceptible de conmover el ánimo del público («ut qui audiat solummodo aut legat, miseratione perfundatur et horror», *De tragoediae*, p. 70), que en ningún caso debía llegar a las excentricidades cuyos ejemplos toma prestados del tratado de Horacio (Medea, Tiestes, Progne, Cadmo, en el mismo orden; *De tragoediae*, p. 69). La muerte de Dido recreada por Bodecher Benningh, sin embargo, era una hipérbole (p. 46):

DIDO Ick stoot, ick stoot, ick stoot dit punt mijn boesm in.
'T is niet recht getreft: sluyt aders op uw grendels.
Dit bloed —ick fijgh— dit bloed besprengh Carthagoos vendels!

(DIDO Apuñalo, apuñalo, apuñalo mi pecho con esta daga.
Pero no acierto al clavar: las venas se cierran tras sus cerrojos.
¡Esta sangre —aún clavo— esta sangre salpica los estandartes de Cartago!)

[193] París designa por sinécdoque la Sorbona, símbolo universitario con Oxford, para los humanistas más avanzados, de las posiciones teológicas reaccionarias propias del aristotelismo escolástico medieval. Puede ver cualquiera de los numerosos trabajos que los dos mayores críticos sobre la cuestión, E. Garin y O. Kristeller, dedican a la polémica entre el humanismo y la escolástica.

La descripción de su cuerpo fue también excesivamente icástica. El coro de mujeres cartaginesas acude a ella y luego señala su cadáver ante Ana (p. 47):

SCHAER Och! Wat 's dit? Hier leyt sy neder; oy! Oy! Een bebloede poock.
[…]
Het gesicht is al gebroocken: 't gantsche lijf is schier doorboort.
De begruysde wond soo deerlijck gaept, al quam se tot in 't hert.
Iae tot in het herte comtse. Wat bespringht ons felle smert!
[…]
Siet eens wiens lijck hier versch gesmoort leyt in een bloedbad.

(CORO ¡Oh! ¿Qué es esto? Hay aquí, ¡oh, oh!, una daga ensangrentada.
[…]
La cara está destrozada: el cuerpo casi todo perforado.
La sucia herida se abre miserablemente, como si llegara hasta el corazón.
Sí, alcanza el corazón. ¡Se cierne sobre nosotras un dolor feroz!
[…]
Mira de quién es el cuerpo que aquí yace, recién ahogado en un baño de sangre.

El autor no se excedió en ninguna línea porque su *Dido* no estaba pensada para acabarse en el escenario, sino para quedarse en un cajón, y quién sabe si para terminar en una pira de todas formas. Es lo que sugiere F. van Leeuwen de Gouda cuando cuenta en el prólogo lo poco que gustó a algunos amigos del autor que pudieron leerla, y lo mucho que tuvo que insistir —si hemos de creerlo— hasta que Bodecher accedió a darle el manuscrito de la obra para llevarla a la imprenta (ff. 3v-4r). La eficacia de la representación ya no importaba como antes porque tanto el auditorio popular como la finalidad moral se habían postergado en favor de la erudición monda y el mero prestigio poético. Van Leeuwen cerró el prefacio asegurando que no encontraría a nadie capaz de libar correctamente la dulzura y la amabilidad de la tragedia si no la apuraba a fuerza de «leesen ende herleesen», leerla y releerla.

4.5 Criaturas de Venus (excurso sobre el erotismo)

Al final de la primera parte de la tragedia de Ghistele se encuentra una acotación que presenta un nuevo tipo de escena (v. 1167): «Enen wachter singende ûp die voijs vanden ouden Hillebrandt», «Un vigilante canta arriba con la melodía del viejo Hillebrandt». La arquitectura compartimentada del escenario en el que se representara *Van Eneas en Dido* tenía que contar, preferentemente, con un nivel superior desde el que este personaje entonara un *contrafactum* de la canción tradicional «Ick wil te lande rijden»,[194] cuya nueva letra se encargaba de incitar la unión de los amantes. El parlamento que sigue a la canción intenta transmitir el punto álgido de la trama que corresponde al primer canto de la *Eneida*: la unión de los amantes en la cueva. Y es «intenta», no más, porque el vigilante no se atreve a poner palabras a lo que ve después del alboroto de la caza (vv. 1221-1223): «Ick sie secreetelijck meer dan ick mach craijieren / van Venus dieren, in hûecken en hoolen, / maer hooren, sien en swijghen is mij bevoolen», «Veo secretamente más de lo que puedo soportar / de las bestias de Venus, en rincones y agujeros, / pero me ha sido ordenado oír, ver y callar».

Al poco tiempo, en Francia, Jodelle recurrió a la misma técnica con un propósito y un origen distintos. El coro de Jodelle describe desde lo alto el tormento de su reina a punto de darse muerte (abajo, p. 266); el vigilante de Ghistele entona con ligereza un canto amoroso sobre la jornada de caza a punto de ver en acción a los que él mismo llama animales venéreos. La altura desde la que hablan los personajes en la obra francesa traslada el mecanismo de la teicoscopia épica,[195] mientras que, según cree Hummelen [1994:237], la canción del *wachter* amberino se allega a las albadas provenzales. Ambos movimientos de *zoom-out* permitían un rodeo en la acción, distintas formas de esquivar la figuración de lo descrito —todo aquello que, por decoro, era mejor solo sugerir mediante la palabra. Jodelle no quería mostrar a Dido agrediéndose a sí misma en escena y Ghistele no podía representar lo que sucede en la cueva que acoge a los amantes durante la tormenta.

---

[194] La música se reiteraba en la escena paralela del segundo *spel*: «Een wachter singhende ûp die voijse alset beghindt» («Un vigilante canta arriba con la melodía del principio», v. 2091). Iwema especifica al pie que se trata de una composición recogida en un cancionero neerlandés de 1544. Puede consultarse la partitura en la edición moderna de K. Vellekoop [1972:I, 88]. Esta melodía es el único vestigio primario que nos queda de la percepción escénica de las tragedias quinientistas de *Dido* que se conservan. Puede escucharse en el siguiente enlace: https://drive.google.com/file/d/1eX-YoxzKFb1_RuIr2sz3ozul4xajaGN4/view.

[195] Los personajes, desde lo alto de una muralla u otro edificio, refieren lo que se ve desde allí. El recurso suele ilustrarse con la escena de la *Ilíada* (III, 161-243), cuando Príamo pide a Helena que identifique a los guerreros aqueos.

Los centinelas de Ovidio abrían camino a la calle cerrada del erotismo cuando, engañados, dejaron que Tisbe atravesara las puertas de la casa para su trágico encuentro con Píramo. Aquí el *wachter* es una vía de escape figurada y también parcial, porque si bien empieza valiente, incitando a todos los jóvenes a emparejarse y seguir el ejemplo de los animales en mayo como han hecho los príncipes en Cartago, se interrumpe en cuanto comprueba que los amantes están entrando en la cueva, para no perder la discreción que debe a Dido. Las alegorías toman el testigo y cuentan el episodio con toda la picardía que se les permite, poblando su intervención de metáforas que suscitarían la risa cómplice o pudorosa del público (vv. 1240-1248):

HERTE Waij, als de peer rijp is
FAEME dan wilse ghepluckt worden.
HERTE Een ghewillich haese
FAEME behûeft luttel honden claer.
HERTE En hoij dat veijl is
FAEME volght die peerden tallen stonden naer.
Tghebördt daghelijcx tot mennige steeden.
HERTE En dan alst ijser heet is, so mûetmen smeeden.
Venus seeden sijn begheerlijcken rancken.

(CORAZÓN Pues cuando la pera está madura
FAMA quiere ser cosechada.
CORAZÓN Para una liebre bien dispuesta
FAMA claro es que bastan pocos perros.
CORAZÓN Y el heno que se exhibe en venta
FAMA atrae a todos los caballos.
Ocurre a diario en muchas ciudades.
CORAZÓN Hay que forjar el hierro cuando está caliente.
Las semillas de Venus se convierten en codiciados tallos.)

La escena de la cueva era la más importante a efectos de la lección de continencia que Ghistele quería transmitir a los jóvenes, pero de ninguna manera podía más que insinuarla. Las escenas eróticas, por descontado, desaparecían tras las cortinas del teatro, pero el desnudo funcional o estático, en escenas a modo de *tableaux*, sí se permitía. En esta obra, por ejemplo, se especifica que Cupido aparece —seguramente solo en parte, se entiende— desnudo, *naect* (v. 713*Acot*). Herk [2012:110] explica los posibles recursos para figurar los desnudos de ciertas escenas, desde los lienzos pintados o el

uso de telas del «color de la piel» hasta los montajes de marionetas según sugieren algunas ilustraciones (reproduce una del juicio de Paris en la cubierta, con las figuras de las tres diosas, que solo se cubren la zona púbica con un paño que cada una sujeta con las manos mientras transitan el escenario en lo que parece una plataforma giratoria, en su mitad escondida tras el telón de fondo para ocultarlas después).

Solo las *Didos* de raigambre medieval conceden algún espacio a la aventura que termina en la cueva. La convergencia no es casual, y tiene que ver con la despreocupación teórica de los autores tragicómicos de Dido. Ninguno de los clasicistas de este siglo se recrea en el idilio de los héroes porque todos sabían bien que la materia erótica pertenecía al estilo humilde, incompatible con la gravedad de a épica y la tragedia, como religiosamente apuntó Nascimbeni al comentar el libro cuarto.[196] La voluntad que Cirne, Ghistele y Marlowe muestran por satisfacer el entretenimiento y no la erudición los llevó naturalmente a recrear los momentos que desde siempre habían sido el atractivo principal de la *Eneida* para los lectores, como hacía notar Ovidio a Augusto en las *Tristia*.[197] Pocos versos antes, en el mismo poema ovidiano, aparece el que recordaría Lope de Vega para justificar «que en la tragedia se pueden introducir amores» (*Jerusalén conquistada*, f. 361) utilizando las armas de sus oponentes. ¿No fue amoroso Homero para contar los escarceos de Venus y Marte? La pasión de Fedra gobierna la tragedia de Eurípides. «Omne genus scripti gravitate tragoedia vinci / haec quoque materiam semper amoris habet» (*Tristia*, II, 379-382).

Cirne no utiliza personajes alegóricos, sino que hace de Antenor y Corbante dos comentaristas de la escena, también obscenos y reportados al mismo tiempo. Invitando a Corbante a imaginar, Antenor también invita al público: «En lugar tan oportuno / piensa, pues, lo que hicieron / tan despacio» (vv. 709-711). La discreción es solo hacia Dido, porque justo antes los marineros han debatido sin ambages la sospechosa pericia sexual de la joven a la que pretende Corbante, «que sabe mas que un dotor» (vv. 604, 615-623):

ANTENOR ¡Oh, hideputa!
Como es revuelta en la silla
es un jinete andaluz.

[196] «In hoc libro plus inesse elegantiae, quam eruditionis omnes plane confirmant eruditi, in caussae [*sic*] est rei materia, quæ suapte natura humilis est, atque ab omni gravitate aliena» (*Lamberti … enarrationes*, 1577, p. 651/652).

[197] Dido y Eneas fueron una de las parejas elegidas por Giulio Romano y Marcantonio Raimondi para las escenas de *I modi* (*De omnibus Veneris Schematibus*, c. 1525), que le valieron la prisión al grabador por orden del papa.

CORBANTE Es disoluta.
ANTENOR No que ella me dijo ayer
que era virgen, mas yo fío
que mentía.
CORBANTE Así lo debe ella ser
como la puerta del río.

Marlowe, con su ostentoso despliegue de escenarios, nos permite incluso atisbar el interior de la cueva mientras duran los requiebros de los amantes. Pero, claro, deja a la discreción de otro personaje la evocación de las obras que acompañaban a las razones justo antes de cerrar el telón y fundir en negro la escena erótica que debe suponerse consiguiente. El efecto del comentario se lució aún más porque sucedía en boca del celoso Yarbas, que hubiera deseado ser una bestia venenosa a su vez para aguijar a Dido y Eneas mientras *se entretenían* en la cueva: «Nature, why mad'st me not some poisonous beast, / that with the sharpness of my edged sting / I might have stakte them both unto the earth / whil'st they were sporting in this darksome cave?» (IV, i, 21-24). La acotación que ha cerrado la escena de la cueva poco antes (y el acto tercero; III, iv, 63*Acot*) dice «exeunt to the cave». El fragmento se ha traducido como «salen de la cueva»[198] cuando en realidad significa que su salida de la escena ocurre de modo que se adentren en ella aún más. En el texto original, esta acotación es la única que matiza la palabra *exit* o *exeunt*, por lo que debe suponerse que no se trataba de un simple movimiento hacia fuera como en el resto de los casos. La situación es parecida a la de Júpiter-Ganímedes, solo que el abrazo de los dioses no se consuma, interrumpido por la llegada de Venus, mientras que el de Dido y Eneas sí ocurre y se oculta tras el telón.

Tampoco faltaban plumas cómplices del exceso que defendieran, o mitigaran al menos, aquellos casos susceptibles de propasar los límites de la lascivia. La argucia con que Alexander Neville hizo del terror dramático una salvaguarda contra la abyección que ponía en fuga a la virtud (arriba, p. 204) era del mismo género que la indulgencia de su contemporáneo William Webbe, que excusaba así los devaneos de Ovidio (*On English Poetry*, ed. G. Smith, pp. 238-239):

> Though they tend to the vane delights of love and dalliance (except his *Tristibus* wherein he bewayleth his exile), yet surely are mixed with much good counsayle and profitable lessons, if they be wisely and narrowly read,

[198] En la edición bilingüe de D. R. Martínez Vicente, 1059*Acot*.

para luego extender la mano también a sus Ovidios contemporáneos como ejemplo *a contrario* (p. 251):

> For surelie I am of this opinion that the wantonest poets of all, in their most lacivious workes wherein they busied themselves, sought rather by that meanes to withdraw men's mindes (especially the best natures) from such foule vices than to allure them to imbrace such beastly follies as they detected.

Adelantarse un paso en el tabú del erotismo conllevaba la libertad de avanzar dos o tres en el del horror. Todas las *Didos* que contienen alusiones o muestras del período de enamoramiento de los protagonistas acaban exponiendo la muerte de la reina (si no de más personajes), y en todas ellas la muerte se mostraba con menos reservas que los momentos erotizantes. Pocas obras a esas alturas —menos de teatro— eran más explícitas en el terreno de lo sexual que en el de la violencia cuando se adentraban en ambos. En otras latitudes el suicidio de Dido planteaba restricciones parecidas a las que requería aquí la escena de la cueva (restricciones mediadas, en cambio, por razones distintas y en agitadas discusiones intelectuales, se verá). Manténgase presente, sin más, el objeto de la narración a distancia de Jodelle frente al de Ghistele, y que de las cinco versiones virgilianas clasicistas solo la de Cinzio empieza antes de la consumación, pero apenas añade al pasar por ella palabras que no estén en los discretos versos de Virgilio ni, por descontado, se recrea en detalles o invenciones que no sean de signo moral a fin de condenar la desmesurada lascivia de los amantes (vv. 1468-1501):

> Qualunque huom pensa di poter fuggire
> gli occhi miei sì, sì le mie orecchie, ch'io
> non veda, ò non intenda quanto ei face,
> À sue spese vedrà quanto se inganna.
> Tanti occhi hò in me, quante vi hò piume, e tante
> orecchie, onde con quegli ogni riposto
> luoco penetro, e con quest' altre intendo
> ogni secreto ragionare, e bocche
> altre tante in me sono, onde escon voci
> di duro ferro, non mai stanche à dire
> tutto quel, c'hò veduto, e quel c'hò inteso,
> ma, se dato mi fù biasimo mai,
> per cosa, ch'io facessi al mondo nota,
> hora son per haverlo da Didone,
> e dal troiano Enea. Perche, mentre era

ognuno ne la selua, a cacciar belve,
sendosi l'aria fatta oscura, e pioggia
dal Ciel cadendo, e grandine, ambidue
soli soli si andaro à una spelonca,
tocchi ambi da lascivia ismisurata,
et ivi de l'amor lor colsero il frutto.
E, ritornati in corte, anche congiunti,
Senza che alcun veduti gli habbia, insieme
si son di novo in ben riposta parte;
e la infelice, e misera Didone,
rotta la fede al cener di Sicheo,
si crede che sia stato matrimonio,
e matrimonio chiama il lascivo atto,
e quello, ch' ella pensa esser secreto,
ad ognun sia per me tosto palese.
Ma uscir veggo di corte Enea, et Achate
infieme ragionando; però ì voglio
dar loco à loro, e gir poggiando al Cielo,
per empir di novelle il mondo tutto.

La obra presenta a Dido y Eneas juntos en escena una sola vez, y es para altercar sobre la huida de los troyanos. La intimidad del amor no tiene ningún lugar en la tragedia de Cinzio. De hecho, ninguna de las *Didos* clásicas contiene escenas en las que se vea juntos a los protagonistas mientras todavía están enamorados, momentos que no faltan en las tres medievalizantes.

Nadie más explícito que Torquato Tasso al respecto, que con su elenco de escenas eróticas bien censuradas por los poetas daba fórmula, al final del siglo, a un parecer consensuado, por el momento, no solo en el poema heroico sino en la poética que lo transformaba en teatro (*Discorsi dell'arte*, ed. L. Poma, p. 68):

> Laonde non meritano lode alcuna coloro che hanno descritti gli abbracciamenti amorosi in quella guisa che l'Ariosto descrisse quel di Ruggiero con Alcina o di Ricciardetto con Fiordispina; e peraventura il Trissino ancora avrebbe potuto tacere molte cose, quando ci pone quasi innanzi a gli occhi l'amoroso diletto che prese l'imperator Giustiniano de la moglie; ma egli volle imitare Omero, il quale finge che Giunone e Giove in cima del monte Ida fossero coperti da una nuvola: invenzione leggiadramente trasportata dal Tasso nell' *Amadigi*, quand'egli descrive l'abbracciamento di Mirinda e di Alidoro, quasi volendoci accennare che l'altre cose deono essere ricoperte sotto le tenebre del silenzio, oltre tutte l'altre. Ma Virgilio ne gli amori d'Enea con Didone fu modestissimo, e accenna

> con brevi parole quel che seguisse dopo la pioggia mandata da Giunone: «Speluncam Dido, dux et trojanus eandem deveniunt».

De los autores que mostraron la muerte de Dido, Cinzio fue el único que se excusó sin petición por atreverse a transgredir el precepto. Que no se atreviera más que a sobrevolar la escena erótica, que no ahondase en ella en la teoría ni en la práctica da una medida del diferente calado de los debates en la preceptiva aurisecular. Por el contrario, la muerte no presentaba en las *Didos* medievalizantes grandes dilemas porque su licitud era de signo opuesto: permitida y hasta beneficiosa. Por herencia del teatro anterior, y en último término porque la cultura se manifiesta antes bélica que erótica, ni la censura ni la tolerancia social se ocupaban de la violencia y no necesitaban por tanto engendrar las perífrasis y metáforas que sí demandaban las escenas sexuales. Tanto sería así que el «Pseudohouwaert», al recuperar la obra de Ghistele, reincidió sobre el gesto del apuñalamiento de Dido pero no osó mostrar el cuerpo desnudo de Cupido y cambió la acotación «entra desnudo con un carcaj con flechas en una mano y una antorcha» («Cupido commende naect mit eenen koker mit pijlen in die handt ande vierighen brandt») por «entra con un carcaj en una mano y con una antorcha en la otra» («C. uijtkomende met eenen pijlkoker in deene handt ende met eenen vlammighen brandt in d'ander», v. 713*Acot*).

4.6 A la vista, sin crueldad: Cinzio

El horror teatral de Cinzio ha sido abordado por la crítica moderna con las armas del nuevo historicismo. Marco Ariani [1974:118] juzgó que después de «un mero rinnovamento di strutture tecniche (la divisione in atti, il prologo separato, l'intreccio originale)» era «urgente rivendicare la storicità dell'orrore, attraverso una decisa ideologizzazione delle intenzioni del Giraldi». Corinne Lucas [1984] se unió a la causa al defender que el control del discurso trágico por parte de Cinzio supuso una poética cada vez más determinada por los procesos de la Contrarreforma. En aras de la ortodoxia católica y del sacrificio por el bien común, la absoluta inmoralidad que presenta la *Orbecche* se transformaría en una imperiosa necesidad de distinguir entre el bien y el mal en las últimas tragedias [Lucas 1984:154, 206; Ariani 1974:144]: el matrimonio de Selene es arbitrado por el senado de Egipto; la noble Euphimia se culpa cuando la maltrata su esposo, un hombre doblemente vulgar, y por deber y humildad aprende que quien en realidad le corresponde será su segundo marido, un rey, el pretendiente originalmente designado por la autoridad paterna; con menos aspiraciones Epitia, cultivada pero gentil, accede a convertirse en la esposa del que iba a ser el asesino de su hermano como muestra de agradecimiento al superior que lo salva. Unido esto a la turbulencia con que la nobleza italiana se disputaba los señoríos de sus ciudades y a la que afectaba íntimamente al mecenas de Cinzio, el duque Hércules II, la audacia política se revelaría impracticable en sus tragedias, mucho más beneficiadas por los finales felices de las que sucedieron a la *Didone* y la *Cleopatra*. Sperone Speroni, tal vez herido por la crítica de Cinzio contra la compasión que la *Canace* pretendía despertar con personajes enteramente malvados (*Giuditio*, 1545), juzgó a su vez la habilidad crítica del oponente al sentenciar a los suyos: «fu dunque una bestia quel che in Ferrara recitò la *Orbecche*» (*Opere*, «Lettera a Alvise Mocenigo», 1565, p. 177).

La historicidad que Ariani reivindica, que ha servido aquí para analizar la tragedia de Cinzio en el tercer capítulo, es perfectamente funcional, pero no puede contraponerse al estudio más puramente técnico de los métodos que el autor desarrolló en el ámbito del horror trágico. La propuesta peca de omisión desde el momento en que disfraza el énfasis que puso el autor en el sustento teórico de sus tragedias, porque impide ver cuánto le importó intervenir en las polémicas largamente sostenidas (esa, acaso, es la parte histórica del caso) acerca de la correcta interpretación de los textos clásicos, cuya glosa era todavía de las tareas más urgentes de la filología humanística.

A veces de manera flagrante, Ariani hace una interpretación torcida y llega a ver en el concepto de la agnición un vital «intervento ideologico di tutta la personalità

storica dello scrittore», un intento de «coinvolgere il pubblico nella propria tendenziosità […] enucleare dai gesti esasperati dei personaggi il senso di una casualità cupa che esplode dalla *fictio* dandole un significato ideologico» que bien podía existir, pero de ningún modo imponerse en el discurso poético si no es con un sentido anacrónico, una voluntad moderna que no le corresponde.[199] Cinzio recordó la reacción de una mujer del público ante la escena de *Orbecche* donde se muestra la cabeza de Oronte para congratularse de la efectividad de los mecanismos de su horror en consonancia con los efectos de la catarsis que pedía Aristóteles:

> Et però questa agnitione, la quale è congiunta con la peripetia, è riputata da Aristotile piú di tutte le altre lodevole, perché piú di tutte le altre commove gli animi degli spettatori et ha ciò in loro alle volte tanto di forza che per lo timore et per la pietà ne isvengono. Come avenne, messer Giulio, della guerriera vostra, la quale nella rappresentatione della nostra Orbecche, veduta la testa di Oronte, la persona del quale voi rappresentavate, subito cadde come morta, non altrimenti che se voi veramente havesse veduto morto.

Se citará aquí directamente el fragmento en el *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* (ed. S. Villari, p. 268) porque Ariani —¿a propósito?— omite la parte en la que Cinzio menciona a Aristóteles. Por supuesto que Cinzio, como buen intelectual al servicio del duque de Ferrara, no perdió de vista el agitado clima político que lo rodeaba, pero a veces *a sigh is just a sigh*, y recordar el éxito de su obra era solo la mejor manera de alabar los frutos de su práctica (ha de reconocerse en ello una técnica de promoción teatral cuando, pasados los siglos, el *Daily Express* informaba de los mismos efectos en el *Titus Andronicus* dirigido por Peter Brooks: «Extra St John Ambulance volunteers have been called in. At least three people pass out nightly. Twenty fainted at one performance»[200]). Si se reconoce el prurito de justificación teórica que atravesó la literatura italiana del Renacimiento se entenderá que el interés ideológico concreto (aquel que fuera más allá del que implicaba la propia focalización teórica) no prevalece a la hora de justificar la artesanía del teatro, sino que mucho más a menudo se filtra discretamente en los resquicios de la ficción.

El prólogo de la *Dido* declara inequívocamente el propósito emocional de la tragedia con una paráfrasis de la *Poética* (1449b), «purgar l'humane alme col terrore»,

---

[199] Lo hace a lo largo del capítulo que dedica al teatro de Cinzio en *Tra Classicismo e Manierismo*, 1974, pp. 115-178; se cita aquí la primera mención de la idea, en la página 123.

[200] Reproduce el anuncio S. Ellis en «Peter Brook's *Titus Andronicus*, August 1955», *The Guardian*, 25 de junio de 2003.

en un empeño entre tantos de certificar el lugar privilegiado del horror entre los dispositivos que hacen funcionar la catarsis. La utilidad del horror como faro de la moral, «mostrando quello che debbiam fuggire», se repite en distintos lugares del *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* (ed. S. Villari, pp. 234, 304, 316), que apareció con el resto de los *Discorsi* en 1554 pero que el autor rubricó con fecha del 25 de abril de 1543, seguramente con intereses concretos, según se verá más abajo.

Cinzio apostó por los espantos estigmatizados en la sentencia horaciana que le habían granjeado el reproche directo de algunos contemporáneos como Francesco Porto[201] y que Aristóteles redivivo le permitía defender. Hizo una lectura *pro domo sua* de ambas autoridades, también la latina, descalificando a quienes restringían las posibilidades que ofrece a la vista y al ánimo del espectador (*Discorsi*, ed. S. Villari, p. 239, 241):

> Et deono tali morti esser senza crudeltà, che dee ella sempre esser lontana dalle lodevoli favole in quelle persone, su le quali dee nascere il terribile et il compassionevole. Et questo credo io che si volesse significare Horatio, quando ci comandò che non si introducesse Medea ad uccidere i figliuoli in scena et non ci volesse vietare (come credono molti) che non si facesse nascere convenevole morte nella scena, quando la qualità della materia la ricercava.
>
> Horatio con quel precetto non ci vole vietare che le dicevoli morti si facessero palesi in scena, ma che si fuggissero quelle c'hanno compagna la crudeltà. Dicendo massimamente Aristotile che le morti, i tormenti, le ferite che tra congiunti di sangue per errore venivano, se si facevano palesi, erano molto atte alla tragica compassione, anchora che io sappia che vi siano di quelli che *ἐν τῷ φανερῷ*, che dice Aristotile, interpretano altrimente che non faciamo noi, et non han fatto prima di noi il Valla et il Paccio. Ma nel vero (come dice il medesimo Horatio) molto più pigramente movono gli animi le cose che si odono che quelle che si vedono; la onde meno terribile et meno compassionevole fie il caso raccontato, che s'egli fie veduto. Et però, pur che non siano i casi incredibili (come che Progne si faccia un augello, o Cadmo un serpente, et altre tali cose lontane da ogni verisimile, le quali per loro natura porta no più tosto odio, che movano compassione) o con la crudeltà non vengano nello spettacolo, come che il padre o la madre uccida volontariamente i figliuoli (che, oltre la crudeltà, porta anche ciò seco lo incredibile) possono i casi terribili et compassionevoli farsi in palese, accioché più commovano gli annimi degli spettatori.

[201] Entre otros anónimos *invidiosi* que Cinzio desdeña (v. *Discorsi*, ed. S. Villari, pp. 244-245, 246). Recuérdese que Porto pudo ser el crítico de la *Didone* a quien contesta Cinzio con la «Lettera» (arriba, n. 102).

In palese, repetirá hasta la saciedad en las siguientes páginas, y *senza crudeltà*, no solamente por cortesía moral, sino porque era imprescindible para lograr la segunda de las dos formas de verosimilitud que la representación dramática pone en riesgo: la imposible por sobrenatural (Progne convertida en golondrina) y aquella propiamente trágica, que por un sentido de la compasión básico hace inconcebibles brutalidades como la que cometió Medea. En un rápido juego deductivo, Cinzio recurre a una de las partes más peliagudas de la *Poética* respecto al componente visual de la tragedia e impone lo que otros críticos tenían solo por matiz. Dice Aristóteles (1453b) que el efecto de la tragedia debe poder alcanzarse simplemente a través del oído, que la mera apelación visual procede *ἀτεχνότερον*, sin arte. Esa *apelación visual* (*ὄψεως*) fue lo que unos entendieron como totalidad y otros, asistidos por la especificación inmediatamente posterior a ese fragmento en la *Poética* («quienes producen tal efecto mediante lo monstruoso no tienen que ver con la tragedia»), restringieron a la prohibición de los horrores más extremos. Todo lo que no fuera increíble o demasiado cruel podía representarse «accioché più commovano gli annimi degli spettatori». Así, creyó Cinzio, querían los clásicos que fueran las muertes de la tragedia y así sucede en sus tragedias más clásicas. «Pregate tutti a la Reina vostra, / quant'esser puote più, morte tranquilla», dice Cleopatra antes de suicidarse (vv. 2763-2764), y Dido se resuelve a morir con mucho menos furor que la virgiliana, cuyas imprecaciones resuenan hasta tres veces antes del suicidio.[202] De los setenta versos que Virgilio dedica a los últimos delirios de la reina (IV, vv. 534-552, 590-629, 662-650), Cinzio mantiene veintiséis (vv. 2693-2719), correspondientes al primer arrebato, y reduce el resto de la agonía a un leve «oime, oime». Con estas suaves muertes atenuaba el barbarismo de su *opera prima*, la *Orbecche*, sin renunciar al atractivo funcional de la violencia, y empezaba a virar hacia el *lieto fine* de las siguientes tragedias.[203]

La primera muestra del concepto que desarrolla Cinzio sobre la muerte en escena está en uno de sus textos programáticos tempranos, colocado al final de la *Orbecche*. La tragedia habla al lector (ed. R. Cremante, vv. 3239-3247):

---

[202] En la inflexión suave de *Didone* y *Cleopatra*, y en la elección de un tema clásico y no la *favola ficta* que defendía Cinzio («le meno conosciute sono piú grate», *Discorso*, ed. S. Villari, p. 217), interviene también el hecho de que fueran encargadas por el duque Hércules II d'Este, escritas por «voler servire a chi mi potea comandare» (p. 279).

[203] La *Altile* se ha tenido como una reescritura en clave *lieta* de *Orbecche*: el hermano de la protagonista (rey y princesa de Siria respectivamente) termina aceptando el matrimonio de ella con un hombre sin rango cuya nobleza no se revela hasta el final.

E s'avut'ha lo Stagirita duce,
—che tanto vide e tanto seppe e scrisse,
e di compor tragedie aperse l'arte—
nel darsi aperta morte la Reina,
ond'ho il nome io per por fine al suo male?
Maraviglia non è se da le leggi
del Venusino in ciò partissi, e volle
nel cospetto del popolo col ferro
darsi con forte man la morte in scena.

Si en «La tragedia a chi legge», título que da a esta coda, el autor reconoce apartarse de Horacio para arrimarse a Aristóteles al representar la muerte de la protagonista, en el *Discorso*, Cinzio ya ha encontrado el modo de acoplar el prohibido *palam* del latino (v. 186) al *ἐν τῷ φανερῷ* griego (1452b). Giorgio Valla había trasladado la expresión a «in aperto mortes» (f. 98r), pero Alessandro Pazzi, cuya traducción de la *Poética* se había convertido enseguida en el texto de referencia, la adaptó precisamente a «neces […] generis huius *palam* fiunt» (f. 13v): «come dice il medesimo Horatio», «in palese», porque menos acierta a conmover lo que es solamente oído que aquello que se ve.[204]

La parte del *Discorso* donde Cinzio introduce la expresión griega *ἐν τῷ φανερῷ* y la autoridad de Plutarco es un añadido autógrafo a uno de los ejemplares que se conservan de la edición de 1554, pero el grueso del argumento según el cual Horacio permite la explicitud se encontraba ya el texto impreso, de modo que, según la datación del propio Cinzio, en 1541 —fecha de la dedicatoria de la *Orbecche*— se alejaba de Horacio en «La tragedia a chi legge» (el epílogo), pero en 1543 lo había traído a su terreno en el *Discorso*. Dos años, como máximo, mediaron entre una y otra concepción del precepto horaciano si se da por cierto que aquel epílogo fue redactado en el mismo momento de la dedicatoria, en 1541. Es posible, pero suena apresurado (y aún lo sería más si el epílogo hubiera sido redactado para la impresión de la pieza, en 1543) que Cinzio alcanzara una interpretación opuesta y la completa madurez de su pensamiento poético en los dos años que como máximo mediaron entre una lectura y otra, lo que apunta hacia la hipótesis de que la fecha que escribió al final del *Discorso* era falsa. Es posible que Cinzio la cambiase (lo propone Villari [2002:XIII]) para que se lo supusiera precedente a los comentarios de Maggi-Lombardi y Robortello, de 1550. De ser

[204] El engarce de las dos poéticas era perfectamente normal y casi protocolario, dada la tendencia de los primeros comentaristas a leerlas en paralelo. Véase el capítulo que dedica Weinberg [1961] a la cuestión: «The Tradition of Horace's *Ars poetica*: The Confusion with Aristotle».

así, la treta secunda la intención de posicionar este tipo de declaraciones respecto al debate del aristotelismo y no principalmente respecto a un cuadro ideológico contemporáneo.

Cinzio adelantó la fecha de ese texto no solo para ponerse a la vanguardia de los comentaristas de la *Poética* sino también para desmentir las acusaciones de plagio por parte de un antiguo alumno suyo, Giovan Battista Pigna, que quiso apropiarse de los *Discorsi* después de que el maestro le dedicara la primera parte *Intorno al comporre de' romanzi*. Los fragmentos añadidos ahondaban en los referentes griegos seguramente porque, según era insulto común en la academia (recuérdese la salvedad del elogio de Ben Jonson a William Shakespeare, «small Latine, and lesse Greeke»), Pigna también había acusado a Cinzio de saber poco griego, y además se había pronunciado a favor del decoro en la muerte.[205] Cinzio, latinista de formación y vocación, en lugar de bajar al barro del que fuera su estudiante, desacredita a todo el bando del (a su ver) mal entendido helenismo aludiendo al que se había convertido en aliado del alumno y —sabemos— acérrimo enemigo suyo, Francesco Porto, «il Greco». Obcecados con la condena del espectáculo, sus detractores han perdido de vista incluso la efectividad demostrada de las palabras de Orbecche (*Discorsi*, p. 244): «Et il Greco, che non so da quale spirito tocco danna quell'atto, volendolo riferire allo spettacolo, mostra di non conoscere la forza delle parole che spiegano il grave affanno di quella afflitta moglie et sconsolata madre».

La representación de la muerte fue toda una polémica, de menor calibre que las que se debatían sobre los géneros poéticos pero de relieve suficiente como para atraer las voces de varios reputados intelectuales del momento. Tasso, también rival del ferrarés, se acogió igual que Pigna a la autoridad de los modelos clásicos para rechazar la violencia explícita, sirviéndose hábilmente de la *crueldad* que Cinzio aprovechó en sus premisas: «né converrebbono nella scena la morte d'Ettore o l'altre, le quali, come racconta Filostrato nella *Vita di Apollonio*, furono proibite da Eschilo, chiamato padre della tragedia perché molto mitigò la sua crudeltà» (*Discorsi dell'arte*, ed. L. Poma,

[205] «Come maggior doglianza avranno [le morti], quando si narrino, o quando in effetto si mostrino? Senza alcun dubbio è da tenere che maggior l'abbiano nell'esser narrate, percioché Sofocle e Euripide accostati si sono al meglio e apertamente mai non l'hanno indotte» (Pigna, *I Romanzi*, ed. S. Trovato, p. 113). Cita el pasaje Colombo [2007:144], que explica la rivalidad entre Pigna y Cinzio a través de la apostilla sobre la muerte en el pasaje añadido al *Discorso*. Pigna podía estar respondiendo con ese comentario a otro que Cinzio había expuesto en el *Giudizio* contra la *Canace* de Speroni, publicado en 1550 pero difundido años antes, y cuyo comienzo iba en la línea del de la «La tragedia a chi legge»: «Aristotile nella sua *Poetica* fu di altro parere e di molto migliore (a mio giudizio); e gli essempi de' Greci, de' Latini e ancho de' volgari sono contra d'Horatio» (f. 26v).

p. 73[206]). Entre los comentaristas, Castelvetro (*Poetica*, 1570, f. 142) se pronunció con cautela sobre las muertes «che si fanno vedere in atto in palco» porque sabía que, aunque no eran recomendables, el texto de Aristóteles no era tajante al respecto. Aristóteles recurre a la muerte en escena como ejemplo válido de lance patético y solo desaconseja lo «monstruoso» (1452b y 1453b). Castelvetro reconoce el matiz: «si truova poche volte essersi usato di fare questo da' poeti, ed è biasimato da Orazio stesso, né lodato da Aristotele»; «la quale sposizione ci pare molto lontana dallo 'ntendimento d'Aristotele [...] senza che non si può negare che le parole d'Aristotele non sieno tirate a forza a dir questo» (f. 142). De modo que, por mucho que se normalmente se desaconsejara la representación plena de la muerte, no había por qué restringir el modo de designarla en el teatro:

> E altri sono di parere che queste parole si debbano intendere delle morti palesate in palco non per altra via che per le voci di coloro che dentro in casa sono morti, sì come le parole dette da Clitemnestra [de Esquilo] dentro in casa, e udite fuori, mentre è uccisa, fanno manifesta la sua morte. Ma io non veggo perché queste parole si debbano più tosto ristringere ad un di questi tre modi, cioè o di fare vedere i corpi morti in palco, o i corpi de' morienti e udire le voci lamentevoli in palco, o fare udire solamente le voci in palco, che agli altri, quando o si fanno udire le morti per rapporto de' messi, o si fanno vedere e udire per rappresentazione piena, avegna che ciò non sia communemente commendato.

Unas páginas después encuentra la manera de amoldar el veto: no podía representarse lo que iba en contra del principio mimético (de modo similar a Cinzio: «è solamente da considerare se la vista spaventevole e compassionevole si può menare verisimilmente in palco, percioché si dee tralasciare se non vi si può menare verisimilmente, come verisimilmente non vi si può menare la vista dell'uccisioni e degli atti disonesti», Castelvetro, *Poetica*, f. 165r).

Robortello propuso desde su comentario la censura total: «Non quidem ita intelligendum est *ἐν φανερῷ*, ut in scena spectanda praebeantur atrocia quaedam, hoc enim repugnat omni veterum artificio naturaeque ipsi» (*In librum Aristotelis*, 1548, p. 116), y también Piccolomini (1575) identificó cualquier acción violenta con las monstruosidades (*τερατώδης*) prohibidas por Aristóteles (1453b).[207] Viperano, por el

[206] Publicados en 1587, escritos hacia 1565; se convierten en los *Discorsi del poema eroico* en 1594.

[207] Dice Piccolomini que para Aristóteles la representación, por oposición a la lectura (al funcionamiento independiente de la trama), es un elemento «in tutto alieno et estrinseco alla tragedia, nel qual modo, come da cose mostruose, e a tragiche attioni sproportionate, si cerca d'indurre negli animi degli

contrario, propondría la efectividad del horror unos años más tarde: «sed cuncta per agentes personas administrat. Eius vero finis est misericordiam vel terrorem excitando ab iram cupiditate et similibus animi permotionibus, quae res atroces et scelestas producunt, spectatorum animos expurgare» (*De Poetica*, 1579, pp. 93-94). Cinzio hubiera podido alegar el apoyo de Maggi y Lombardi («Quid autem per has perturbationes intelligat [Aristoteles], exemplo declarat, ut mortes, quæ in aperto fiunt», *In Aristotelis librum*, 1550, p. 146), pero hubiera delatado la prelación de sus contemporáneos.

El posicionamiento respecto al horror, ya a favor, ya en contra, fuera en función de la verosimilitud o por mor del decoro, se justificaba por la capacidad de las imágenes leídas o representadas de suscitar en los espectadores las emociones propias de la tragedia. Cuando un autor permitía lo horrible *coram populo*, argumentaba que facilitaba y reforzaba el terror y la piedad; si lo evitaba o lo prohibía, lo hacía por el exceso de las sensaciones que provocaba o por el riesgo de que su inverosimilitud causara en cambio repugnancia (es decir, rechazo) o risa, estorbando con ello el efecto catártico. Cinzio hizo valer su sagacidad también respecto a esta aprensión, haciendo hincapié en el ridículo potencial del horror artificioso o desproporcionado (*Discorso*, ed. S. Villari, p. 313):

> Questa medesima consideratione si dee havere ne' pianti et ne' lamenti della tragedia; perché anche questi deono essere non sforzati, ma nati dalla natura della cosa; et vogliono essere di modo conditi, che ove deono indurre maraviglia, misericordia et horrore, non inducano riso per la loro sconvenevolezza, la quale fa alle volte che non meno sono atte a far ridere le cose composte al pianto et al dolore, per la sproportione, che si facciano i giuochi medesimi.

El primer abuso que señaló Angelo Ingegneri en un tratado del todo comprometido con el cauce escénico del teatro, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), fue la falta de arreglo en la caracterización del *masgalano*, que teniéndose por dechado de elegancia a menudo se vestía con defectos «ch'altrui movono à riso, e talhora à sdegno» (p. 4). Eran errores «che né'l lettore pare che stimi, overo conceda, né lo scrittore curi»: «gli autori, immersi nel solo studio della vivace sentenza et della fiorita locutione […] sono incorsi in diversi errori et v'incappano tuttavia: di qui viene ch'in si gran copia di poemi rappresentativi così pochi se ne ritrovano di perfetti» (p. 3). Ingegneri daba pie a su discurso advirtiendo

---

spettatori più tosto horrore, spavento, atterrimento e stupefattione, che compassione o timor tragico, com'avvenir soleva quando li fatti atroci si facevano eseguir palesamente in scena» (*Annotationi*, p. 206)

que nunca había florecido la *scenica poesia* como entonces. La necesidad de coherencia performativa excedía ya sin duda la escritura y la lectura dramática, pero el horror seguía siendo una cuestión delicada. Ingegneri, que aún se permitía llamar *lettore* al receptor teatral, no creyó oportuno dedicar una sección a las formas más truculentas de la poesía escénica; se conformó con detallar cómo representar adecuadamente el personaje protático que solía hacer de sombra senequista (p. 74), así como prefirió que en su tragedia *Tomiri* la protagonista se retirase de escena para darse muerte. Tan reducida muestra del alcance y la variedad de la violencia dramática practicada manifiesta que la dificultad para despegarse del interés erudito que motivaba los textos persistía, por muy comprometidos con la práctica que se mostraran en sus títulos. Cuando el deber de llegar a la escena se asumía realmente, la alusión a las escenas más cruentas del teatro era bien precisa. Si hemos de confiar en el testimonio de Cinzio, la peor imagen de *Orbecche* se había llevado a cabo de manera perfectamente efectiva (que vuelva a imaginarse: «veduta la testa di Oronte, la persona del quale voi rappresentavate, subito cadde come morta, non altrimenti che se voi veramente havesse veduto morto»[208]). Andado el tiempo, cuando los artífices del horror fueron sobre todo creadores, como se verá respecto a las *Didos* francesas, los favores del horror iban a ser ya hechos consumados.

[208] Volvió a utilizar el efecto en la *Selene* (V, VII; p. 126), pero como parte de un engaño dentro de la ficción cuando el rey Rodobano figura su propia cabeza y la de su hijo cortadas para averiguar el efecto que la visión provoca en su mujer, de la que desconfía. Ver abajo n. 253 la escenificación que propone Ruano de la Haza de este recurso.

4.7 El horror en signos: Dolce

Dolce nunca mataba en escena. Enseñó al público los cadáveres de Polidoro y de Yocasta, los restos mutilados del hijo de Tiestes y la espada sangrante del suicidio de Dido, pero siempre evitó mostrar el espectáculo de la muerte. Se entiende por qué. Dolce declaró sus lealtades tan directamente como Cinzio pero a la inversa (prólogo a *Marianna*, ff. 8r-8v), y lamentó

> ch'alcun de' miei seguaci
> consentisse ch'innanzi a riguardanti
> homicidio d'altrui si commettesse:
> ch'oltre ch'è cosa horribile a vedere
> privar di vita un'huom, bench'ei sia degno,
> hanno havuto per lume altra ragione.
> [...] in questo al Venusin volle accostarsi,
> [...] e non al gran discepol di Platone.

Entre aquellos *seguaci* en los que pensaba Dolce se encontraba Cinzio, y si este abogó por las razones del discípulo de Platón, Dolce defendía el tratado del venusino, «in cui tutto quello che a buon poeta è necessario in breve campo mirabilmente racolse» (prólogo a *La poetica d'Horatio tradotta*, ff. A2v-A3r). Es elocuente que en otro punto, en el prólogo a la colección de sus tragedias, Dolce quiera esconder el suicidio de Yocasta por el mismo medio que evocaba Cinzio en el prólogo de *Orbecche* para anunciar la visión de «tante morti»:

> Ma ecco la Reina, o sole ascondi
> i raggi tuoi, come gia festi prima
> a la mensa crudel del re Tieste,
> per non veder gli empi omicidi ch'oggi
> debbon far il terren di sangue pieno. (Dolce, *Le tragedie*, f. 5r)

> Come potrano i vostri occhi, lucenti
> più che raggi del sol, veder tai casi
> e così miserabili e si triste
> l'un sovra l'altro, e rattenere il pianto? (Cinzio, *Orbecche*, vv. 45-48)

Y si fuera el caso que la imagen de los rayos sol correspondiese en el verso de Dolce al tópico fácil y no al verso de Cinzio, si no convence el quiasmo entre los referentes del

prólogo de la *Marianna* y el de la *Orbecche*, otros lugares prueban que la competición que sostuvieron, poco atendida por esa condición de subalterno que cae sobre el Dolce teórico, era real y recurrente. Así renegó en otro prólogo, el de la comedia *Fabritia* (f. 4v):

> Né si debbono le comedie pesar con le bilancie del severo e fastidioso Aristotele, come fanno oggidi alcuni di questi filosofi minuti i quali tengono più severitá che dottrina, e dannando ogni componimento, essi non sanno mai far cosa che meriti laude. O quanto é piú facile il riprendere una cosa, che il farla.

El filósofo diminuto que mide el teatro con la balanza aristotélica es también Cinzio,[209] y la inquina era correspondida. Cinzio se había burlado del *Thyeste* de Dolce en el *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo* (f. 45v):

> De' quali versi molle fiate mi son riso, veggendo ch'avea costui duce Seneca, grave e felicissimo in questa parte quanto in nessun' altra, e ha lasciato il suo dicevole modo di dire per accostarsi al vitioso, come ancho ha fatto in molti altri luochi, e in questa tragedia e in quella che trasse da Euripide [la *Hecuba*].

Las reacciones de Dolce se encuentran tanto en la toma de posición respecto a los modelos antiguos como en su propia dramaturgia.[210] La *Fabritia* es descrita por uno de los niños del prólogo dialogado como «comedia tutta nuova» (f. 2v) muy a pesar de lo que mandan los antiguos, según lamenta a continuación. Pero esa (auto)crítica era solo una manera de captar la benevolencia, porque al poco replica el otro *fanciullo* que «le cose nuove piacciono, et le antiche per la troppa età infastidiscono» (f. 4v). De nuevo el dilema es lugar común de la discusión crítica que recorre el teatro europeo del Renacimiento, pero ha de recordarse que Cinzio fue de los pocos que salieron regularmente del hábito de la reescritura para atreverse con historias totalmente inventadas, y cómo y cuánto insistió en la dignidad de la fábula fingida: «che la finta favola habbia questa forza, l'esperienza l'ha mostrato ne la mia *Orbecche*

[209] Tanto da si por *comedie* se refiere al género dramático en general, como era uso (seguro que Dolce pensó también en la *Expositio* de Robortello), o al particular de la comedia, porque Cinzio recurrió directamente a Aristóteles para argumentar las injerencias cómicas en su concepto de tragedia. Puede verse, al respecto, el estudio de Capirossi [2019].

[210] Con «deliberato eclettismo», observa Cremante [1998:288], Dolce recurrió para su teatro a la «contaminazione del modello trissiniano con quello dell'*Orbecche* (ma anche dell'antagonista *Canace*)»; Stefano Tomassini, en su edición de la *Didone* de Dolce, anota lugares que evocan la primera tragedia de Cinzio. Pese a las críticas del propio Cinzio, Giazzon [2008:3] ve en el *Thyeste* una «funzionale elaborazione retorica inevitabilmente guardando, per certi rispetti, a Giraldi Cinzio».

(quale ella si sia) tutte queste volte ch'ella si è rappresentata» (*Discorsi*, ed. S. Villari, p. 217).[211] Dolce, a quien el mercado editorial hizo perfecto conocedor del panorama literario del momento, elaboró un canon literario en el que sumaba a los nombres antiguos algunos dignos contemporáneos (*Le tragedie*, f. 52r):

> Quel che giá pianse il fin di Sofonisba,
> e quello che d'Antigone e di Hemone
> rinovò la pietá, la fe e l'amore,
> e quell'altro dapoi che estinse Orbecche,
> e chi cantò lo sdegno di Rosmunda,
> e chi, con novo e non più visto esempio,
> lo scelerato amor di Macareo,
> ne men quellalto ingegno che fe' degna
> l'Horatia de l'orecchie del gran padre.

Trissino, Alamanni, Cinzio, Rucellai, Speroni y Aretino eran, según la propia voz de la Tragedia, quienes más alto la alzaron junto a Sófocles y Eurípides. Dolce no solo quiso contraatacar, sino también hacerse un hueco en la balanza donde se aquilataba a Cinzio, al que en otra ocasión contó entre los hombres ilustres en las *Lettere di diversi eccellentissimi huomini* publicadas por Giolito en 1554 (pp. 395-422). El elogio en verso encubría una hábil maniobra promocional: antes de listar el elenco en el que por supuesto aspiraba a quedar incluido por el buen juicio de los lectores, Dolce había declarado, con falsa modestia y disculpas, que si él no daba con la fórmula trágica perfecta, tampoco lo había hecho nadie antes (*Le tragedie*, ff. 4v-5r):

> In tanto se l'autor non giunge a pieno
> col suo stile al'altezza che conviene
> a tragici poemi, egli v'afferma
> (con pace di ciascun) che in questa etade
> fra molti ancor non v'è arrivato alcuno.

[211] También en pp. 22-24, 134, 140, 217, 249-250. Cinzio no dejó pasar la oportunidad de certificar su preferencia recordando que Virgilio no eligió la versión histórica de Dido sino que quiso como él la *fittione poetica* (p. 60). Para los modernos, Dido, ya tema antiguo y no inventado, encarecía su producción poética en vez de ponerla en cuestión, como se apuntó al final del primer capítulo.

La fórmula con la que Dolce aspiraba a convertirse, como Milton,[212] en el primero que sabría igualarse a los trágicos de Grecia implicaba hacer como ellos que las palabras lograran suplir las imágenes. Fue por eso que siguió el consejo latino imitando el ejemplo griego y desechó las posibilidades que ofrecía la poética de Aristóteles eligiendo de Séneca solo el teatro que no evidenciaba la muerte. La tendencia a la amplificación es, con el rechazo de la muerte en escena, una constante de las reescrituras de Dolce.[213] Entretenerse en los detalles de ciertas escenas era la clave del oficio: «se il poeta non partorisce lo effetto del dilettare, egli non è poeta: percioché il ben descrito poema ha tanta forza che diletta parimente gli animi di ciascuno» (*Osservationi*, f. 88r). En el caso de la *Didone* el recurso se pone al servicio del horror, que tiene que procurar con el suspense de la palabra lo que no puede saciar con el placer inmediato de la vista. La pendiente de ascenso a la catástrofe inquieta porque se demora insidiosamente y rebasa la historia individual de la heroína con la que termina el relato virgiliano (vv. 1880-1918):

PREFETTO Oimè che spada è quella,
e di chi'l sangue ancor stillante e caldo?
NUNZIO Prefetto, questa è quella infame spada,
che già portar solea
il perfido, e crudel, ch'è dipartito:
e questo, ahi lasso, è di Didone il sangue.
PREFETTO Dimmi, s'è forse la Reïna uccisa?
NUNZIO Uccisa s'è con questa spada istessa.
PREFETTO Oh misera Reïna;
com'hai ben veramente
ogni tua gloria in un sol punto estinta.
CORO Oh dolor senza pari, oh noi meschine;

[212] John Milton se arrogó más tarde la misma posición en el *Samson Agonistes* (1671), después de nombrar a los tres trágicos griegos, «unequalled yet by any, and the best rule to all who endeavour to write tragedy» (ed. Ch. Eliot, p. 413), y justo antes de comenzar él mismo su empeño trágico, esperando seguramente convertir ese *yet* en un *already*. Por seguir con el cotejo inglés, el desenlace abrupto de la *Didone* la acerca al tremendismo final de *King Lear*, aun sin llegar a recurrir a la muerte en escena (la de Lear) o a la exhibición del cuerpo (el de Cordelia). Ha de notarse, de paso, que la versión a la que más se parece el final de Dolce es la de Marlowe, que pudo conocer la tragedia italiana (aunque no constan traducciones o ediciones de obras de Dolce que circularan en Inglaterra hasta el siglo XVIII). Son las únicas dos *Didos* donde Ana termina muriendo también en una catástrofe que se multiplica al cerrar la obra. Marlowe la orientó a la fantochada, mediante la que se absorbía el riesgo del exceso; Dolce la había diluido en el extenso relato de personajes auxiliares.

[213] Giazzon [2011] analiza ejemplos de *amplificatio* en varias obras del autor respecto a sus versiones originales: *Hecuba* (p. 46), *Thyeste* (p. 104, p. 119), *Giocasta* (p. 198) y *Medea* (p. 282).

quando fia sparso mai
per sì giusta cagion sì giusto pianto?
Oh scelerato ferro,
e scelerata man, ch'a lei ti diede.

NUNZIO Oimè donne infelici,
infelice cittade,
et infelice popolo, che fia?
Che fia, lasso, di noi?
Ah spada più d'ogn'altra acerba e cruda,
che la più saggia donna
hai levato di vita in sì brev'hora!

PREFETTO L'honesta doglia allenta
tanto e non più, che'l caso intervenuto
ci faccia noto alquanto;
ché ben saremo teco
a parte poi di lagrime, e di pianto.

NUNZIO Prima io dirò, quanto è seguìto dentro;
e intenderai dapoi, perch'io l'arreco.
Ma ripensando solo a quel c'ho visto,
sento per la pietà gelarsi il sangue:
la lingua al cominciar tutta s'agghiaccia,
e temo dal dolor non sia impedita.
Pur io dirò, benché le mie parole
non ponno gir con l'empio caso eguali.

CORO Oh novelle da noi sempre temute!
Pur n'ha condotto il cielo
ad udir quel, ch'udir non si dovea.

Después de que el nuncio llegue con la espada de Eneas cubierta de sangre «ancor stillante e caldo», haciéndose de rogar antes de relatar largamente los últimos momentos de Dido, la nota de esperanza que ofrece el futuro gobierno del prefecto se extingue en cuanto Bizia anuncia la ruina que se cierne sobre Cartago: Ana se ha suicidado también, ahorcándose con el cinturón de Eneas, y los gétulos han comenzado un implacable asedio de la ciudad (vv. 2134-2177).

BIZIA Il pianto, ch' Anna sopra il morto corpo
de la misera Dido sparse fuori,
potrebbe aver ogni gran foco spento;
et i lamenti, ch'ella fece, e disse,

potevano addolcir la cruda morte,
se d'ella prima non le avesse svèlto
con la rapace mano il fatai crine.
Poi che stanca la lingua, e secco il fonte
de le lagrime furo, e la favella
roca divenne; noi, con gran fatica,
levammo Anna dal corpo, e la ponemmo
ne la camera sua sopra il suo letto.
Ma poi, gite le serve in altra parte
(però che tutte eran ridotte, dove
l'accesa fiamma ardea le belle membra;
e non pur le donzelle, e l' altre donne,
ma tutta la città n'era già corsa;
e gettava ciascun nel sacro foco
odoriferi incensi e ricchi doni),
noi, ritornando a lei, trovammo (ahi, sorte
troppo crudel) che la dolente vecchia,
con stretto laccio intorno al collo avolto,
s'era di dentro a una finestra appesa:
e'l laccio fu l'istesso cinto, a cui
la spada s'attenea di quel nimico:
perch' ogni nostro mal sia da lui solo.

NUNZIO Misere, e che ci resta
altro, che veder la città smarrita
prender, e sacheggiar dal fero Iarba?
E quella crudeltà nel sangue nostro
usar, ch'a raccontar non fia creduta?

BIZIA Indovino ben sei di queste pene:
perché pur hora uno de' nostri è giunto,
spettacol brutto, e a rimirar pietoso:
tronche le mani avea, le orecchie, e'l naso,
e tutto rosso del suo stesso sangue,
n'avisò, ch'i Getùli ardon per tutto
i nostri campi, e occidono qualunque
huomo, donna, fanciullo, o vecchio infermo
trovan per le campagne, o ne le case.
E questo detto, dal dolor trafitto,
cadde morto dinanzi a' nostri piedi.
Onde già la röina di Cartago,
e'l flagello di noi troppo è vicino.

Un momento en esta escena ilustra cómo Dolce se guardó de que el decoro lo hiciese caer con estrépito en alguna inverosimilitud. El aviso del asedio era perfectamente creíble en el cometido del mensajero, pero —debió de pensar— no lo era tanto que no hubiese tratado de evitar la muerte de Dido. En un momento de conciliación entre la preocupación por la coherencia dramática y la necesidad de ocultar el horror, el prefecto hace notar al nuncio que, pues presenció tan de cerca los prolegómenos, también podría haber evitado el gesto final (vv. 2004-2013): «Queste parole ti dovean far certa / de la sua morte, e potevi impedirla». La respuesta:

> Io ben lasciato avea mesta la soglia
> correndo a lei contra la legge imposta.
> Ma quando io fui vicino (ahi fiero inganno),
> io sentei strider la ferita, e vidi
> la sanguinosa punta uscir di fuora
> per le rene, e la misera caduta
> sopra del Rogo del suo sangue intorno
> tutto spumoso, e tutto rosso, e molle.

El nuncio completa la *excusatio* de Dolce respondiendo que inútilmente ignoró su deber para ayudarla, y la evocación del intento aún le permite rememorar los detalles más explícitos de su muerte.

Al menos por un tiempo, Dolce consiguió el lugar canónico que pretendía. Antes de que se reivindicara para Cinzio el lugar especial que hoy tiene entre los teóricos del Cinquecento, las dos páginas que le dedicaba la historia del teatro de su inmediata posteridad señalaban tres veces su naturaleza enclenque, mientras que a Dolce lo tenían por «ingegno perfetto» y «ampio oceano di toscana eloquenza» (Ghilini, *Teatro d'huomini letterati*, pp. 190-191, 284-285).[214] De nuevo la *Didone* sirve como piedra de toque: la de Dolce conoció dos ediciones (1547 y 1560) antes de que se imprimiera la de Cinzio (póstuma, en 1583), y fue representada con mayor éxito y sin levantar

[214] Los teóricos secentistas que defendieron el horror en escena lo hicieron con independencia de las ideas de Cinzio. Giovanni Bonifacio se allegó al concepto de verosimilitud que planteaba Castelvetro; citó de la epístola a los Pisones e interpretó: «è da dire, che volesse rimovere dal pulpito solamente quelle morti che non possono esser ben imitate» (*Discorso academico*, p. 35). Andrea Perrucci dedicó la licencia del horror a la gloria de los actores. Tras negar a la escena «tutti gli atti osceni» (*Dell'arte rappresentativa*, p. 133) precisa: «Or vedendosi ch'oggi tediano i lunghi racconti, […] —ed io dell'arte del ben rappresentare e non componere qui discorro— dirò che, non escludendo gli atti attroci, apparenti nè Aristotile nè altri scrittori, ma dando consiglio a'poeti per togliere la gloria al recitante e non dividersela seco, che farà bene al representante esprimere questi atti in scena al vivo» (p. 134).

ampollas. Lucas [1987:602] la llamó «un bon produit de consommation» y recopiló los elementos foráneos a la tragedia (cómicos, pastorales, novelescos) que, junto a la faceta divulgadora de Dolce, propiciaron un público más amplio para esta *Didone* y un éxito contemporáneo mayor que el de sus homónimas florentina y ferraresa, ambas publicadas solo después de morir sus autores. La única representación documentada de la *Didone* de Cinzio es la lectura pública restringida al ambiente culto («alla presenza di tanti begli ingegni e nobili spiriti», *Carteggio*, ed. S. Villari, p. 154) que suscitó las críticas del *morditore* a las que responde en la *Lettera in difesa*,[215] mientras que la de Dolce fue llevada a las tablas por Pietro d'Armano en el carnaval de Venecia en 1546. No era habitual ver tragedias representadas en la calle, pero la *Dido* fue elegida por el procurador «ad altrui di avezzar le orecchie corrotte per tanti anni da i giuochi inetti di certi moderni comici a la gravità tragica» (en Tomassini 1996:3).[216] Tuvo que ser del gusto de aquellos oídos adulados por el patriotismo veneciano que transpira la obra, porque se proyectó una segunda interpretación, frustrada por un «tragico succedimento» que Tiberio d'Armano, orgulloso y joven actor de Ascanio, no llega a especificar.[217]

[215] En la *Lettera* Cinzio anticipa la envidia que [Porto] sentirá «quando la Didone farà mostra di sé in scena» (*Carteggio*, ed. S. Villari, p. 166), cuando reciba la venia que espera del duque («quando piacerà a Vostra Eccellenzia ch'ella si scuopra in scena», p. 165). No hay referencias concretas a esa posible representación u otras, pero, en la edición póstuma de las nueve tragedias, Celso Giraldi, hijo de Cinzio, indica que la *Epitia* no se representó, por lo que podría suponerse, por esa alusión excepcional, que las otras sí se llevaron a la escena en algún momento.

[216] Las autoridades venecianas habían restringido los permisos para representar comedias en la ciudad desde 1530 (Lucas 1987:603).

[217] Las palabras de Tiberio en el prólogo a la primera edición de la *Didone* (1547), confundieron a Luigi Riccoboni, que supuso que la «debolezza de' miei teneri anni» (en Tomassini [1996:3]) remontaba la puesta en escena doce o catorce años (*Histoire*, p. 46; Tomassini perpetúa la confusión). El prologuista, que debía de ser un joven precoz, se refiere claramente sin embargo a la representación que su padre organizó «questo carnavale passato».

4.8 Matar con cuidado y estudio: Virués

En España el cotejo y la rivalidad entre las poéticas de Horacio y Aristóteles no adquirió dimensiones importantes hasta los últimos años del siglo, y aun entonces solo lo hizo en el ámbito del comentario y la reflexión teórica, con la mediación de los precedentes italianos. El primer tratado español plenamente al tanto de la *Poética* y su andadura en Italia fue la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano (1596).[218] En 1604 Lope avisaba en el prólogo al *Peregrino* lo que repetiría en el *Arte nuevo* (1609) y en otros lugares: «adviertan los extranjeros de camino que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos; porque con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles» (ed. J. B. Avalle-Arce, p. 63). Y todavía en 1611 Cristóbal de Mesa lamentaba que «la poesía fuera oficio mecánico, según la hacen los que venden tantas comedias, introduciendo en ellas reyes, y en las tragedias personas vulgares» (*Valle y rimas*, ed. M. M. González, p. 577).

Los empeños clasicistas de la tragedia filipina cosecharon algunos frutos, pero pocos éxitos. Virués conocía bien las posibilidades escénicas de sus obras cuando declaró en el prólogo a las *Obras trágicas y líricas* (f. ¶5v-6r) que, de sus tragedias,

> las cuatro primeras están compuestas habiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre, […] parece que llegan al punto de lo que en las obras del teatro en nuestros tiempos se debría usar. La última tragedia de Dido va escrita toda por el estilo de griegos y latinos, con cuidado y estudio.

Virués pasó largas temporadas en Italia, y es posible que estuviera al tanto de las cuatro reescrituras europeas de la historia de Dido (incluida la de Jodelle, que alrededor de 1550 frecuentó el norte del país transalpino y aprendió las maneras del teatro italiano como años después haría el Capitán). Se suele aceptar que Virués escribió sus cinco textos dramáticos durante los años ochenta a partir de la cronología propuesta por Moratín,[219] cuya estimación data la *Dido* en 1581 sin respaldar la fecha con fuentes

---

[218] Varios españoles ya se habían dejado influir por el neoaristotelismo: Fernando de Herrera en las *Anotaciones a Garcilaso* (1580), Antonio Lulio en el *De oratione libri septem* (1558), y Pedro Juan Núñez daba lecciones sobre la *Poética* en Zaragoza hacia 1575. Para estas referencias y una perspectiva ampliada, ver Pontón [2011:10-15].

[219] En el *Catálogo histórico y crítico* [1830:265]. Hermenegildo [1973:208] refiere las diferentes horquillas temporales propuestas por la crítica para las tragedias, siempre en torno a 1580.

concretas, quizá orientándose en cambio por las palabras de Virués a propósito de las tragedias, «hechas por entretenimiento y en juventud» (*Obras*, f. ¶5v).

Tal vez Virués reparó en la abundancia de versiones virgilianas de Dido en Italia, aunque no todas circularan impresas durante sus visitas,[220] para decidirse a consagrar la versión alternativa del personaje en la misma horma teatral. Lo cierto es que se benefició en cuanto pudo de la prestigiosa vida literaria italiana. En Milán publicó varios de sus poemas, y también allí procuró obtener la licencia del conjunto de sus *Obras trágicas y líricas* en 1604, que daría lustre a la impresión española de 1609. Es del todo plausible que leyera los *Discorsi* y que lo inspirara, si no literalmente la expresión del *usus* tan grata a Cinzio para defender sus innovaciones («l'uso de' nostri tempi», pp. 58, 235, 306), sí al menos su avidez y reclamo de originalidad. La novedad dramática de Virués fue igualmente reconocida —y acogida con más simpatía que la de Cinzio— en un país y una tradición menos férreamente anclados al precepto clásico que los italianos. Lope le concedió la primicia de haber ilustrado «lo que en las obras de teatro en nuestros tiempos se debría usar»: «el capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño» (ed. F. Pedraza y P. Conde, vv. 215-217).[221] Pero *Elisa Dido*, en cinco jornadas, era «arte antiguo» como «favola antica» era la *Didone* de Cinzio (*Carteggio*, ed. S. Villari, p. 165). Virués, bien familiarizado con la tradición italiana, tenía interiorizada esa brújula del decoro que marcaba el norte clásico.

Hermenegildo [1983:95-96] clasificó en las tragedias de Virués las soluciones al «problema de la organización del sistema dramático en función de la provocación del horror en el espectador»:

> 1) La narración ante el público de hechos sangrientos ocurridos fuera de la vista de ese mismo público; 2) la actualización en escena, por medio de la presentación de iconos visuales bien identificados, de los hechos sangrientos acaecidos fuera de la vista del público y narrados ante él por uno de los personajes; 3) el recurso a la amenaza como programa dramático; 4) la comisión de hechos sangrientos en escena y ante los ojos del espectador; y 5) la identificación, al final de la cadena de hechos sangrientos

[220] Lo incierto de las fechas de escritura de las tragedias y las posibles visitas italianas previas a la de 1602 (Ferrer Valls 2009:1020), de las que no se tiene constancia, impiden cronometrar el contacto con las otras *Didos*, de las que solo la de Dolce circulaba impresa antes de 1580 con seguridad.

[221] Moratín [1830:182] reseña la *Comedia Florisea* de Avendaño, que ya en 1553, «dividida en tres jomadas, / buscó este nuevo primor» (ed. A. Bonilla, p. 400), y aclara que «Virués, Cervantes y Artieda, que florecieron muchos años después, creyeron ser inventores de esta novedad». Ya antes se hallaba en el *Auto de Clarindo* (¿1535?), atribuido a Antonio Díez (Pérez Priego 1993:32).

> escenificados o narrados, del vacío político en que vive la sociedad por la ausencia irresponsable o la ignorancia del rey, que no gobierna o gobierna mal.

El artículo dedicado a la cuestión describe las escenas donde ocurre cada categoría y enumera y describe subtipos. Una década antes decía Hermenegildo [1973:214] que «Virués creyó que conseguiría mejor el efecto trágico amontonando horrores». La nueva taxonomía mezcla y confunde distintos criterios (el escénico, el ilocutivo, el ideológico), y en fin solo hace una sarta del montón sin preguntarse por los motivos que diferencian las técnicas descritas y que permiten nuevas distinciones.

En lugar de acudir al clarísimo verso de Horacio para traer a colación el decoro que claramente interviene en la idea viruesiana del horror trágico, Hermenegildo cita de la *Poética* el fragmento donde Aristóteles habla de la dignidad que la estructura de la fábula da por sí sola a la tragedia, sin necesidad de espectáculo (1453b). Al llegar al cuarto tipo de horror en el teatro del valenciano, la «comisión de hechos sangrientos en escena y ante los ojos del espectador», observa que hasta entonces «hemos visto a Virués sorteando la moderación aristotélica. Ahora rompe radicalmente con la "norma" y trae ante el espectador lo que el buen gusto aconsejaba dejar oculto» [1983:104]. En efecto, Virués pasa por alto el decoro poético en algunas de sus tragedias, pero no tan simplemente como esas palabras suponen. Es irónico que, habiendo insistido tanto en la influencia que el teatro giraldino tuvo sobre el de Virués, Hermenegildo [1973:215-216] no recuerde la interpretación interesada que hizo el italiano del texto de Aristóteles.

Virués, a diferencia de Cinzio y en la línea de Dolce, no mata a Dido en escena. La tragedia, exceptuada por el autor en el prólogo, es de las menos sangrientas. Es notable la truculencia de algunos episodios narrados, como la muerte en combate de Carquedonio y Seleuco, pero ni esos sucesos ni el suicidio de la reina ocurren ante el público.[222] Dido aparece muerta ya al final, cuando el coro abre las puertas del templo (p. 395):

YARBAS — Amigos,
¿qué me decís? ¿Es vuestra reina aquesta?
MAGORDIO — Según vemos, señor, ni nuestra Reina
ni Dido, ni tu esposa deseada
es esta ya, sino visión horrible.

[222] «Los pechos, que llevaba tan sin tiento / a la soberbia empresa temeraria, / fueron atravesados de dos puntas, / y de las otras dos las dos cabezas, / que tan mal han sabido serlo, al punto / atravesadas asimismo, dieron / en la sangrienta tierra el "¡ay!" terrible» (pp. 385-386).

de airada muerte horrenda y repentina.
CLENARDO Visión llena de grima y de tormento.
FENICIO Visión de amargo llanto y duelo llena.
FALERIO Visión llena de horror, llena de espanto.
YARBAS El cetro y la corona que en ofrenda
hoy le envié, como a mi diosa, veo
arrojado en el suelo, y veo la espada,
que en un fuego arrojar antes debiera,
colocada, ¡ay, dolor!, donde debiera
esta alma mía como en cielo suyo
colocar, pues mi fe lo merecía.

Pese a ocultar el sacrificio de Dido, Virués no deja de potenciar con la retórica el horror que inspira la estampa de su cadáver, como ha hecho con la visión de la sombra de Siqueo que Ismeria describe a Delbora (pp. 340-341):

Mas la imagen del fiel marido en esto
a la casta mujer pareció, estando
en un ligero y triste sueño, al alba,
y el cuerpo le mostró todo llagado,
con el sacerdotal blanco vestido
en su sangre teñido y hecho piezas,
y dijo quién y cómo le había muerto,
y la injusta intención del fiero hermano.
[…]
«Mira este cuerpo todo en sangre tinto
que, cual le ves, quedó el de tu Siqueo.
Por mano de tu hermano avaro y impío
caí herido, al grande Dios pidiendo
justísima venganza suya y mía
con el último aliento agonizando».

Es como si Virués quisiera compensar con la palabra (como quería Dolce) lo que no se permitió representar en esta obra pero sí en otras. ¿Por qué sí en otras y no aquí? La lógica de la transgresión de Virués respecto al horror es muy parecida a la de Cinzio: si la *Dido* italiana y las muertes justas de las tragedias *a lieto fine* atenuaron la brutalidad de *Orbecche*, que tanto gustó, como recordaba Cinzio (*Discorso*, ed. S. Villari, 217-218), la *Elisa Dido* española se moderaba respecto a *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra* y *Atila furioso*, todas tragedias de «moderna costumbre» (la distinción de

lo que «se debría usar» tenía que indicar, además, que por excepción y a diferencia de las otras, Virués no aspiraba a ver la *Dido* en las tablas, o al menos no en las que se alzaban para el aplauso popular).

Viéndose apartado de Semíramis por capricho del rey Nino, Menón transforma los vocativos postreros que dedica a la esposa en apelaciones a una soga que, como ella, será depositaria de su vida (ed. T. Ferrer Valls, pp. 90-92):

> Sin vos, cabello de oro,
> sin vos, nevada frente,
> sin los arcos del cielo, sin los soles,
> […]
> y sin vos, boca, que ganáis la raya
> en olores a Arabia y a Pancaya,
> sin vos, pecho de armiño,
> […]
> y, al fin, sin ti señora,
> que eres mi alma y vida,
> no puedo yo vivir, no, no es posible.
> […]
> Vos, lazo, que sacastes
> de estas miserias tristes
> al discreto Alejandro, en vos fiado,
> el bien que le causastes,
> la vida que le distes,
> dalda también a aqueste desdichado,
> pues, sin duda, el traeros fue que el cielo
> quiere que vos me deis este consuelo.
> Vos, lazo, que instrumento
> sois para mi remedio,
> no os conjuréis con mi contraria suerte,
> sino cumplid mi intento,
> sedme propicio medio
> para que salga de esta triste muerte,
> de esta muerte que llama vida el mundo,
> con ceguedad y con error profundo.
> […]
> Recibe, amada esposa,
> mi alma con la tuya,
> y tú, lazo, recibe esta garganta

con vuelta presurosa,
para que en breve huya
el alma de pasión y pena tanta;
y vos, aire, no deis el cuerpo amigo
a la tierra do reina mi enemigo.

El monólogo podría ser del todo retórico, y Menón podría salir de escena con el lazo a medio atar para consumar su muerte a escondidas, pero la acotación que sigue, en lugar de señalar su salida, indica escuetamente la entrada en escena de «Menón, Zopiro, Zelabo» (p. 93), que lo encontrarán colgado.[223] El cuerpo, pendiente de la soga, ha quedado y sigue a la vista hasta que los soldados lo bajan (p. 94):

ZELABO ¡Eterno Dios! ¿Es ilusión, es sueño,
es fantasma, es demonio lo que veo?
ZOPIRO ¡Ay, Zelabo, querido, no es fantasma,
no es ilusión, no es sueño ni demonio,
sino Menón! ¡Menón, el sin ventura!
ZELABO ¿Quién le ha podido dar tan fiera muerte?
¿Quién a un hombre tan bueno así ha tratado?
ZOPIRO ¿Qué consejo tendremos en tal caso?
¿Qué debemos hacer, Zelabo amigo?
ZELABO Quitémosle de aquí, que es lo más justo,
y al Rey le presentemos, pues es cierto
que, según lo que el Rey le debe y ama,
hará pesquisa y ejemplar castigo
de maldad tan inorme y tan horrenda.
ZOPIRO Dices muy bien.
ZELABO Desátale.
ZOPIRO Sostenle.
ZELABO Tenle tú de los pies.
ZOPIRO Ya tengo.
ZELABO Vamos.

[223] La ausencia de instrucciones que guíen la acción es indicio de inmadurez escénica. Puede compararse con el apunte minucioso del ahorcamiento en *El cardenal de Belén* de Lope, donde Jerónimo aparece «asido por el cuello a una invención» poco después de que se especificara «Arrímese a una invención» (ed. N. Fernández, v. 906*Acot*, 899*Acot*). También con la escena de la tan representada *Spanish Tragedy* de Kyd donde Hieronimo encuentra a su hijo Horatio colgado (II, iv, 53).

En la jornada siguiente Semíramis fingirá su propio asesinato travistiéndose de Ninias, el presunto matricida, y ordenará que Zopiro ofrezca a Nino el veneno que aliviará a traición la misma pena que padecía el primer esposo (p. 115):

NINO Dame, dame el veneno
que es mi vida, mi gloria y mi consuelo,
pues, entrando en el seno,
saldrá mi alma para ir al cielo,
donde está mi Semíramis querida,
que es mi consuelo, que es mi gloria y vida.

En cuanto Nino apura la copa se cumplen a la vez la peripecia y la agnición de la tragedia en una metábasis al estilo del *Edipo rey*, la favorita de Aristóteles, quien sin embargo prefería que no fuese forzada (p. 115):

ZELABO Quiero desengañarte;
no mueras, triste rey, tan engañado.
La que de aquí se parte
es tu mujer, que de tu hijo amado
el parecer del rostro y el vestido
tiene, con que tú la has desconocido.
NINO ¿Qué dices, enemigo?
¿Que es posible, crüel? ¿Que es eso cierto?

A diferencia de la oportuna voluntad de consuelo que mueve al mensajero de Corinto para tranquilizar a Edipo, doblemente efectiva porque es involuntaria y fatalmente reveladora, no hay ninguna presión argumental, ninguna necesidad de que la verdad sea descubierta a Nino. Pero el recurso sirve para reforzar la escena: la agonía del rey se multiplica con la anagnórisis, y así su saña contra Semíramis y el morbo de los espectadores, que lo ven extinguirse desesperado, profiriendo maldades segundos después de aceptar con gusto el veneno por amor a la que de repente es su verdugo (pp. 115-116):

¡Oh, bravo desatino y desconcierto!
¡Ay, desdichada vida! ¡Ay, triste muerte!
¡Oh, cruel, oh, inhumana, oh, fiera suerte!
Amigos, socorredme,
duélaos dolor tan bravo y espantoso.

Traed luego, traedme
algún licor y antídoto precioso
que venza y rinda esta ponzoña fiera.
No consintáis que con tal pena muera.
[…]
Si en los ásperos riscos
del Cáucaso entre fieras no nacistes,
si entre los basiliscos,
criados para tanto mal no fuistes,
si no son vuestras almas piedra dura,
doleos de mi terrible desventura.
Mas ya el remedio es tarde,
¡oh, fiera rigurosa, horrible y brava,
tal castigo te guarde
la mano justiciera! ¡A quien te amaba,
a quien te amaba más que a sí, oh, traidora,
oh, pérfida Semíramis…!

El efecto de esta escena tenía que ser paralelo a la de la muerte de Menón, porque Nino es trasladado por Zelabo y Zopiro exactamente de la misma manera, mientras alternan indicaciones (p. 116):

ZOPIRO Tenle de ahí.
ZELABO Sostenle tú.
ZOPIRO Aguijemos.

En la siguiente obra, *La cruel Casandra*, la protagonista es herida entre bastidores y sale ensangrentada a expirar en el escenario. Tan apurada está que sus ayudantes de cámara la dan por muerta (ed. T. Ferrer Valls, p. 204):

ISIDRO ¿Qué demandas, señora? ¿Qué pedías?
Responde.
ANTONIO No lo creo.
que muerta está, sin duda, a lo que veo.
ISIDRO Tal es esta herida.
Mira, aquí en la garganta.
ANTONIO ¡Terrible cosa!

Probablemente el público no podía ver la herida que señala Isidro, pero la convención obliga a suponerla y, de nuevo, concluye en escena con la muerte de Casandra (desangrada, debe imaginarse) y la apertura de dos puertas tras las que aparecen los cuerpos de Fabio y Fulgencia nimbando el de ella (p. 207).

Por último, Atila, trastornado como nunca a causa del veneno que le ha dado Flaminia por celos de su nueva amante, la ataca sin consciencia y la mata mientras él mismo muere. Esta vez no conviene la agnición; Virués quiere que Atila rabie contra su amada con la misma ofuscación que Eurípides puso en Ágave para hacerla descuartizar a su propio hijo:

FLAMINIA ¡Ay, ay de mí, desdichada!
¡Ricardo, socórreme!
RICARDO ¿Cómo te socorreré
contra bestia tan airada?
ATILA Ven, muerte, que al hondo abismo
asido te he de llevar,
y allí tengo de reinar
como reina tu rey mismo.
FLAMINIA ¡Atila, Atila, señor,
suelta, conóceme, amigo!
ATILA Ven, ven, corre, ven conmigo.
Sígueme, muerte, traidor.
FLAMINIA ¡Ay, ay de mí, que me muero!
ATILA ¡Ay, ay de mí, que soy muerto! (p. 262)

Se omite a propósito *La infelice Marcela* del recuento anterior porque su orientación es diferente a ojos vistas y con motivos. Es la única, con *Elisa Dido*, que suaviza el título: la protagonista ya no es cruel, grande o furiosa, sino infelice, y, como la reina africana, es casta, honesta y fiel, a diferencia del resto de las protagonistas femeninas de Virués. Se trata de una pieza novelesca inspirada en un episodio del *Orlando furioso*[224] donde el autor prueba por primera y única vez las afueras del ambiente cortesano tan caro al círculo trágico español y lleva a los personajes a la costa gallega, mejor prestada a la fabulación popular que los palacios históricos de León, Asiria, Cartago o Hungría. Es revelador que Virués articule una trama secundaria de corte caballeresco (la protección —fracasada, por más señas— de Marcela por parte de Oronte), que introduzca la figura de los pastores, ausentes en la versión italiana, y que

[224] Ferrer Valls [2005:326] refiere el capítulo de Ariosto y las diferencias con el que idea Virués.

decida dar a los bandidos más presencia de la que les concedió Ariosto. El *romanzo* le ofreció otros caminos que explorar, como se los ofrecía en esos mismos años, y sin el elemento trágico, al Cervantes del *Laberinto de amor*.[225] Con esos rasgos pastoriles y las trazas de aventura, con personajes descendidos ya hasta el mundo del hampa y algún atisbo de humor (la cobardía de Toribio cuando Marcela le pide protección resulta sanchopancesca y le da visos de gracioso), es la obra que más se acerca al sesgo tragicómico que comenzaba a triunfar en las tablas, mientras se imprimían las *Obras* del autor. Es, exceptuando el ejercicio dignificador de la *Dido*, la última de las tragedias en posición y probablemente en composición, y es perfectamente escenificable.[226] Marcela, sin comicidad pero anulando todo énfasis y toda grandilocuencia, confunde los efectos del veneno con los de la embriaguez (p. 326):

> Extraño sueño me ha dado.
> ¡Y qué extraño y repentino!
> Aunque fuera agua el vino…
> Jesús, qué torpe he quedado.
> […]
> ¡Jesús, fáltame el sentido!

La joven es hallada «sin movimiento y fría» por Landino, que ni siquiera se da cuenta de que está muerta: «¿Por qué, señora, callas?» (p. 327). La escena final se desencadena de manera idéntica a la de *La bella Aurora*, una de las tragedias líricas de Lope de Vega (c. 1625). Landino, llorando con Marcela muerta en brazos como Céfalo sostiene a Floris, quiere suicidarse también, y como a Céfalo, un noble se lo impide. Las tragedias «dulcificadas» de Lope, además de formar parte de una estrategia de autopromoción social y política, alinearon su teatro con la polémica gongorina y con la

[225] La pieza fue publicada en 1615, pero refunde una previa casi con total seguridad (Canavaggio 1986:366).

[226] Con clara voluntad, además: la primera acotación de la obra, antes de la lista de *dramatis personae*, dice «Es el teatro un monte espeso, con una cueva» (p. 268); otras distinguen las partes interior y exterior del espacio escénico (p. 271, p. 283, p. 326), y Tersilo aparece «caído herido» (p. 275). Respecto a la datación, si se acepta la cronología de Moratín [1830:260], *Marcela* y *Dido* pertenecen al mismo año, 1581, después del apego senequista de las primeras tres tragedias. Pero bien puede ser que la lógica sea inversa, que en lugar de apoyarse en datos bibliográficos fehacientes (que no aporta), Moratín propusiera su posterioridad y su simultaneidad justamente por las diferencias que presentan, respaldado por la posición de cierre en la edición del conjunto.

tendencia incipiente hacia el melodrama en Europa.[227] Virués, con *Marcela* y con *Dido*, también había reorientado sus técnicas en el espectro dramático español, recién abierto a nuevas soluciones y, a la vez, todavía nostálgico de la práctica grecolatina.

La muerte de Marcela es la que mueve a más dolor, la más triste y patética porque su personaje está exento de toda culpa, pero el efecto del horror queda reducido a mínimos sin precedente en el teatro viruesiano. *Elisa Dido* salva el resquicio legal del decoro: mantiene las atrocidades evocadas o sus efectos (en los que también se recreaba la tragedia griega), pero, muy estrictamente, es la única tragedia de Virués sin muertes en escena. La intuición y el estudio llevaron a Virués, como a Cinzio, a tener presentes dos filtros dramáticos que obligaban a regular el horror en un sentido u otro: la deriva hacia el gusto cómico popular y la discreción que exigía el arte antiguo.

[227] El cambio de paradigma trágico que Lope llevó a cabo hacia 1620 ha sido minuciosamente estudiado por D'Artois [2012, 2014, 2017]. La opción de *El marido más firme* continúa la línea de las muertes sin crueldad de los héroes que ya se han visto en Italia y que se verán en Francia. D'Artois [2014:§36] recuerda que Lope no escenifica el desmembramiento ovidiano, «un final sangriento muy al estilo de la primera manera trágica lopesca», pero «no se opta tampoco por un final que muestre el triunfo de Orfeo como lo harán las primeras óperas dedicadas al mito». Lope promete una segunda parte que no escribió o que, en todo caso, no se conserva, y para la que la crítica suele descartar el tremendo final del héroe. Puede consultarse el prólogo a la edición moderna de la obra a cargo de C. Monzó.

4.9 Hacia la moderna costumbre: Lasso

Virués puso empeño en ensayar formas que dieran salida práctica a la encorsetada tragedia filipina: tres de sus piezas modernas mantienen el énfasis en el horror; una, puede que la última, lo elude prácticamente del todo e incorpora trazas de comicidad. Semejante mengua podría parecer innecesaria o incluso desacertada si se tiene en cuenta que muchas veces se optaba por lo monstruoso que Aristóteles juzgaba torpe e innecesario para amenizar los textos. Notaba Lida [1962:308] la manera en que algunas reescrituras de *La Celestina* especiaban la trama añadiendo «pasajes malolientes del todo gratuitos»:

> Es significativo que la más antigua de todas las imitaciones conocidas deseche el desenlace fatal y multiplique escenas escabrosas que por lo inconexas de la acción principal no parecen tener más fin que el de regocijar a su manera al lector.

Muy a menudo esas mismas técnicas se aplicaban durante el proceso de adaptación a la escena de algunas obras para potenciar los efectos visuales del horror. El caso de la *Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola (1581) y *El bastardo Mudarra*,[228] de Lope, dan la mejor idea respecto a esa tendencia. Uno o dos autores de comedias intervinieron en el manuscrito de la *Isabela* para ajustar su estilo y puesta en escena —ya de suyo entre las más macabras del teatro español— a las competencias dramáticas populares: el prólogo inicial, que en origen era hasta disuasorio («contra la ley de las tragedias, / en los teatros públicos parezco», ed. L. Giuliani, vv. 41-42) fue sustituido por una loa como las que se anteponían a las comedias de corral. Varias escenas fueron eliminadas o alteradas para agilizar la trama e intensificar la acción, y sin embargo algunas escenas que describían horrores pero eran superfluas para el argumento se mantuvieron. Uno de los directores llegó a añadir una que exponía la masacre de la familia de la protagonista, acotándola así: «Aquí andan tras ellos a puñaladas entrando y saliendo, y al cabo los matan, y ha de haber un tafetán o lienzo delante del teatro, y en el hueco sin que se vean han de quedar unos encima de otros» (*Isabela y Lupercio*, manuscrito, f. 10r). Los cuerpos se ocultan tras una cortina para aparecer luego, todavía agonizantes, ante Isabela. En *El bastardo Mudarra*, Lope atenúa el desenlace sangriento que mantuvieron las versiones de la leyenda escritas antes y después por Juan de la Cueva (*Tragedia de los siete infantes de Lara*, 1583) y Hurtado de Velarde (*La*

[228] La datación de la *Isabela* puede consultarse en la edición moderna de L. Giuliani; la fecha del autógrafo que se conserva de *El bastardo Mudarra* en la RAE (signatura Ms. 390) es el 27 de abril de 1612.

gran tragedia de los siete infantes de Lara, 1615). Una segunda mano intervino en el autógrafo de Lope para hacer que la venganza de Mudarra ocurriese en escena e introducir el aclamado recurso de la cabeza cortada.[229]

La hinchazón retórica de las primeras tragedias españolas, caladas todavía del estilo elevado que vinculaba el género con a la épica, se había empezado a modular efectivamente a finales del Quinientos, pero las macabras apariencias del teatro gustaban tanto como siempre, sobre todo en ambientes populares. Tirso, Calderón, Rojas Zorrilla no renunciarían a ellas.[230] Ni lo hizo, antes que ellos, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, a quien a menudo se ha tenido como el más próximo a las fórmulas de la comedia nueva entre los dramaturgos anteriores a Lope de Vega, si no directamente como «el dramaturgo de la liquidación de la tragedia» (Ruiz Ramón 1967:122).

Que la verborrea molestaba a Lasso quedaba claro en la «Introito» (vv. 1-58) de la tragedia de Dido, que es además indicio de representación o al menos voluntad de ella cuando solicita la perspicacia del «pueblo circunstante»:

> Sentándose a comer un caballero,
> vio cómo por la sala entraba ufano,
> tañendo una vihuela, un albardero.
> Tocábala con torpe y ruda mano,
> haciendo mil odiosas disonancias,
> con que entendió embobar al cortesano.
> «¿Qué le parece de estas consonancias»,
> pregunta, «y de estos puntos de Fonllana
> su sonora armonía y concordancias?»
> Comoviole a irrisión y de tal gana
> que aínas responderle no pudiera,
> vista su presumpción errada y vana.
> […]
> Alguno habrá que la comedia aguarda
> que, de torpe albardero, dé en poeta
> con satírica lengua dura y tarda,
> […]

[229] D'Artois [2017: 62-77, 129-133] estudia los dos casos a partir de las investigaciones acerca de los manuscritos de las obras por parte de Giuliani [2009] y señala [2017:71] que la truculencia de la escenificación aproxima las tragedias al espectáculo sangriento de las piezas de martirio, que, «à ce moment de son histoire, cultive encore sans scrupules», a diferencia de las comedias de santos posteriores, que lo evitan. Ruano de la Haza y Allen [1994:276-278] analizan otros ejemplos de escenas añadidas para analizar las dinámicas de adaptación de las obras a las demandas del corral.

[230] Arellano [2014] escribe sobre los recursos que representan la violencia en el teatro de Calderón.

Do dice «organizado», diga «altura»;
donde dice «beldad divina y rara»,
diga, que es más trillado, «hermosura»;
[…]
do «el liso frontispicio en que amor pena»
dice, diga «la frente no arrugada»,
y, do «prisión de amor» diga «cadena».
Do «la boca, de perlas engastada,
pequeña, en dos corales encendidos»
dice, diga «la boca bien formada».
No nos traigan aquí, desvanecidos,
estos cómicos rudos, ignorantes,
diciendo son conceptos nunca oídos,
que otros hombres habrá más elegantes,
si tomasen la pluma en niñerías
de más prudencia y menos arrogantes.
Embelesan con estas boberías
el imprudente pueblo circunstante,
las sílabas midiendo por tazmías.
¿Habrá entre tantos quien la voz levante,
cual chicharra importuna en el estío,
que su imprudencia y nuestras faltas cante?

La *Dido* de Lasso, ya en tres actos y llena de redondillas, se independiza de la solemnidad y el endecasílabo que invaden la *Elisa Dido* de Virués. Añadamos algunos ejemplos sobre el horror al que ya se consideró acerca de la destreza política de Dido en el tercer capítulo. El sacerdote Bridano anuncia la cabeza de Siqueo sobriamente, en arte menor: «Para testimonio claro / de lo que mandó tu alteza, / te traigo aquí la cabaza / del muerto Sicheo avaro» (ed. A. Hermenegildo, vv. 423-426). La muerte en escena es igualmente contenida en lo que toca a la palabra: la acción y el efecto visual colman la escena. Así la muerte del soldado Marcio, también en discretos octosílabos: «Con este golpe a mi vida / das fin, que bien se le emplea» (vv. 1611-1612); y la muerte de la propia reina, cuyo rango mantiene la nobleza métrica antes y después del golpe fatal, que ocurre en absoluto silencio entre el verso que termina la pregunta y la adversativa que responde: «¿De qué mi flaco braço se acobarda / en no acabarme presto, torpe y reo? / Mas ya abraço a Sicheo cual solía» (vv. 1779-1781). En *La destruición de Constantinopla*, el emperador, herido en la batalla que sucede fuera, perece ante el

público al lado de la sombra de la muerte, más arrepentido de sus pecados que afectado por las heridas (f. 21r):

> Yo conozco, Señor, que mis errores
> más áspero castigo merecían
> y que de mi ciudad los moradores
> con notables excesos te ofendían.
> Mas para los culpados pecadores
> que sospiros con lágrimas te envían
> quiso el Padre cual hombre padecieses
> para que como tal de él te dolieses.

El mismo semblante se puede imaginar en el rostro de Siqueo cuando su espíritu se aparece ante Dido, señalándose el pecho atravesado, que también los espectadores veían (vv. 487-494):

> Sabrás que tu cruel y vil hermano,
> de mi oculto tesoro deseoso,
> con proceder sangriento de tirano
> y con trato fingido y cauteloso,
> en sacrificio áspero, inhumano,
> abrió, cual ves, el pecho de tu esposo,
> dando a su cobdicioso y torpe vicio
> nombre de acepto y grato sacrificio.[231]

Es el segundo recurso que entrevió Virués, el cómico, lo que de verdad iba a pautar la evolución de la tragedia. En la obra de Lasso, la comicidad, aunque no está desarrollada, es mucho más evidente que en ese diminuto *gag* que se permite Virués en *La infelice Marcela*. El Siqueo que conocemos por la historia, desgraciado sacerdote

[231] Pazzi, Dolce y Lasso convocan la presencia de Siqueo en escena; el resto lo deja en boca de otros personajes, como parte de un relato o de sueño présago. Y solo el de Lasso tiene cierta densidad dramática. El de Pazzi es un personaje protático, todavía en formato clásico (recuperado del *Thyeste* por él mismo reescrito, f. 2v), pero que tampoco pierde la ocasión de mostrarse «di sangue pieno / e da mille ferite di vita estinto» (vv. 16-17); y el de Dolce delega todo su papel en la figura de Cupido, cuya voluntad determina la aparición ante Dido y ante él mismo: «Muovi, dolente spirto, / poi che per opra mia / ti concede Plutone / di riveder un'altra volta il Sole» (vv. 356-359). Después de eso, se conceden diez versos a Siqueo para asentir a las órdenes recibidas, y no volverá a aparecer porque es Barce quien refiere al coro la aparición al principio del acto siguiente.

de Hércules en Tiro, sorprende con una expresión casi infantil cuando requiebra a Dido al principio de la obra lassiana (vv. 107-114):

> Mientras que el fiero jabalí cerdoso
> los montes y collados habitare
> […] y mientras que su canto disgustoso
> en el estío la chicharra usare,
> y mientras que la abeja del tomillo
> fabricare el sabroso panalcillo…

Y todavía resalta más la caricatura del galán si se advierte el paralelo entre el tono de esta escena y la triste solemnidad de su lenguaje cuando vuelve a aparecerse ante su esposa en forma de sombra senequiana (vv. 471-478):

> Quisiera a tu presencia, dulce Dido,
> de otra suerte venir y que el tocarte
> me fuera como de antes permitido,
> mas no me es concedido más de hablarte.
> Salgo del reino obscuro entristecido
> respondiendo a tus quejas y a contarte
> mi desastrada, adversa y triste suerte
> y el miserable origen de mi muerte.

En las últimas escenas de las respectivas tragedias españolas de Dido se advierte la distancia entre el fallido teatro clasicista y la nueva etapa comercial. Todo el quinto acto de la tragedia de Virués concentra el foco argumental sobre la reina, que en la cima del desenlace es proclamada diosa de los cartagineses. A pesar de las noticias del enfrentamiento entre su pueblo y los mauritanos, ella mantiene la templanza inquebrantable y sigue esperando a que llegue Yarbas a desposarla. El rey extranjero acude, se abre la puerta de los aposentos reales y aparece Elisa Dido, que se ha suicidado con la espada enviada por él mismo en señal de paz y matrimonio. En la mano de Dido está aquella carta (setenta versos) en la que explica que con su muerte protegerá la paz de su reino entregándoselo al mauritano. Yarbas, conmovido, decide liberar al pueblo de Cartago y además ofrecerle protección. El final de la tragedia de Lasso es exactamente el mismo que el de Virués en cuanto a la trama, pero la última escena concentra todo el dramatismo que su predecesor no se permite en una jornada entera. Virués retira a Dido de escena ya para siempre en el tercer acto (y esto, que se había visto en la tragedia clasicista francesa, en obras como el *Achille* de Filleul, que se

retomará en el siguiente apartado, es la primera salvaguarda del decoro visual y la más grave falta a la esencia figurativa del teatro) con un aviso explícito para el espectador instruido y enigmático para los personajes (este recurso sí, bien dramático, sagazmente trágico al modo griego):

DIDO ¡Ay, Ismeria querida! ¡Basta, basta!
No me conjures más ni me preguntes,
que a cuanto saber quieres te prometo
de responderte, cuando no responda.
ISMERIA ¡Notable responder, notable modo
de dejarme suspensa y de partirse
turbada, y afligida y melancólica! (p. 367)

A partir de entonces Ismeria, criada, y Delbora, cautiva de Dido después cautivada por su honra, hablarán por ella, reiterando su firme contención (p. 389):

¿Viste en mujer jamás tanta cordura?
¿viste en hombre jamás tan fuerte pecho?
¡Con qué severidad, con qué sosiego,
caso tan repentino y peligroso,
caso tan lleno de dolor y espanto,
oyó al embajador!

En la tragedia de Lasso de la Vega, Dido no pierde la serenidad ni el aplomo heroico que le corresponde, pero sí se permite mostrar su angustia, y teme *como es razón* (vv. 1425-1448):

Ya nuestra perdición, cual veis, se ofrece.
Aquí echaréis de ver un buen estado
y un contento, cuán poco permanece
donde es perpetuo el mal y el bien prestado.
Como cuando en el aire se aparece
lustruoso rastro de cometa airado
a los tactos humanos imposible,
ansina nuestra gloria fue invisible.
Apenas se sacó el hondo cimiento
de la infausta ciudad, principio triste,
cuando vi de mi mal el nacimiento
que a nuestro miserable estado asiste.

Temí, como es razón, su fin violento,
a quien el cielo airado no resiste;
duro en mi daño y a mi ruego duro:
señales ciertas del rigor futuro.
Querer ser de fortuna yo aceptada,
notorio desvarío sé que fuera,
y pensar que su vuelta acostumbrada
por mí más que por todos suspendiera:
ya estoy de su rigor escarmentada.
No es ella en ofenderme la primera,
que otras mayores en mi daño ha dado
con que más que no ahora me ha quitado.

A los ánimos que intenta infundirle Ana, Dido responde dando licencia y razón a su propio duelo: «No hay quien pueda prevenir, / Ana, en las adversidades, / conforme a sus calidades, / fuerzas para el mal sufrir» (vv. 1457-1460).

Lo más interesante es que Lasso dedica un cuarto de ese último lance de la obra al desenlace de la trama secundaria, la propiamente amorosa. Virués ha hecho algún amago, pero de acartonado fruto, en el amor no correspondido de Ismeria y Delbora por los militares Seleuco y Carquedonio (que no hace sino resecarse con la historia paralela sobre el origen de Dido que comparten la prisionera y la sirvienta). El afecto que ellas apenas tienen tiempo de expresar no pasa de pretensión y queda del todo impedido ya en el segundo acto, con las desabridas palabras de Seleuco (p. 350):

Dígase, pues. Echada está la suerte.
Séate ya fiel, que él te ha sido tanto
tiempo traidor, Seleuco te ha tenido,
hermosa, ilustre y amorosa Ismeria,
hasta aquí divertida y engañada
con falso amor, de puro amor forzado.
A ti, por una ingrata, ingrato ha sido
este, de ti querido injustamente.
El verdadero amor a ti debido
en la Reina. le tiene este cuitado.
¡Cuánto mal empleado, tú lo mira!;

y las excusas farisaicas de Carquedonio (p. 359):

Carísima Delbora, si pudiera

corresponderos como sé que debo,
yo respondiera a vuestro tierno afeto
con otro que sin duda le igualara,
y ambos felices fuéramos. Mas quiere
el ordinario proceder del mundo
que nadie pueda ser felice, y quiere
el asoluto disponer del cielo
que en esto infelicísimo yo sea.
Si voluntad tuviera yo, sin duda
que vuestra voluntad fuera pagada;
si corazón tuviera yo, es muy cierto
que a vuestro corazón satisficiera.
Si alma tuviera yo, l'alma, os prometo,
ofreciera a vuestra alma en sacrificio,
sin libertad, sin corazón sin alma
cautivo, atormentado, muerto, vivo.

Lasso da más juego al recurso e idea una solución más provocativa. Tras supervisar las murallas que deben proteger a Cartago del sitio de Yabas, Marcio —al que el elenco de personajes identifica como galán— pregunta a Dido de improviso quién está con ella. Ana, junto a Dido, calla, pero ante la extrañeza casi trovadoresca de Marcio («¿Cómo, cuando estáis las dos, / señora, me habláis vos / y nunca me habla Ana?», vv. 1522-1524) responde: «Tienen por desenvoltura, / en doncellas mayormente, / hablar estando presente / quien las obliga a mesura» (vv. 1525-1528). El erotismo que rezuma lo que Ana calla pondría a los espectadores sobre falso aviso, porque enseguida llega lo que resulta, por imprevisto, por fiasco, el revés más doloroso de la obra: la muerte de Marcio, el tristísimo silencio absoluto de la amada, tan elocuente como el de su hermana al darse muerte después: «¿En tal trance no respondes / a mi último acento, Ana?» (vv. 1615-1616).

Quedan todavía dos momentos que suman patetismo al episodio: el de ese ciudadano de Cartago que, desfallecido por el hambre y la sed, acude ante Yarbas para pedirle piedad, y el del embajador que llega luego para asegurarle la rendición de Dido justo antes de que ella se apuñale a traición y salvación de todos. Lasso no se permitió alcanzar la catástasis de Dido sin forzar antes la agonía de los personajes.

Lo que se ha dado en entender como el derribo de la tragedia clásica española fue una progresiva intensificación del dramatismo y una incursión de elementos foráneos al género trágico, que tuvo que cambiar sus tácticas con presteza si quería sobrevivir de alguna manera en la escena española. Los conatos de Lasso se desarrollaron

luego hasta el extremo con el triunfo definitivo de la comedia, en mengua de la adversidad fatal y el desenlace funesto que conservaron otras tradiciones (el teatro isabelino logró mantener sin grandes variaciones el carácter de las primeras actualizaciones del género porque desde el principio supo entreverarlo de humor y erotismo). En España Lope logró modular ese desenlace y venderlo desde bien temprano, como demuestra la exitosa comedia de *El perseguido* (1590), donde recreó una *novella* de Matteo Bandello cambiando el sangriento final por una resolución feliz.[232] Aunque la versión de la Dido casta no se prestara a ello (de momento), Lasso de la Vega, a diferencia de Virués, intuyó la utilidad del humor y la conveniencia de mantener efectiva al menos una trama amorosa en el argumento de la obra, y así ideó el sutil festejo de Marcio a Ana, hermana de Dido, e introdujo en la *Constantinopla* los celos de Sultana por el turco Mahometo. Además, dio al final legítimo de la reina de Cartago el brío que pedían las tablas, remachando su gloria en el colofón de la obra (vv. 1799-1830):

DIANA Ten cuenta con este hecho.
Por mío, Fama, le canta.
Por el mayor le levanta
que jamás mujer ha hecho.
Aunque un Vergilio hará,
en su *Eneida* artificiosa,
falsa relación odiosa
con que a Dido agraviará,
diziendo que Dido fue
con un Eneas liviana,
que de la guerra troyana
se escapó, y su amante fue.
Contra lo cual, un Iustino
y un Tito Livio hablará,
a qui Trogo seguirá
y Apiano Alexandrino,
Sabéllico y un sagrado

[232] Lo que no implicaba un abandono de las fórmulas trágicas, sino una alternativa entre las que forjó su hábil dinámica de adaptación a lo largo de un amplio espectro y de toda su carrera. *El castigo sin venganza* (1631) vuelve sobre la historia bandelliana sin renunciar al desenlace trágico, pero tampoco a los donaires del criado ni a la potencia erótica que brindaba el estigma de la relación prohibida. El tema fue de los predilectos: entre los dos extremos, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1604-1606) y *El perro del hortelano* (1613-1615) también alternaron las técnicas y los finales en tramas con los mismos ecos. Respecto a la pervivencia de lo trágico en lo tragicómico de Lope en *El perseguido* y su fortuna teatral y editorial, véase Pontón [2013a].

doctor sancto que reprueba
del Marón la falsa prueba,
de su inventiva cansado,
el cual dirá: «si tuviera
ley que a guardarla obligara,
de Dido le condenara
la infamia, aunque más no hubiera.»

FAMA Casta y hermosa Diana,
como lo mandas se hará.
Mi trompa denunciará
tu voluntad soberana.
Mortales, este que veis
es el fin de aquesta historia,
la cual os será notoria
si sus autores leéis.

Lasso había tomado el camino correcto. Sus fórmulas seguirían evolucionando: hasta el pregón de Diana en esta *Dido* sería trasladado a la escena, décadas después, por Álvaro Cubillo de Aragón, que en *La honestidad defendida de Elisa Dido* haría intervenir al propio Virgilio para hacerlo declarar su falsa relación odiosa de la historia frente a la verdad justiniana. En esta relación, no menos alterada, Dido terminaría viviendo y aceptando el eterno galanteo de Yarbas.

4.10 La muerte de lejos: Jodelle

Cuando Italia ya llevaba varias décadas dando al teatro y a las prensas los resultados tanto prácticos como programáticos de la renovación de la tragedia, Francia todavía se esforzaba por independizar la dramaturgia profesional de las traducciones y del ejercicio académico humanista con planteamientos que por lo pronto, si salían del *collège*, era para quedarse en los aledaños cortesanos. Se encomendaba a los poetas la vital tarea de cubrir de fábula la verdad de las cosas, oficio como ninguno para «remonstrer aux roys et grands seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles», según pretendía Guillaume Bochetel en el prólogo a la *Hécuba* de Eurípides en francés, en 1544 («Au roy», p. 53). Joachim du Bellay (autor de una traducción de la *Heroida* de Dido) todavía tuvo que defender en 1549 «que les traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la langue françoise» (*Défense*, p. 71), que, en cuanto a las comedias y las tragedias, «si les roys et les républiques les vouloient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpé les farces et moralitez, je seroy bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu veux le faire pour l'ornement de ta langue, tu sçais ou tu en doibs les archétypes» (p. 129).

El primer catalizador del cambio fue la *Cléopâtre captive* (1553) de Étienne Jodelle, escrita *ad hoc* por encargo del cardenal de Lorena para presentarla —Jodelle mismo en el papel de Cleopatra[233]— en el Hôtel de Reims ante Enrique II. Jodelle fue discípulo de George Buchanan y Marc-Antoine de Muret, cuyos experimentos trágicos en latín no rebasaron los muros del Collège de Guyenne. Parece que, como para Virués en España, la inspiración decisiva le fue brindada por el ambiente dramático italiano que desplegaba Venecia cuando la visitó en 1551. (Es forzoso dedicar un paréntesis a la cuestión de si los precedentes italianos influyeron directamente en la *Didon* de Jodelle, puesto que la posibilidad de que supiera de ellos es clara. Enea Balmas [1962:103-108] investigó con ahínco la vida del autor y su contacto con la cultura italiana. En el grueso resultado de ese estudio —casi mil páginas—, ni la reciente publicación de la *Didone* de Dolce en la imprenta de Aldo Manuzio en Venecia, en 1547, ni la coincidencia de las dos tragedias de Jodelle con sendas obras de Cinzio reciben la atención del historiador, pese a haber ocupado a otros desde el siglo XIX —sin resoluciones convincentes. La cuestión sobrevuela obcecadamente el apartado sobre la tragedia de Jodelle del libro de Turner [1926], a quien un lugar común en la literatura clásica le parece suficiente para validar el anhelado *rapport* entre Jodelle y Cinzio, a saber, la

[233] Da el dato Dupuis [2016:13] al considerar la efectividad de la representación femenina en la primera tragedia francesa: a menudo corría a cargo de autores bien conocidos.

tendencia de todo ánimo temeroso a percibir multiplicados los signos de su desventura. En Cinzio: «Un animo affannato sempre al peggio / rivolge tutto quel ch'occorrer vede», vv. 2925-2926. En Jodelle: «Lors que l'on voit un mal obstinément espris, / et que la froide peur se saisit des esprits, / il nous semble que tout nous donne tesmoignage / de ce que nous craignons», vv. 1897-1900. La idea es material espontáneo de adagio popular y campa en la literatura. Sin grandes indagaciones se encuentra en textos elementales desde los *Persas* de Esquilo o las *Píticas* de Píndaro hasta los «fools by heavenly compulsion» de Edmund en *King Lear*.)

Se ha explicado en el capítulo anterior que, a diferencia de la celebrada aparición de *Cléopâtre*, la crítica religiosa que airean algunos personajes de la *Didon* pudo dificultar su llegada a la escena (al menos en las mismas circunstancias regias). Ese era el único reto que planteaba. En lo que a su forma se refiere, Jodelle es el menos díscolo de nuestros autores porque fue el más pulcramente clásico. La *Didon* (y en este sentido también la *Cléopâtre*) era un ave rara entre los conatos trágicos dominados por temas religiosos y ejercicios universitarios hasta los setenta, pero esa rareza era del todo positiva. El tipo de teatro que se formaría a partir de la renovación de Jodelle no dejaría de ceñirse a las medidas de un entorno dramático contenido, y sería presentado (cuando lo fue) ante audiencias muy selectas que recibirían los moldes clásicos como medida de su propia nobleza. Las obras francesas que entonces se aventuraban más allá del decoro eran arqueológicas, de signo medieval o puramente senequista, como la *Philanira* (1556) de Claude Roillet, donde aparece el cadáver decapitado de un personaje justamente llamado Hipólito (f. 23r). Esa pieza se publicó en latín, lo que menguó su proyección escénica, y no se tradujo al francés hasta 1563.[234]

El traslado de la *Sofonisba* de Trissino a Francia ilustra un giro en la concepción de este tipo de piezas desde que se consideraba su performatividad. El texto fue traducido por Mellin de Saint-Gellais y Jacques Amyot en 1556, a petición urgente de la reina consorte Caterina de' Medici, y se representó también «devant le Roy, en sa ville de Bloys» (ed. P. de Capitani, p. 253). Los traductores, haciendo más bien labor de adaptación, retiraron a Sofonisba agonizante de la vista del público y prefirieron que una de las doncellas contase su muerte a instancias del rey Massinissa (ed. P. de Capitani, pp. 292-293). Para justificar el cambio en el prólogo del manuscrito de la pieza, Saint-Gellais apeló al respeto «des lois de la tragédie» (p. 244), leyes no escritas, pero que sistemáticamente respetaban también las otras tres tragedias de cuya interpretación escénica hay noticia en la siguiente década. En el *César* de Jacques Grévin

[234] Budd [1930:33] explica que no hay datos fiables para asegurar la representación de la obra antes de su traducción al francés, y que, de estar pensada para ello, sería en el contexto del Collège.

(1560) un mensajero cuenta la muerte del emperador (ed. M. Mazzocchi, p. 45). Otro tanto en la *Lucrèce* (1566) de Nicolas Filleul: una nodriza narra la muerte de la joven romana (p. 53). El *Achille* (1563, también de Filleul) es digno objeto de comparación con el ditirambo: Héctor y Paris, agentes principales de la acción, ni siquiera fungen como personajes de la obra, y Aquiles hace acto de presencia solo para intercambiar unas líneas con Patroclo en el primer acto (ff. 3r-6v). De la inmediata *Panthée* de Guersens (1572) no se conocen indicios de representación, pero de haberla, la muerte de la reina persa (f. 16r) que tanto se parecía a la Dido casta iba a cargo de otro personaje ancilar, el mensajero. Unos años después la *Porcie* (1585) de Robert Garnier ya se atrevía a ofrecer, para saciar el gusto de los asistentes, el suicidio de la nodriza por apuñalamiento (p. 83), pero lo hacía a cambio de la ingesta no consumada de las brasas por parte de Porcia, lo que devuelve alguna reminiscencia del respeto que dispensaban Virués y Cinzio a sus heroínas antiguas. Garnier explicaba al final del «Argument», tras señalar las fuentes de la trama: «Au reste je lui ai cousu une pièce de fiction de la mort de la nourrice, pour l'envelopper davantage en choses funèbres et lamentables, et en ensanglanter la catastrophe» (p. 18). Empezaba a percibirse también en Francia que la violencia era un buen acicate, aunque no a cualquier costa.

Ese es el horizonte de la *Didon se sacrifiant* de Jodelle, escrita dos años después de la *Cléopâtre*. Jodelle había activado en sus tragedias las fórmulas del horror que perpetuó el cúmulo de obras de ambición clásica que las siguió inmediatamente. Antes de que Barce refiera la muerte de Dido, el coro describe sus últimos delirios mediante la teicoscopia (arriba, p. 216) que luego aprovechó Filleul en el *Achille*.[235] El personaje narrador debía de situarse en lo alto de un muro desde el que aparentaba presenciar la escena que se hurtaba a la vista de los espectadores (Ternaux 2002:120):

> La Roine y vient d'entrer, et comme le vent tourne
> les fueillars dans les bois, lors que libre il s'en jouë,
> l'amour comme il luy plaist en cent sortes la rouë.
> A qui n'eust point fendu le coeur d'impatience,
> voyant tantost de loing changer ses contenances ?
> Ores nous la voyons les paupieres baissees

[235] Valga el punto de afinidad de la tragedia con la épica para apreciar la distancia que aún separaba la teoría de la práctica dramática también en Francia. En 1555, el año de la *Didon*, Jacques Peletier publicaba el *Art poétique française*, donde escribía que las tragedias «ne different rien de l'oeuvre héroïque» (p. 72). Vignes [2014:¶14] lee esta intervención del coro en la *Didon* como una de las pocas veces en que ejerce una función dramática en lugar de la gnómica habitual, «un artifice dramaturgique ayant pour fonction principale de retarder Barce, et de laisser ainsi à Didon le temps de commettre son geste fatal».

resver à son tourment : ores les mains dressees,
de je ne sçay quels cris, desquels elle importune
et les Dieux peu soigneux, et l'aveugle Fortune,
faire tout retentir : ores un peu remise
se racoiser, et or' de plus grand' rage éprise
se battre la poitrine, et des ongles cruelles
se rompre l'honneur sainct de ses tresses tant belles :
le pleur m'en vient aux yeux. O quel hideux augure,
pour de nos murs nouveaux tesmoigner l'avanture. (ed. J. C. Ternaux, vv. 2246-2260)

La magra explotación del horror en Jodelle beneficia solamente el venero de la narración, los sueños funestos y las quejas de Dido. Las escenas irrepresentables son tópicamente imaginadas en los augurios de Ana: «un feu, que d'autant plus je m'efforçoit d'esteindre, / et plus jusqu'au sommet il s'efforóit d'atteindre / […] une biche […] / demi-mourant / fait du sang qui ruisselle une trace en courant» (vv. 1803-1818); la cierva cubierta de sangre es, además de reminiscencia virgiliana, la imagen de Antonio en el sueño de su Cleopatra cautiva : «comme alors que sa playe avoit ce corps tractable / ensanglanté par tout» (v. 247-248). La historia de Dido obligó a Jodelle a empujar el horror un paso más allá respecto a la *Cléopâtre*. La reina egipcia muere intacta por fuera (vv. 1544-1548):

J'ay veu (ô rare et miserable chose!)
ma Cleopatre en son royal habit
et sa couronne, au long d'un riche lict
peint et doré, blesme et morte couchée,
sans qu'elle fust d'aucun glaive touchée.

La doble muerte de Dido, a hierro y fuego, se antoja mucho más intensa una vez percibido el contraste (vv. 2297-2300):

La Roine s'est tuée, aumoins avec sa flame,
par un coup outrageux les restes de son ame,
sanglotant durement à grand' force elle pousse :
voilà la fin qu'apporte une amorce si douce.

Pero la potencia de la imagen queda mermada al rezagarse en las palabas de Barce. Con el ejemplo de los primeros dramaturgos modernos en Francia, abanderados de la tragedia regular, y a medida que se iban asentando las tendencias teóricas que llegaban

desde la península itálica, se impuso entre los tratadistas del teatro una rotunda censura del horror, que muchas veces ni siquiera dependía de la interpretación directa de las poéticas antiguas, sino de un sentido del pudor casi autóctono en cuanto los textos hicieron suyos los argumentos que tradicionalmente se presentaban en forma de escolio. (No tardó en establecerse una clara polaridad respecto a las licencias escénicas: mientras la especulación teórica se atenía con firmeza bien a la verosimilitud, bien a la moralidad para negar al auditorio el regocijo público de la sangre o de cualquier otra impudicia, era el ejercicio dramático y el apoyo de sus paratextos lo que validaba espontáneamente esa misma espectacularidad. Se verá enseguida, con el ejemplo de Hardy.)

Cavaillé [2016] estudia detenidamente muchos de los escritos franceses que se posicionaron en contra y a favor de la violencia escénica desde finales del siglo XVI. El *Art de la Tragédie* (1572) de Jean de la Taille, una de las primeras voces de condena, recomendaba

> aussi se garder de ne faire chose sur la scène qui ne s'y puisse commodément et honnêtement faire, comme de n'y faire exécuter des meurtres, et autres morts, et non par feinte ou autrement, car chacun verra bien toujours que c'est, et que ce n'est toujours que feintise, ainsi que fit quelqu'un, qui avec trop peu de révérence, et non selon l'art, fit par feinte crucifier en plein théâtre ce grand Sauveur de nous tous.[236]

Comodidad de representación y honestidad, «feintise» y «révérence» eran los parámetros que hicieron oscilar la actitud de los hombres del teatro durante décadas. El concepto del horror empezaba a concebirse como categoría estética en lugar de efecto moral asociado al *pathos* en el común binomio aristotélico de la compasión y el miedo («ἐλέου καὶ φόβου», 1449b).

Casi un siglo más tarde, en 1657, François Hédelin d'Aubignac añadió un motivo a la falta de verosimilitud (ese que Dolce había dramatizado en su *Didone*): era increíble que ningún coreuta de los muchos que solía haber acudiese en auxilio de los

[236] Entre los textos posteriores que retoman la idea, Cavaillé [2016:47] cita uno meridiano de de Jean Chapelain (1623): «le but principal de toute représentation scénique est d'émouvoir l'âme du spectateur par la force et l'évidence avec laquelle les diverses passions sont exprimées sur le théâtre, et de la purger par ce moyen des mauvaises habitudes qui la pourraient faire tomber dans les mêmes inconvénients que ces passions tirent après soi, je ne saurais avouer aussi que cette énergie se puisse produire sur le théâtre si elle n'est accompagnée et soutenue par la vraisemblance, ni que le poète dramatique arrive jamais à sa fin qu'en ôtant à l'esprit tout ce qui le peut choquer et lui donner le moindre soupçon d'incompatibilité». Los fragmentos reproducidos que se han estudiado a partir de la lectura de Cavaillé se reseñan según su trabajo. La que glosa esta nota, en la página 41.

príncipes cuando morían allí mismo: «On doit reconnoistre que les anciens poëtes font mourir rarement des acteurs sur le théâtre, à cause qu'il n'estoit pas vray-semblable que tant de personnes qui composoient le chœur eussent vu assassiner un prince sans le secourir» (*La pratique du théâtre*, p. 268). A falta de la figura del doble de acción, hacia mediados del XVII algunos llegaron a intervenir por la seguridad de los actores o, en todo caso, el motivo les sirvió de excusa para reprobar la puesta en escena del horror: «nous appelons en ce lieu spectacles pleins de hasard, ceux qu'il est très difficile de produire sur la scène sans faire courir du danger aux personnes théâtrales».[237] Con un horizonte de prácticas teatrales más desarrolladas, los razonamientos puramente técnicos en torno a la verosimilitud escénica[238] se unían a las cavilaciones teóricas sobre las emociones aristotélicas que prevalecieron unas décadas antes y que no dejaron de utilizarse.

Jules de la Mesnardière, en cuya poética (1639) se encuentra la cita anterior, clasifica los tipos de espectáculo caracterizado por escenas explícitas y emocionalmente intensas en *genereux*, *horribles* y *pleins de hazard*, y prohíbe el que le parece excesivo (en Cavaillé 2016:59):

> Le second ordre des spectacles, que nous avons nommés horribles, doit être banni du théâtre, pour ce que ne pouvant fournir que des exemples détestables de parricides et de meurtres accompagnés de cruauté, il n'excite dans les esprits qu'un transissement odieux et une horreur désagréable.

---

[237] En Cavaillé [2016:49], con otro ejemplo justo antes [48], de Jean François Sarasin en «Le Discours de la tragédie»: «Et c'est pour ces causes que Néron, qui naquit pour la honte de la Poésie, choisissait des fables pleines de meurtres, dont la représentation était périlleuse, et bien souvent funeste à ceux qui les récitaient, afin qu'il se réjouît en voyant répandre le sang des comédiens, et qu'il satisfît sa cruauté par la représentation de ces funestes spectacles».

[238] La preocupación surgía allá donde se experimentaban los gajes de la escenificación. Recuérdese el aviso de Suárez de Figueroa en *El pasajero* (1617): «Aplicad toda vigilancia en la seguridad de las tramoyas. Hanse visto desgracias en algunas, que alborotaron con risa el concurso, o quebrándose y cayendo las figuras, o parándose y asiéndose cuando debían correr con más velocidad» (ed. E. Suárez, p. 429). Pero el efecto no siempre era de risa; Philip Gawdy, epistológrafo inglés de la época, refirió a su padre el fatídico accidente, ocurrido en Londres, en el que un actor desvió el arma del blanco ensayado y mató a un niño y a una mujer embarazada: «You shall understande of some accidental newes heare in this towne thoughe my self no wittnesse thereof, yet I may be bold to verifye it for an assured trothe. My L. Admyrall [Lord Howard of Effingham], his men and players having a devise in ther playe to tie one of their fellowes to a poste and so to shoote him to deathe, having borrowed their Callyvers [large pistols or blunderbusses], one of the players handes swerved his peece, being charged with bullet, missed the fellowe be aimed at and killed a child and a woman great with child forthwith, and hurt another man in the bead very soore. How they will answere it I do not study unlesse their profession were better» (*Letters*, ed. I. Herbert, p. 23).

En otro punto La Mesnardière encuentra motivos para la representación del horror: «il faut que quelque autre raison ait obligé le théâtre de faire voir des actions odieuses et détestables. Et il faut même qu'il l'ait fait pour la conversion des méchants». Cavaillé [2016:61] contrasta los fragmentos y se resigna a lo que le parece una contradicción diciendo:

> il n'en reste pas moins que cette condamnation très nette est loin d'être toujours cohérente […] Il ne semble pas s'apercevoir d'un paradoxe : comment supposer l'amoralité du spectacle horrible et accorder, malgré tout, une dimension éthique à l'horreur ? […] Dans la *Poétique*, l'ambiguïté de la notion d'horreur relève d'une méfiance, voire d'une incompréhension profonde.

No hay tal paradoja ni hubo negligencia. Otra vez la omisión del pequeño pero importante detalle que determinaba la licitud de una muerte en escena hace perder de vista el verdadero motivo detrás de las declaraciones teóricas de la época. No es por ocio que La Mesnardière especifica que los espectáculos prohibidos son *meurtres accompagnés de cruauté*, como fue ocioso para Cinzio decir que «deono tale morti esser senza crudeltà» (ed. S. Villari, p. 239). Solo hay que volver unas páginas atrás en el tratado para comprobar que el propio autor aclara desde el principio la postura que desarrollará (*Poétique*, p. 22):

> Ce n'est pas que la terreur ne soit utile sur la scène, mais comme elle est désagréable, et qu'elle ne doit régner que dans les sujets horribles qui exposent le châtiment des parricides, des incestes et des crimes de cette espèce, il vaut mieux que la compassion qui est un sentiment plus doux, et qui naît des calamités des personnes imparfaites, moins coupables que malheureuses, fasse impression sur les esprits.

La Mesnardière aprovecha el debatido principio aristotélico por el que el sufrimiento trágico se consigue con mayor efectividad en los personajes sobre los que cae a la vez la culpa y el infortunio. Afinaba así el concepto del horror en la línea de Cinzio, distinguiendo el *terreur désagreable* de la *compassion qui naît des calamités* de *personnes imparfaites*, las «mezzane persone» de las cuales según Cinzio, por partes iguales «dee nascere il terribile e il compassionevole» (*Discorso*, ed. S. Villari, p. 236, 239).

Uno de los argumentos que preceden y justifican la cuidadosa taxonomía del horror por parte de La Mesnardière es el que también esgrimió Cinzio cuando se

preocupaba de que la representación trágica no tuviera el resultado contrario.[239] La Mesnardière citó al efecto la difundidísima poética de Castelvetro (p. 161): «L'esperienza ha mostrato che simili crudeltà et horribilità non si possono verisimilmente far vedere in atto et che fanno anzi ridere che piangere et che producono non effetto di tragedia ma di comedia».[240] El fragmento que reproduce la *Poétique* (p. 200) termina ahí, pero vale la pena alargarlo para comprobar que, al hacer la prevención, algunos tratadistas tenían en mente la realidad de la escena contemporánea: «et se alcuno ne dubitasse, ritruovisi alla rappresentatione della pasione di nostro signore dove cio s'usa, spetialmente a Roma, et contenga la risa se può».

La muerte de Dido a lo largo del siglo contiene en sí misma el amplio registro de posibilidades escénicas que ensayistas y dramaturgos combinaron en el debate sobre la licencia del horror. Desde la temeraria caída de la torre que Cirne toma de *La Celestina*, de actuación incierta, hasta los recatados informes forenses de los clasicistas puros, libres para detallar en la palabra pero no en el acto. Cuando se representa, o se idea para ello, la puñalada con la que Dido se da muerte en la mayoría de estas obras entraña pocos riesgos; puede fingirse sin dificultad. Bastaba una vejiga o una pequeña tripa llena de vino o sangre de animal que se perforaba en el momento adecuado, como describen Ruano de la Haza y Allen [1994:535]. ¿Pero qué hubo de esas versiones históricas en las que, después de clavarse la espada de Eneas, Dido se inmolaba en el fuego? Parece que la pira del episodio de Virgilio no se enciende hasta que acaba el cuarto canto, con Dido ya difunta (puesto que Ana puede encaramarse a ella para abrazarla, v. 685, y al principio del quinto Eneas ve fulgurar las llamas, vv. 3-4), pero el más célebre comentarista de la *Eneida*, Servio, aclara que la verdadera Elisa se arrojó al fuego («et exaedificata pyra se in ignem praecipitavit», *In Vergilii carmina comentarii*, *Aeneidos*, IV, 36), como también señala una de las primeras fuentes de la historia, los *Fragmenta* de Timeo de Tauromenio: «rogo maximo prope habitationem ex structo et incenso, de domo in eum se dejecit» (ed. K. Müller, p. 197). Los iluminadores de los manuscritos medievales solían representar a Dido en medio del doble

[239] Ocurría también a la zaga de Aristóteles en la *Poética* (1460a), cuando argumentaba que ese tipo de efectos convenía más a la épica porque en ella no se desarrollaban ante la vista del público, que podía muy fácilmente percibir ridiculez en la carrera del cuerpo de Héctor arrastrado por Aquiles alrededor de un escenario. Lo que simplemente se transmitía en palabras, además de evitar contrastes hilarantes, quedaba favorecido por la capacidad magnificadora de la imaginación.

[240] Más adelante Castelvetro especifica las acciones susceptibles de ineficacia o ridículo (*Poetica*, f. 304v): «uccidere, crucifiggere, impiccare, collare, martoriare, trasformare et simili. Perciochè queste sono attioni lequali se non sono operate da dovero riescono freddissime e danno ai veditori il piu delle volte da ridere là dove sono introdotte per far piangere».

sacrificio, ya fuera de manera simultánea, ardiendo mientras se apuñala, consecutiva, en dos escenas de sucesión imposible, o simbólica, con un altar ardiendo cerca de su lecho de muerte.[241] Henry Purcell y Nahum Tate aprovecharon la destrucción futura de Cartago para resolver poéticamente la confusión: «Elisa bleeds tonight, and Carthage flames tomorrow» (*Dido and Aeneas*, III). En la obra de Marlowe, Ana no puede recoger el aliento de su hermana como hace en la *Eneida* porque «in these flames hath burnt herselfe» (V, i, 314-315), las mismas flamas a la que ella se lanzará cuando lo haga Yarbas. No queda constancia de cómo pudo representarse la muerte más difícil de Dido, pero se hizo. Claro está que Marlowe fue el que menos se preocupó de justificar la risa o el espanto que aquello pudiera provocar.

[241] De la treintena de manuscritos analizados por Courcelle [1984], la mitad contienen ilustraciones que representan la muerte de Dido con medieval descuido de la verosimilitud: clavándose la espada de Eneas entre llamas (figs. 52, 168, 169, 197, 198, 200, 223, 282, 294, 316, 329, 394, 493), lanzándose un brasero en un folio y apuñalada en el siguiente (figs. 204, 205) o clavándose la espada mientras una pira arde próxima a ella (figs. 380, 436).

4.11 Desesperada en escena: Hardy

Si la altura de 1671 Racine tenía que excusarse por no mostrar en escena la sangre de sus personajes[242] era porque los principios del decoro tácitamente impuestos desde la inauguración jodelliana habían tomado su propio rumbo y habían derivado en exploraciones alejadas del territorio clasicista que terminaron por habituar al público a la truculencia de la *tragédie irrégulière*. Basta comparar el *Achille* de Filleul con *La mort d'Achille* de Alexandre Hardy (1625), que presentaba el episodio homérico en verdadero formato dramático (explícito) y no como narración dramatizada (elusiva). Pero se puede estrechar el margen temporal cotejando, como hizo Rousset [1954:83], dos obras que trataron el mismo tema a quince años de distancia, *Les Juives* de Robert Garnier (1583) y *La Machabée* de Jean de Virey (1599). Garnier modera las referencias a la muerte limitándolas a menos de una decena de versos; Virey dispone ocho muertes sucesivas «minutieuses, exapérées, tout entières sur la scène».[243] Ronsard alteró diametralmente su registro poético al hablar de la muerte al final de su vida y del siglo: de los melifluos versos *Sur la mort de Marie* («afin que vif, et mort, ton corps ne soit que roses») al oscuro *Hymne de la Mort*, con un Cristo «tout mouillé de sang». El año de la muerte de Ronsard, 1585, fue el de la adaptación de la *Orbecche* de Cinzio por parte de Jean-Édouard du Monin (en *L'Orbecc-Oronte*), esta vez sin aminorar ni esconder los horrores italianos, a diferencia de la censura de la *Sophonisbe* francesa.

---

[242] «Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie» (*Bérénice*, f. i-v). Y un poco más adelante vuelve la cuestión de la muerte de los héroes (f. iii-r): «Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie ? Et quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine, et par une métamorphose qui pouvait trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous». Fedra muere en escena, pero muere perfectamente lúcida y entera tras beber el veneno.

[243] Asimismo, Garnier terminó su *Marc Antoine* sin que Cleopatra se diera muerte y con la muerte de Antonio solo narrada, lo que debe recordarnos que aquella voluntad de «ensanglanter la catastrophe» (arriba, p. 266) era solamente una opción para él, mientras que para muchos trágicos de finales de siglo ya constituía un marcador de la tragedia. Chevallier-Micki [2018:¶35 y ss.] supone que la intención de Garnier en la *Porcie* se leyó con gran reverencia, puesto que varios textos de la época de Hardy coinciden en la formulación exacta del cometido sangriento de aquella obra. Hénin [2008:¶18], que no vincula la expresión consagrada a Garnier, observa su uso posterior, cómo tras la *Querelle du Cid*, Scudéry añade una acotación a la segunda edición de su *Mort de César*: «Le rideau se ferme pour n'ensanglanter pas la face du théâtre contre les règles». Y si se acude al diccionario de Furetière, *s.v.* «ensanglanter», a finales del XVII, la máxima clasicista es ya definitoria: «on tient pour maxime, dans les pièces dramatiques, qu'il ne faut pas ensanglanter la scène, faire mourir les Héros en présence des spectateurs».

Nicolas Chrétien des Croix aún hizo más tremendo el desenlace de la historia de Rosmunda cuando la reescribió casi dos décadas después, en 1603, a las puertas del despliegue de la tragedia heterócilta en Francia: la protagonista muere envenenada a la fuerza por su segundo esposo, Almachilde, mientras este agoniza tras beber el veneno que ella a su vez le ha dado. Se ha estimado que era por esas fechas cuando Hardy decidió incluir la leyenda de Dido, con el mismo título que le había dado Jodelle, entre los muchos centenares de obras que al final de su vida iban a hacerlo, según su propia valoración, «celui à qui le teatre françois doit son entretien depuis trente ans» (ed. A. Howe, p. 15).[244]

Una de las pocas declaraciones de índole técnica que Hardy se molestó en pasar al papel enfrenta la justicia del gusto vulgar a la poética horaciana para defenderse mordazmente de los que, por entretenerse señalando las faltas de los poetas, eran incapaces de hacer poesía («Épître à Monsieur Payen», *Les chastes et loyales amours*, f. aiii-r):

> Je sçay bien que beaucoup de frélons qui ne servent qu'à manger le miel, incapables d'en faire, trouveront à censurer sur ce qu'autres devant moi m'ont enchaîné tels poèmes en une suite directement contraire aux lois qu'Horace prescrit en son art poétique, mais que ceux-là se représentent que tout ce qu'approuve et qui plaît au public devient plus légitime.

La supuesta falta concernía directamente a la división de la obra en cinco actos que no respetaban *Les chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée*, pero bien podía abarcar el *multa tolles ex oculis* que a cada paso y sin cuidado omitía Hardy en sus obras. La única de las conservadas que no muestra la violencia en escena es la *Mariamne*, y aunque Cavaillé [2016:77] afirma que las tragedias clásicas hardianas son más contenidas, el *Scédase*, cuya fuente son las *Vidas paralelas* de Plutarco, llega hasta el punto de mostrar escenas de violación, asesinato y suicidio. Théane y Evexipe, hijas de Scédase, son forzadas por los huéspedes Euribiade y Charilas en cuanto estos ven que su insistente galanteo no surte efecto (*Le théâtre d'Alexandre Hardy*, I, pp. 85-86):

> EURIBIADE Belles, le voile bas, faites élection,
> de mettre l'hyménée à sa perfection,

[244] Aunque varias propuestas sitúan su composición entre 1603 y 1608, los editores modernos no consideran del todo satisfactoria ninguna de ellas, pero tampoco sugieren alternativas (Berrégard et al. 2013:72-73).

sous l'immuable foy respective promise,
sans aucun contredit, excuse, ny remise,
où de souffrir soudain le naufrage honteux,
qu'une beauté mérite, au courage impiteux.

THEANE O terre, englouty-moy dans ta poitrine dure,
englouty moy plutost que ma pudeur endure !

EVEXIPE He ! Mon père, où es-tu ? Vien ton los secourir !
Que ces hostes brigands veulent faire mourir.

CHARILAS Moins farouche, prévien les effets de ta crainte,
l'amour que ie te porte abhorre la contrainte,
et ne s'en veut servir fors à l'extrémité,
quand de te plus fléchir l'espoir l'aura quitté.

EVEXIPE Monstre luxurieux, ne croy que la menace,
attire mon honneur dans ta mortelle nasse,
l'image de cent morts ne me feroit lâcher
un bien, que ie conserve au monde le plus cher.

EURIBIADE Plus ieune, montre-toy plus sage, ma Carite,
la patience tourne en fureur, qu'on irrite
et apren que ton mieux sera de consentir,
ainsi que la rigueur cause un tardif repentir.

THEANE Cruel, si bon te semble arrache-moy la vie,
sa fin précédera ma chasteté ravie.

CHARILAS Vien mauvaise, ie veux (gouvernée à l'écart),
d'un important secret ores te faire part,
tu rétives en vain, ma douce violence
sous renseigne d'amour vaincra ta résistance.

EVEXIPE A la force, au secours, à l'aide mes amis !

EURIBIADE Tu vois que cela m'est par exemple permis,
que demeurer oisif reprocherait ma flamme
d'excessive froideur.

THEANE Ô Dieux ! Je vous réclame,
Dieux qui iustes voyez telle brutalité
enfreindre en nous le droit de l'hospitalité.

Al final de la escena las matan, y Scédase, que no logra vengar los crímenes cometidos contra sus hijas, termina suicidándose ante la doble expectación impotente del coro y del público (p. 101).

SCEDASE C'en est fait à ce coup, adieu pour tout iamais.

CHŒUR Comment ? Immobiles permettre
que ce furieux inhumain
puisse un homicide commettre
envers soy de sa propre main ?

Los poemas de elogio que otros autores dedicaron al teatro de Hardy en cuatro de los cinco tomos que prologan la colección de sus obras publicada entre 1624 y 1628 son la muestra más elocuente de la popularidad que llegó a adquirir la atrevida fórmula del autor entre los literatos:

Grave et sanglante Tragédie,
Qui toute ta gloire reçois,
De la plume mâle et hardie,
Du plus brave de nos François. (I.H. de Saint-Jacques, *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, I, p. 13)

Soit que ta veine plus hardie
Mette les grands hors de leur rang ;
couvrant de poussière et de sang,
la face de la Tragédie. (Jean Baudoin, *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, I, p. 14)

Quand on veid ta superbe scène
faire couler de toutes parts,
ainsi qu'en la funeste arène,
ce beau sang tiré de la veine
des soldats d'Amour et de Mars. (Antoine [?] du Breton, *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, II, p. 5)

S'il découvre une jeune ardeur
ou il s'exprime une pudeur
sa veine est toute douce ou bien toute inocente.
Mais lors que le sujet l'obligue a s'irriter
on trouve que sa scène est aussi menaçante
que les foudres de Jupiter. (François l'Hermite du Solier, *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, III, p. 6)

Hardy de qui la muse est si brave et hardie,
qu'elle ose bien troublant l'odre de l'univers,
tenir l'enfer, la terre et tous les cieux ouverts

> aux subjets que choisit la grave Tragédie. (De l'Atre [?], *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, IV, p. 6)

La dilogía Hardy/hardi, que además rimaba felizmente con *tragédie*, llegó a hacerse manida, casi agudeza necesaria entre sus admiradores. Ronsard había aplicado el adjetivo a Jodelle para proclamar su primacía: «Jodelle le premier, d'une plainte hardie, / françoisement chanta la grecque tragédie» (*Œuvres complètes*, ed. P. Laumonier, p. 198). Si la audacia de Jodelle había sido cambiar la lengua clásica por la vernácula para mayor gloria de Francia, la de Hardy consistió en mover el infierno, la tierra y todos los cielos en contra de los dictados del arte antiguo, a la manera de la feraz vena lopeveguesca en España.[245]

El discurso epidíctico era la modalidad preferida por los poetas para hablar tangencialmente de los preceptos que la tragedia irregular ya no respetaba. Los argumentos a favor de la violencia mostrada al público solían encontrar su soporte material e ideológico en los textos accesorios a las obras irregulares.[246] En una de esas muchas dedicatorias que se imprimieron con el teatro de Hardy, la *Didon* sirvió para formular la tradicional antítesis entre lo que se restringía al oído y lo que se ofrecía a la vista de los espectadores:

> Que c'est peu d'oüir Cupidon
> en sonnet mollement s'ébattre,
> au prix de voir sur le théâtre

[245] La queja de Hardy en la epístola de *Théagène et Chariclée* es la misma que sin metáforas escribe Lope en el *Arte nuevo*: «Fácil parece este sujeto, y fácil / fuera para cualquiera de vosotros, / que ha escrito menos de ellas, y más sabe / del arte de escribirlas, y de todo; / que lo que a mí me daña en esta parte / es haberlas escrito sin el arte» (ed. F. Pedraza y P. Conde, vv. 11-16).

[246] Puede añadirse a la nota 243 (arriba) un amplio recuento de fragmentos y referencias a partir de los estudios de Cavaillé [2010, 2016] y Biet et al. [2008]. Sirva, a modo de muestra, un caso de cada referencia. Pierre de Laudun d'Aigaliers en el argumento prologal del *Dioclétian* (1596): «J'ai ajouté que la Dame de l'Impératrice voyant sa dame martyrisée se tue d'un poignard afin de faire le théâtre plus sanglant. D'ailleurs, il n'est pas vraisemblable qu'une Impératrice comme Séréna n'eût quelque fidèle Dame qui voyant sa misère, comme païenne, ne se soit tuée ou de fait ou de volonté» (en Cavaillé 2010:⁋2). El aviso de Pierre de Nancel en el prefacio a la colección de sus obras, *Le Théâtre sacré* (1607), dedicada al rey: «Nous vous représenterons toute la catastrophe, / ores que les auteurs de la meilleure étoffe / semblent le réprouver, comme ne jugeant pas / qu'on doive ensanglanter l'échafaud de trépas. / Mais c'est la loi du lieu, du temps même où nous sommes, / nous défrayons et l'oeil et l'oreille des hommes» (en Cavaillé 2016:98-99). El deseo de «davantage ensanglanter la catastrophe de choses funèbres» (en Biet et al. 2008:⁋12) lo declaró Nicolas Chrétien de Croix en el «Argument» de *Albouin ou la vengeance* (1608).

le désespoir de ta Didon. (Théophile de Viau, *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, I, p. 11)[247]

La coplilla, con más fondo del que parece a simple vista y a ojos modernos, juega con la doble significación que en la época tenía la palabra *désespoir*,[248] que por un lado permitía la antítesis entre el dulce lamentar de Cupido y los gritos desesperados de Dido y por otro indicaba que el suicidio de ella ocurre en escena.[249] Si De Viau especificó el tipo de estrofa que daba forma a las quejas del dios Cupido, pero no la métrica que utilizaba Dido al desesperarse, era precisamente para mantener la ambigüedad entre *verbum* y *res* de la desesperación, porque la dimensión esencial de ese momento consistía en el acto puro, no en las palabras.

Dido anticipa su muerte con intrepidez, con énfasis, casi con fruición, y muy bien hubiera podido caer en el patetismo, pero Hardy prefirió que su personaje hiciera del sacrificio la victoria ominosamente anunciada desde el principio. En las palabras postreras de la reina, «et d'un bras courageux, d'un bras mâle d'effet / sceller de ta mémoire un chef-d'oeuvre parfait» (vv. 1521-1522), resuenan las que pronuncia Palinuro cuando considera la opuesta providencia de Eneas, que lo obliga a «achever un chef-d'oeuvre encommencé de gloire» (v. 86), la gloria que Dido quiere recuperar con su muerte: «mourant pleine de gloire en ce chaste veuvage» (v. 1500). En la agonía no emite una sola queja, y hasta se ha querido ver en su muerte una inversión de la fortuna —de calamidad a feliz peripecia— que la convierte en un final esperanzado, lleno de apelaciones a la dicha que será reunirse con su esposo en el inframundo: en un «immortelle revivre, […] nous allons retrouver son esprit bienheureux […]. Nous serons à jamais, et heureux, et contents» (vv. 1460-1486).[250] Su última exhortación, denodada, triunfal, se ciñe menos que otras a la letra de Virgilio: «Dieux ! je vous en supplie une dernière fois : / sus, perdons la douleur, la lumière, et la voix» (vv. 1849-1850). Hardy aprovechó la cadencia y la audacia de las últimas palabras que Jodelle había puesto en boca de Dido, «arrestant tout d'un coup et l'esprit et la langue» (v.

[247] Los editores modernos aducen estos versos como indicio de representación: «Ces vers ont été publiés déjà en 1622, dans le *Nouveau Recueil de Divers Poésies du Sieur Théophile*. Cela veut dire que Théophile certainement connaissait et probablement avait vu sur scène la *Didon* de Hardy avant cette date» (Berrégard et al. 2013:71).

[248] Además de acción y efecto de «faire perdre l'espérance à quelqu'un», *désespoir* significaba suicidio, «un peché qui ne se pardonne ni en ce monde, ni en l'autre» (Furetière, *Dictionnaire universel*, p. 623).

[249] Las palabras de Barce hacen las veces de acotación: «Hélas ! Il n'est plus temps, ce beau sein traversé, / l'âme fuit dans le sang à gros bouillons versé» (vv. 1854-1855).

[250] Lo propone Zanin [2014:313] en un análisis de las variaciones que ensaya la primera tragedia moderna en sus desenlaces.

2244), pero que había echado a perder con el mutis del personaje, haciendo que otros terminaran su historia por ella.

4.12 De cabezas y manos: Pazzi

En medio de las muchas ferocidades que se le ocurren mientras maldice a Eneas, Dido grita una aporía: se reprocha no ser capaz de descuartizar a Eneas y, al momento, quiere destrozar a Ascanio y servirlo a la mesa de su padre.

> Non potui abreptum divellere corpus, et undis
> spargere? Non socios, non ipsum absumere ferro
> Ascanium, patriisque epulandum ponere mensis? (IV, vv. 600-602)

Ovidio no solo prefirió evitar que Dido pronunciara semejante maldad en su carta a Eneas, sino que invirtió los términos y la hizo suplicar piedad precisamente por el bien del niño: «Quid puer Ascanius, quid di meruere Penates?» (*Heroidas*, VII, 77).[251] Con el desatino de aquella última fantasía Virgilio había logrado el furor perfecto de Dido. La venganza final que quiere ella, antes de invocar la enemistad eterna con Roma y aceptar que descenderá inulta a las sombras, es la que sí se atrevió a llevar a cabo Atreo contra su hermano Tiestes. La idea se retrae al mito de los reyes de Micenas, pero en origen suele ser femenina: Medea mostrando al rey Eetes, su padre, el cadáver desmembrado de Apsirto, su hermano; Ágave en las Bacantes, sumida en un delirio menádico al descuartizar a su hijo Penteo, rey de Tebas, y presentando su cabeza ante Cadmo, su padre y abuelo del rey; Judith decapitando a Holofernes.

La imagen de la cabeza cortada y los miembros amputados, a menudo expuestos ante el soberano o un familiar, es de las más populares en la escena del primer teatro moderno y circula por su cuenta en las tragedias de Dido. Se contamina, se traslada, se refunde y en ese ruedo permite ver hasta dónde alcanzaba la voluntad escenográfica de algunos autores. Las tragedias de Pazzi, Cinzio, Dolce, Jodelle y Hardy, más cercanas a la versión clásica, la conservan entre las injurias postreras de la reina. Jodelle hace que profiera la amenaza senequista en dos ocasiones, acaso para compensar la falta de cualquier acción semejante en toda la tragedia. La propia Dido parece advertirlo,

> Je n'ay hors du tombeau la cendre bien aimée
> de son bon père Anchise, au gré du vent semée :
> je ne luy ay pas faict, pour tascher de venger
> Junon contre Venus, son Ascaigne manger, (vv. 1219-1222)

[251] Tampoco Medea, en su misiva ovidiana, hace más que anunciar su impensable venganza: «Nescio quid certe mens mea maius agit» (XII, 214).

y se arrepiente luego de no haber puesto manos a la obra (vv. 2141-2144):

> N'ay-je peu déchirer son corps dans la marine
> par pièces le jetant, tuer sa gent mutine,
> son Ascaigne égorger, et servir à la table,
> remplissant de son fils un père détestable ?

Otras tragedias, las que se insertaron en la veta cómica, evitan o descartan la imagen. Cirne hace —¿gesto indiciario?— que Ascanio y Dido se encuentren justo antes de la partida (vv. 1974-1990), y que ella le advierta «que tengo / contigo muy gran contienda, / que sin tornares / te fuiste ayer». Ascanio se disculpa: «a esso vengo, / señora, a hazer la emienda / que mandares; /que a la verdad quien essa / merced ha puesto en olvido / es de culpar». La reacción de Dido plantea una ambigüedad que no llega a resolverse:

> Ya veo que, con la priessa
> del partir, no habrás podido
> acá tornar.
> Mas, hermana, ve do vas,
> porque yo también me voy
> dentro a la sala
> con Julio; que es por demás
> pensar que se ha de ir ya hoy.

No sabemos si finalmente Ascanio parte en la flota que, según Cloanto, solo espera a Eneas para zarpar (vv. 2152-2154). La escena de la disculpa del joven, que se inserta en el duelo de Dido a punto de ser abandonada, evoca la macabra elucubración proferida por la reina de Virgilio, pero hacerla más explícita de palabra, ya no se diga *de facto*, hubiera desafinado el primor trovadoresco de los personajes de Cirne. Marlowe, por el contrario, solo hubiera podido aprovechar del todo la coyuntura si en lugar de una maquinación fuera un acto cumplido con el que reconstruir la grotesca escena, como hizo Shakespeare en *Titus Andronicus* (ed. T. Jansen, vv. 1428-1431):

> The vow is made, come, brother, take a head,
> and in this hand the other will I beare.
> And Lavinia thou shalt be employd in these things:
> beare thou my hand sweet wench betweene thy teeth.

El final vesánico de Dido desaparece en la versión justiniana del mito, y con él la tremenda visión del hijo de Eneas despedazado. Lasso, sin embargo, no pierde la ocasión y encaja una variante al principio de la obra, cuando el sacerdote Bridano se presenta ante Pigmalión con la cabeza de Siqueo (vv. 425-426). Rucellai había tomado antes el motivo de la cabeza ofrendada al soberano («Eccoti, invitto Re, l'odioso teschio / che ti manda Falisco tuo prefetto», *Rosmunda*, ed. R. Creamante, vv. 356-357), y como Séneca hizo cumplir la atrocidad cuando el rey longobardo Alboino obliga a Rosmunda a beber vino del cráneo de su padre (vv. 1040 y ss.). Cinzio, seguro recordando a Rucellai, utilizó dos veces el recurso en *Orbecche*. Una como objeto desencadenante de la agnición (recurriendo al *σημειόω*, 'símbolo', el primer método y el menos artístico según Aristóteles, 1454b) cuando Sulmón ofrece a Orbecche los restos de su marido y de sus hijos (vv. 2737-2742):

ORBECCHE Par che tema la mano avicinarsi
a quel zendado, il core in mezzo il petto
mi trema e par ch'io non ardisca alzarlo.
SULMONE Che tardi, figlia? Leva arditamente,
che vedrai quel che t'aprirà qual sia
verso di te il mio core.
ORBECCHE Oimè, ch'è questo?

Otra cuando Orbecche corresponde (vv. 2885-2896):

CORO Ma veggio che col capo e co le mani
Del crudo padre e col coltello in mano
Se ne viene di fore […].
ORBECCHE Or godi, traditor, de' tuoi misfatti.

Dolce mantuvo el reproche de Dido a sí misma y aún lo reforzó al recordar, a través del coro, el filicidio de Medea —ella sí, mujer audaz (vv. 1352-1362):

Sàssel Giasone infido,
quando lasciò Medea,
e sé crudel d'altri legami avinse;
[…] et ella i proprii e di lui figli estinse.
Così chi molti vinse,
fu vinto dal disdegno

d'una femina audace,
che la sua dolce pace
turbò così, che trapassò ogni segno.

Dolce trabajó la imagen en más de una ocasión. Consciente de la importancia del *Thyeste* de Séneca en el canon trágico renacentista, tradujo y reescribió la obra en dos textos distintos. Para la escena de la anagnórisis de Tiestes, la traducción (f. 63v-64r) se ciñe al orden del discurso senequiano (f. giii-v[252]), pero en la nueva versión (f. 27r-27v) Dolce se detiene un poco más en el lamento del personaje. Después de saber que lleva a sus hijos en el estómago, Tiestes no encuentra palabras para su horror: «quas miser voces *dabo*?» (f. giii-v), «e quai parole mi *faran* bastante?» (f. 4r), traduce Dolce. En la reescritura, el asco del padre queda aumentado en una decena de versos, que ya no echa en falta recurriendo al futuro improbable, sino que lo sorprenden en presente: «Et io *trovo* parole da poter lamentarmi?» (f. 27v). Así de precisa llega a ser la tendencia de Dolce a dilatar las escenas que le permiten suspense o patetismo, como ocurre en *Dido* (arriba, p. 237). En el punto álgido de la agnición Atreo se dirige a Tiestes mostrándole la carne de los niños: «gnatos ecquid agnoscis tuos?» (f. giii-r). Dolce traduce a la letra («non conosci i tuoi figli?», f. 63r), pero hace más icástica la nueva tragedia, donde detalla según la iconografía dramática habitual: «Conosci queste teste e queste mani?» (f. 26v).[253]

Pazzi se mantiene fiel a Virgilio en la primera mitad de la obra, y así no deja pasar las quejas furentes de Dido ni la amenaza condigna (vv. 1364-1370):

Ohi me, non ho possuto
smembrar questo crudele,
gittare i pezzi in mare
e de i compagni insieme!
Squartare Ascanio e cotte
le membra dare in cibo

[252] Se cita la edición italiana que Cosentino [2003:199] reseña como la más influyente del primer Renacimiento.

[253] Ruano de la Haza [2000:230, 313-315] explica cómo se escenificaba en los teatros comerciales la frecuente aparición de la cabeza cortada a partir de las acotaciones de las obras de teatro de la época, las memorias de venta teatrales y el estudio de Gurr, *The Shakespearean Stage 1574–1642.* A menudo descubiertas por una cortina, se trataba seguramente de cabezas (y manos, dado el caso) hechas con cartón, forradas con cuero, pintadas y manchadas de sangre, aunque a veces la cabeza era parlante y se diseñaba una mesa con agujeros para que los actores sacaran la cabeza «difunta». D'Artois [2017:116] habla de la «esthétisation de l'horreur», la tendencia, desde finales del XVI, a disminuir el horror evocado por el *grand style* en favor de estas escenas macabras, más definidas visualmente.

al ventre del fer padre.

Pero el arrojo se queda en baladronada al momento, porque Dido cambia de semblante no bien llega un nuncio de parte de Yarbas a ofrecerle la cabeza y las manos de Pigmalión (vv. 1429-1432):

Regina ecco la testa e le fere mani
del tuo crudel fratello. Il re di Getulia
manda a te questo dono. Adunque ti turba
veder iusta vendetta del tuo Sicheo?

Pazzi, el más original de los clasicistas, transforma el recurso teatral de los miembros amputados en el centro de la segunda trama de su *Dido*, y como Rucellai, como Lasso y otros tantos después, hace que la iniciativa del crimen real corra a cargo de un hombre. El nuncio que lleva ante Dido los restos expoliados de Pigmalión traslada el mensaje de Yarbas, que con arrojo caballeresco se precia de ser ejecutor de la venganza que le corresponde a ella: «Dido per le mie mani, la iusta vendetta / dell'innocente sangue fa del suo sposo» (vv. 1485-1488). Se habló de la respuesta de Dido (arriba, p. 174), y de que, a efectos dramáticos, tiene más implicaciones que la mera aprobación que expresa: «Iarba ha fatto quel che di lui è degno, / come de' far ciascun che è nobil di core». (En el teatro de Cinzio, Orbecche es la única protagonista que se atreve a dar ojo por ojo a su ofensor, pero solo porque su ofensor ha sentado precedente. Las siguientes mujeres giraldinas, recuérdese, pierden esa ferocidad.) Después de superar el asco, la Dido pazziana se limita a inquirir morbosamente cómo ha muerto su hermano («Dunque il figliuol d'Ammone al crudel tiranno / di sua man dette morte? Dì brevemente / il forte fatto tanto presto essequito», vv. 1445-1447), igual que Electra respecto a los hijos de Tiestes,[254] igual que Rosmunda respecto a Alboino (vv. 1176-1177).

En su versión moderna, Dido ha absorbido por completo el papel de víctima. Salvo en la tragedia de Marlowe, dominada por la caricatura, su muerte se presenta suave, sin recreación, o se oculta sin más. Hay un contraste notable en la obra de Pazzi entre el cruento asesinato de Pigmalión[255] y la muerte velada de Dido —cuyo

[254] La de Eurípides (ed. G. Murray, vv. 772-773). Pazzi tradujo la *Electra* de Sófocles, que no tiene este pasaje.

[255] «Ma poi che Iarba vidde da molti colpi / il nimico iacere, i crini in man presi, / segò la grave testa che ancor lo spirto / s'ingegnava col sangue vomitar fore. / Poi le mani in un tratto tagliate, a noi / tornò di sangue pieno» (vv. 1464-1469).

cadáver no vemos siquiera, porque a Pazzi esa muerte se le hizo «crudelissima e acerbissima» (ed. M. Ugolini, p. 142)— que tiene que ver con la construcción del carácter de los personajes trágicos. La última de las imágenes del horror consideradas, que es la primera en el tiempo de nuestro elenco, invita a volver sobre el capítulo a vista de pájaro y recuperar algunos lugares que delatan la nueva sensibilidad ética y poética que trae consigo el primer teatro europeo moderno. La noción helénica de que el personaje trágico no es del todo bueno ni del todo malo vira hacia el maniqueísmo al paso que la tragedia se disuelve en géneros mixtos más amables. El espectador meridional ya no soporta fácilmente el sufrimiento de los inocentes ni aprovecha la purga emocional del espectáculo. Cinzio todavía exigió que se respetara el consejo aristotélico para que el público alcanzara la compasión debida (*Giudizio*, f. 22r; *Discorso*, p. 248), pero de inmediato matizó, en la teoría y en la práctica, *senza crudeltà*. Las *mezzane persone* que prescribía el griego también se polarizaron en la nueva categoría del *lieto fine*, buscando otra vez el modo de tergiversar los modelos trágicos a su favor (*Discorso*, pp. 235-236):

> solo per servire agli spettatori et farle riuscire piú grate in scena, et conformarmi piú con l'uso de' nostri tempi. […] specialmente nella tragedia de felice fine i malvagi, che sono cagione delle sciagure avenute a quelle persone sulle quali nascono l'horrore et la compassione, finalmente muoiono, come alla lor malvagità conviene, come nelle nostre di fin lieto habbiamo fatto. […] Et fare morire in questa sorte di favole i malvagi, o patir gravi mali, è introdotto per più contentezza et per maggior amaestramento di quelli ch'ascoltano.

Varios de los autores que han desfilado por este estudio dispensan espontáneamente algún grado de piedad ante la necesidad trágica de matar a sus personajes. Dolce y Jodelle fueron sistemáticos en la ocultación del horror, por lo que no dan oportunidad de establecer ningún contraste. Pero Lasso, igual que Pazzi, delegó toda la crueldad en el asesinato del tirano Pigmalión. Virués trató a los únicos personajes amables de su teatro con excepcional delicadeza en el trance final de sus respectivas historias. Garnier intercambió la escenificación de la muerte de Porcia por la de un personaje secundario en una escena «cosida» a la obra para que el regocijo de la sangre no se perdiera, pero tampoco se le atragantara al espectador ideal. Es muy probable que Lope, si alguna vez terminó de versificar a Orfeo en una segunda comedia, lo hiciera renunciando a su desmembramiento a manos de las ménades. Racine se preguntaría, tiempo después, «quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie ?».

En fin, Cinzio había propuesto sistematizar teóricamente el final feliz de la tragedia más de un siglo antes.

La época de las primeras *Didos* teatrales está naturalizando algo que va más allá de la labor de adaptación de la urdimbre teórica legada por las poéticas clásicas. Al par de la truculencia por la que optan los dramaturgos cuya voluntad escénica supera la aversión erudita, parece configurarse una percepción moderada del horror que disuadía de su aplicación en cuanto se trataba de personajes virtuosos o, al menos, *mezzani*, nunca del todo culpables. La victimización de Dido en estos textos, que no elude la evidencia de su error, encuentra su punto álgido cuando la muerte se convierte en el castigo de su propia conducta, cuando su soberbia antigua queda depuesta por el horror de su nuevo final.

Capítulo 5

Epílogo

5.1 *Ite, Dido est*

Los inicios del teatro europeo moderno tuvieron que dar cuenta de la herencia de una variedad de prácticas que en ningún caso llegó a conciliarse con el carácter de la más reciente y codiciada incorporación de su elenco —la tragedia clásica, la griega en particular. El teatro empezaba a convertirse en el producto literario más directamente afectado por las demandas de sus receptores. La disposición psicológica y la configuración social de ese público, sin embargo, eran del todo distintas a las del que asistía a las Dionisias. La diferencia importa a la hora de pensar en qué devino la idea y la realidad de la tragedia en Europa. Nació muchas veces con la nostalgia de la solemnidad helénica, con la aspiración al carácter homogéneo que se atribuía al señorío de los clásicos, pero acabó resignada a formas que no podían corresponderse con los antiguos modos ni mover iguales afectos.

Ese primer propósito de vuelta a los orígenes está, como en ninguna otra, en la sola imagen del horror que Pazzi se permitió porque era el único tipo de imagen que los tres griegos permitían. La cabeza de Penteo, los ojos sangrantes de Edipo, los cuerpos de Polinices y Eteocles autorizaban los restos mutilados de Pigmalión, pero no el trance de la muerte de Dido, que las primeras tragedias evitaban, por mucho que otros, como Cinzio, para no desmarcarse completamente del modelo en su esfuerzo senequista, quisieran entender que la Medea de Eurípides mataba a sus hijos en escena.[256]

Pigmalión, se ha dicho, es el único personaje verdaderamente malvado en la reescritura de Pazzi, el único cuya muerte podía saborear el público, y por lo mismo

[256] En el *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (ed. S. Villari, p. 239). Por mucho, también, que La Mesnardière pensara que «la reine Clytemnestre est poignardée sur la scène» (*La poétique*, p. 208), y que aún se considere si Áyax muere o no en escena (Hénin 2008), antes de que Tecmesa grite cuando lo encuentra *detrás* de una arboleda, como indica el coro (ed. R. Jebb, v. 893). En la *Medea* de Eurípides, el coro se pregunta si debe *entrar* a socorrer a los niños (ed. G. Murray, v. 1275).

el único en que se perciben los signos de la crueldad. El teatro llevaba tiempo acotado por nociones morales que no tenían que ver con el efecto catártico, casi fisiológico y en todo caso ritual que correspondía a las celebraciones áticas. Las fuerzas nefastas e incontrolables que sujetaban el destino humano, que conducían a sus conflictos ético-políticos irresolubles y, en última instancia, provocaban las reacciones propiamente trágicas se habían convertido en el imperio de la Providencia, en un preciso sentido de la justicia divina que siglos y siglos de cristianismo habían grabado en el alma del continente. Mientras duraba la obra el espectador reaccionaba ante la ficción en dosis homeopáticas como si de su vida se tratara. El personaje griego movía al miedo porque erraba fatídicamente en sus decisiones, a la compasión porque su error y su soberbia eran reprensibles y remisibles al mismo tiempo. Los modernos, en cambio, encarnaban individualmente la inocencia o la culpa, compartimentos estancos en los extremos de su imaginería religiosa. Los conflictos que plantean las nuevas obras perpetúan la oposición cristiana entre el bien y el mal y ofrecen así opciones de más fácil deliberación —*en el tribunal de Dios dirán la causa*, juzgó Lope. Dido nunca había sido la bestia enajenada que fue Ágave, o la brutal vengadora que fue Medea (quien, en efecto y en cambio, acabaría en el lado oscuro del imaginario clásico), pero tampoco era una mártir fatal, como Ifigenia, o justiciera como Antígona, que sin mayores alteraciones se prestaban al sentimiento piadoso. Dido era lo suficientemente ambigua en su origen virgiliano como para admitir una interpretación negativa y, acto seguido, ofrecer la redención en su propio desenlace. Y así ocurre que en su versión trágica, con las amenazas sofocadas por la culpa, pierde la furia absoluta que la hacía dueña de su dolor en la *Eneida* y se convierte en triste víctima de sus propios excesos. Para una percepción cristiana, Dido se elevaba a las mismas alturas solo en el momento en que su muerte se convertía en un resarcimiento del honor (irónicamente, el castigo que la volvía inocente no hacía sino afirmar su estigma). La anhelada pureza de Dido, que durante tantos siglos solo se había hallado en la versión confrontada de su historia y mediante géneros ajenos a la ficción, se revelaba más cierta y más natural que nunca en el teatro. El espectador podía marchar en paz: Dido era por fin un alma acendrada.

Ese nuevo estado, heredero de una concepción del mundo que había colocado al hombre en su centro, sucedió sin excepción, pero se manifestó de modo desigual a lo largo y ancho del continente. Cada Dido, cada país dio con su tragedia forma propia a una conciencia alterada en lo profundo. La unidad trágica de los diversos personajes griegos se convirtió en la diversidad de una sola figura que Virgilio cedía a muchas tradiciones, iguales en la imposibilidad de mantener el dechado clásico, pero dispersas en las vías de apertura de ese templo abandonado que era el teatro antiguo. Algunas de ellas encontraron la manera de agrisar aquel espectro bicolor: el maniqueísmo al

que tendían los personajes de los países más afines al dogma católico, tan conveniente a los dramas de honor, era en buena parte el producto de una ortodoxia cuyos cimientos temblaban en el norte. La diligencia moral que conduce a los personajes ejemplares de Pazzi, de Cinzio, de Ghistele, Virués y Lasso enuncia —o como poco ampara— la reverencia a un sistema ideológico riguroso. La diligencia que les falta a los de Dolce no es más que el desarrollo en negativo de la misma disposición, finalmente revelada, y los guiños celestinescos de Cirne, aunque no se declaren didácticos, tampoco tienen nada de la original complejidad que Rojas dio a los caracteres de su tragicomedia.

Las conflagraciones contra el catolicismo que conocieron Francia e Inglaterra, madres de dos formas trágicas que campean en la avanzada de la historia del género, no tenían cabida en el sur. El proceso de conversión masiva que arrastraba a la población inglesa hacia una religiosidad que no necesitaba tercerizar el contacto del creyente con Dios la dispuso igualmente para las turbulencias que se preparaban en los escenarios, al menos hasta que el puritanismo lograra sujetarlos por algún tiempo. La Dido y el Eneas de Marlowe son, entre todos sus homólogos en esta decena de piezas, los personajes menos delimitados moralmente, los más volubles en las determinaciones que el resto toma de una sola vez. Que la tragedia en Italia, España y sus territorios acabara por tomar vías más optimistas,[257] que en Inglaterra triunfara sin parangón tuvo que deberse en cierto grado a ese carácter moral colectivo diferentemente dispuesto para el alma introspectiva.[258] La tragedia inglesa, aun siendo la más libre, la menos sumisa al yugo clasicista, terminó logrando un ánimo más afín a la antigua.

Steiner lamentó haber dado a entender, en la primera redacción de *The Death of Tragedy* [1980:xiii], que los dramas de Shakespeare eran «a renascence of or humanistic variant on the absolute tragic model. They are, rather, a rejection of this model in the light of tragi-comic and "realistic" criteria». De haber añadido a su perspicaz dictamen el estudio del teatro italiano y español contemporáneo al isabelino, Steiner hubiera tenido que reconocer que el talante inglés, aun ofreciendo términos de reparación, «human radiance», «public and communal restoration» («Danemark under

[257] Y tipificadas, señala Pontón [2013:599] con Wardropper.

[258] Se trata de una interpretación planteada a propósito del carácter particular de la tragedia inglesa y recordada por Pontón [2013:598] en la línea de José Antonio Maravall: «el universo católico posterior a Trento se cerró en banda a las formas de espiritualidad individual y al desarrollo, por esa vía, de una subjetividad autónoma, característica de la primera modernidad; mientras, las distintas iglesias reformadas tuvieron en común el otorgar gran importancia a la conciencia interior y, en consecuencia, a las motivaciones individuales». Mariano José de Larra apuntaba en esta dirección cuando explicó en su artículo «Literatura» [1836] que «una causa religiosa en su principio, y política en sus consecuencias, apareció en el mundo; y esa misma causa, que dio el impulso investigador a otros pueblos, reprimida y perseguida en España, fijó entre nosotros el *nec plus ultra* que había de volvernos estacionarios».

Fortinbras, Scotland under Malcolm, will be eminently better realms to live in»), se prestaba a explorar mejor que otros la turbidez incomprensible del alma humana. La intervención de las brujas de Macbeth no es otra que la que pone acicate a la voluntad de Orestes cuando Apolo en Delfos pronuncia ante él la profecía que lo incita a matar luego a su madre.[259] Debió de parecerle a Steiner que Esquilo estaba sometiendo a juicio el alma misma de la tragedia cuando sometió el caso de Orestes al designio de Atenea para poner fin al acoso fatal las Erinias, en una obra que acaba igualmente en *communal restoration* y no por ello es incompatible con el espíritu trágico más genuino.[260] Esa imprecisión moral que en ambos casos impedía salir del teatro con la conciencia clara, o al menos no lo exigía, no interesó de igual forma en el sur. Tamerlán es un delincuente arribista y sanguinario al que espera sin embargo un éxito absoluto. También lo fue su representación, como celebra Marlowe en el prólogo a la secuela de sus hazañas: «The general welcomes Tamburlaine receiv'd, / when he arrived last upon the stage, / have made our poet pen his second part» (vv. 1-3). El ascenso del tirano persa hubiera desentonado ante un público español más aún que el de Macbeth, que por lo menos terminaba muerto en medio de su propio desastre y no entre laureles.

El rigor francés, como se sabe, terminaría imponiendo las formas más puras del género en un ambiente sujeto al negocio del poder político antes que al de la afición popular. También dijo Steiner, ratificando la pureza del neoclasicismo de la tragedia francesa del XVII, que para Racine «the tragic ideal is still instrumental with unqualified force» [1980:xiii]. El teatro francés inmediatamente anterior —tampoco lo contempla— se situaba en un término medio sociológico igual que en el político y geográfico respecto a las naciones vecinas. El resentimiento contra el fanatismo religioso que Jodelle pone en voz del coro fenicio (vv. 1003-1005) tiene algo de la actitud conciliadora de los *politiques*. Recuérdese el momento en que el coro censura la idea de religión sin ningún disimulo:

Le Chœur	Que la religion est souvent un grand fart.
Enee	La religion sert sans art et avec art.

[259] Él mismo lo explica para justificarse en *Las Euménides* (vv. 465-467). Y con la misma inclinación escucha Macbeth a las *weird sisters*, como cuenta en la carta Lady Macbeth: «They met me in the day of success, and I have learned by the perfectest report they have more in them than mortal knowledge. […] all-hailed me Thane of Cawdor, by which title before these weird sisters saluted me» (I, 5, 350-356).

[260] Lesky compendia los rasgos definitorios del drama trágico y recuerda —parecido a Cinzio en el *Discorso* para defender su *lieto fine*, y a Dolce en el giro final de la *Didone*— algo esencial a partir de la definición de la tragedia ática por Ulrich von Wilamowitz: que «en modo alguno queda excluido por su esencia para una tragedia ática un buen final con reconciliación de las fuerzas en pugna y con la salvación del individuo en peligro» [1966:29].

> Le Chœur Sans la religion vivroit une Iphigène.

Y sigue más adelante (vv. 2015-2026):

> O grands Dieux, si le vice
> n'a point en vous de lieu,
> amour plein d'injustice
> peut-il estre Dieu ?
> Mais injuste je pense
> chacune deïté
> qui jamais ne dispense
> le bien à la bonté.
> Un seul hasard domine
> dessus tout l'univers,
> où la faveur divine
> est deuë au plus pervers.

Puede aventurarse definitivamente que la *Dido* no respondía en realidad a otra posible petición del enconado Enrique II, a diferencia de la menos audaz *Cléopâtre*, o bien que fue una de las obras que Jodelle se negó a dar a luz por ser demasiado controvertidas. Hardy, que escribía en cambio en el período más pacífico y tolerante del rey converso que era Enrique IV, pudo dedicarse a un esfuerzo ante todo comercial y exigir que se le dejara trabajar para el público, su benefactor *plus légitime*. Por eso la religión dejó de ser el motor principal de su *Dido* renovada, para ceder el puesto a un conflicto que cabalgaba a lomos del teatro.

Dorar el error del vulgo

La consideración del ambiente ideológico que recibía las nuevas propuestas de la tragedia, la posible quintaesencia de las formas abstractas en que se tradujeron las minucias del verso virgiliano y del horror no deben llamar a engaño. Bajar a la arena del teatro supone advertir que la mayoría de los espectadores que asistían a las obras que llegaron a representarse no reflexionaba conscientemente sobre la justicia poética, aunque la percibiera como por inercia gravitatoria, ni sabía de los antiguos sabios —no se diga de los reparos teóricos que ocasionaban—, ni entendía cuánto y cómo importaba a las esferas intelectuales hacer morir a un personaje ante ellos o mostrar solo las consecuencias del hecho. Los escenarios eran la interfaz en la que los mecanismos

subyacentes a la obra entraban en contacto con una realidad determinada por otros criterios: la voluntad de los autores se reunía, o no, con las expectativas de un público que tenía horizontes distintos. El arte escénico tuvo que establecer una coherencia genérica propia y actualizada.

La necesidad que tenía Lope de «obedecer a quien mandarme puede» era esencialmente y a propósito distinta de la de Cinzio cuando pretendía «servire a chi mi potea comandare» refiriéndose al duque de Ferrara.[261] En un intento de reconciliar el patronazgo noble, las expectativas críticas de su dramaturgia y la reacción popular, Cinzio intentó adaptar las categorías trágicas a la *contentezza* del público, pero al teatro italiano aún le quedaba un trecho para lograr la soltura del drama bucólico y novelesco y del teatro musical posterior. Hasta Corneille, que trabajó con la comodidad que le permitía ser privado de un cardenal, lo hizo notar a su tiempo. A las inflamadas críticas del Abée d'Aubignac contra las irregularidades del *Horace* respondió excusando antes que nada la muerte en escena de Camille y sentenciando además «*Horace* fut condamné par les duumvirs, mais il fut absous par le peuple».[262] Definitivamente los ingenios se guiarían, al decir de Bances Candamo (*Theatro*, ed. D. Moir, p. 78), «más por las costumbres que en el teatro aprendieron, que por los preceptos que en el arte estudiaron».

Como siempre, la miríada de sensibilidades que concurrían en el teatro percibía la misma imagen con gustos muy diversos. Mientras para el regocijo de unos era imprescindible ver cómo el emperador turco prisionero de Tamerlán «brains himself against the cage» (*Part One*, V, i, 304*Acot*), o a la Dido inglesa darse muerte con el mayor dramatismo posible, otros acataban el escrúpulo de los autores que preferiría la versión desbravada de una puñalada o sus efectos, la aparición de un cadáver tras una cortina o directamente la omisión de cualquier escena subida de tono. El mayor componente espiritual del teatro griego deja imaginar que la máscara del actor que hiciera de Penteo en las *Bacantes* se utilizaba como símbolo de su cabeza decapitada al final, pero no excluye formas más realistas de figurar la atrocidad. Y, al mismo

[261] Respectivamente en el *Arte nuevo* (ed. F. Pedraza y P. Conde, v. 152) y el *Discorso* (ed. S. Villari, p. 279).

[262] Al decir de Voltaire (*Œuvres complètes*, ed. M. Beuchot, p. 272). La excusa de la muerte en escena se reproduce en un «Examen» del *Horace* por parte del autor (ed. Ch. Marty-Laveaux, pp. 273-274). Corneille lamenta que se condene su obra por una falta que en realidad, dice, fue de la actriz que desempeñaba a Camille, puesto que él había concebido su muerte tras las cortinas (y así lo especificó en la reedición del texto: «blessée derrière le théâtre», p. 340). Pero el «Examen» no cedía por completo: «D'ailleurs, si c'est une règle de ne le point ensanglanter, elle n'est pas du temps d'Aristote, qui nous apprend que pour émouvoir puissamment il faut de grands déplaisirs, des blessures et des morts en spectacle».

tiempo, nadie que haya oído al mensajero de Eurípides contar la muerte de Glauce y Creonte dirá que la imagen hubiera valido más que las palabras.

Es difícil determinar con alguna exactitud el nivel de percepción y tolerancia al horror de cada sociedad, más allá de lo que sugiera la viabilidad escénica de las obras, en potencia, y en acto las que lo alcanzaron y dejaron testimonio. Lo que sí sabemos con certeza es que el ideal trágico que algunas *Dido*s y otros muchos textos dramáticos contemporáneos pretendían recuperar no echó raíces en los espacios arbitrados por el gusto del vulgo, y que la que más se parecía al tipo de teatro que triunfó a continuación era la que trató con menos veneración el horror puro de la divina tragedia.

Marlowe no tuvo que preocuparse del decoro ni de la verosimilitud de sus muertes porque prácticamente todo en su obra estaba contaminado de comedia, al borde de lo risible. La gran tragedia isabelina se impuso rápidamente en Inglaterra y no se entretuvo en veleidades teóricas ni restricciones. Fue más liviana, más dúctil y permisiva que los intentos regulares que malograron otras tantas y tan honestas iniciativas en el resto de Europa: «tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral scene individable, or poem unlimited; Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light, for the law of writ and the liberty: these are the only men», estima Polonio como al azar, en perfecto compendio (*Hamlet*, II, ii, 1445-1450).

El teatro español alcanzó un grado similar de libertad en los componentes de su aleación teatral y acabó formando el negativo de la misma imagen: Shakespeare antepuso la tragedia, Lope esparció comedia. Quien tratara de poner orden a ese esparcimiento, como Pinciano, no podría dejar de dar voz a aquella inclinación visceral del sur, haciéndose decir que «nunca oí tragedia que no saliese con mil pesadumbres de ella, y cuando veo los rótulos que la publican, huyo de los teatros como si fueran mis enemigos, y no lo son mucho» (*Philosophia*, p. 326). Fue por eso que los poetas trágicos, finalmente, «acordaron de endulçarla con mezcla de la que toda era miel».

La máscara del teatro es siempre doble. Después de considerar en altos vuelos la seriedad de la nueva disposición del alma europea hay que aterrizar con ligereza en la verdad elemental de la diversión. A la voluntad teórica y a la sublimación ideológica se imponía la más llana necesidad de entretenimiento, condición que operaba también en el teatro antiguo, pero de otra manera. Cada jornada de las celebraciones de culto a Dionisio constaba de tres tragedias y terminaba con una comedia para distender el ánimo de los oyentes contrarrestando los efectos purgativos que acababan de experimentar. Los dramas satíricos y las comedias solían ser versiones jocosas de los ciclos trágicos recién representados. Tal sentido del orden no valdría al teatro comercial moderno una vez maduro, y tiene sentido que así fuera, visto que no podía cumplir la

misma función (en España se configuró una estructura similar con los entremeses, pero ello no supuso el mismo tipo de contraste genérico respecto a la obra que acompañaban). Lo cómico y lo trágico acabarían mezclados para satisfacer el gusto, que iba a hacerse con el señorío del espectáculo mal que pesara a quienes querían imponer otros deberes.

Los que solo pueden llamarse precursores de las grandes fórmulas teatrales que estaban a punto de estallar no encontraron la solución porque la estaban incubando. No es casual que todos y cada uno de los autores de las Didos trágicas advirtiera de un modo u otro que interesaba ir poniendo la proa a la comedia. Lo hicieron naturalmente Marlowe, Cirne y Ghistele en su declinación medieval, Cinzio con el concepto del *lieto fine*, Dolce con la dignidad declarada de la «comedia tutta nuova» que era *Fabritia* y el anuncio de otra «vestita di habito antico, e ridrizzato alla forma moderna» (*Il Ruffiano*, f. 3r); Virués, tan próximo en su perspicaz aviso de la «moderna costumbre» frente al arte antiguo, con el destello de humor que se permitió en la *Marcela*; Lasso con breves pero claras concesiones al erotismo y al humor. La producción dramática de Jodelle, que proverbialmente dio comienzo la tragedia regular en Francia, se inició a su vez con una comedia, el *Eugène* (1552). Del talento de Hardy, «en évinçant la production comique, l'œuvre publiée ne donne qu'un maigre témoignage».[263] Pazzi, como si también al hacerlo imitara estrictamente a los griegos, decidió colocar después de la *Dido* el «successo lieto» de una *Ifigenia in Tauris* explicando a Clemente VII que pretendía con ello deleitar el ánimo, «levatosi di fresco da quella crudelissima e acerbissima morte di Didone».[264] Por muchas explicaciones que intentaran, nuestros autores no lograrían más que proyectos frustrados mientras renunciaran al mestizaje de los géneros dentro de las propias obras. En las muertes de Dido a lo largo del siglo y del continente queda una estela de aquellos atisbos que solo pudieron anunciar el nacimiento de otra tragedia.

[263] Matiza el perspicaz estudio de Cavaillé [2016:416].

[264] «Tornando ad *Ifigenia in Tauris* dico aver preso a scrivere questa, essendomi parsa non tanto più dotta, più eloquente, più affettuosa o più sentenziosa d'ogni altra, quanto manco lacrimevole e funesta e in la quale oltra ad un raro essemplo d'amicizia di Pilade e d'Oreste, sia il successo lieto. Onde ancora si possa trarre una profittevole e salutare considerazione; cioè che sì come il sincero e santo amore d'amicizia partorisce il più delle volte felici successi, parimente il disordinato e illecito produca lacrimevole e misero essizio. Le quali cose allora non solo furno assai secondo l'animo mio, levatosi di fresco da quella crudelissima e acerbissima morte di Didone, ma ancora stimai che la Santità Vostra leggendo l'una e l'altra si avesse in questa al quanto più a delettare» (ed. M. Ugolini, p. 142).

5.2 *Encore! Tragedy plus time*

«Ha fatto la tragedia di Didone mutata in tragicomedia, che è riuscita assai bene». Así se explicaba en Mantua el triunfo de una de las dos actrices que contendían por el aplauso del pueblo en el verano de 1567, en sendas representaciones y compañías que tuvieron «l'una et l'altra [...] udienza grande e concorso di persone».[265] La misma imagen puede acompañar este trabajo hacia su final: a mediados del XVI la aventura tragicómica de Dido no había hecho más que empezar, pero la mutación de su tragedia ya daba indicios de ser más apta para el entorno público. Será útil asomarse al siglo XVII a fin de comprobar qué deparaban a Dido los caminos abiertos por el primer teatro moderno.

Al menos tres elementos se hicieron recurrentes en el drama europeo posterior que la hizo otra vez protagonista: variación o dilatación del argumento, comedia y música. Habrá obras que, estrictamente, respetarán todos los principios del género trágico que podían extraerse de las poéticas, pero asimilan otros rasgos menos tipificados de la comedia (a veces de sus subtipos) para cumplir con la demanda de lo que ya puede tenerse por la institución del teatro —un teatro que, si todavía no puede considerarse de masas, era sin duda de grandes audiencias. La tragedia exenta, aun en los casos que mantienen el título de solo *tragedia*, dejará de practicarse en ansiosa imitación del drama antiguo. La única pieza de las observadas que no contiene ninguna de las tres innovaciones repetidas en el resto es la ya citada tragedia neerlandesa de Bodecher Benningh, hacia la mitad del Seiscientos, que con una extensión argumental similar a la de Cinzio no se desvía un punto de la trama seleccionada de los libros primero y cuarto de la *Eneida*, conserva el elenco, mantiene los coros y, precisamente, se declara del todo libresca.

Así, la única tendencia general, sean cuales sean los recursos de que los autores se sirven para tragedificar a Dido con fines performativos, es el esfuerzo por atender a esa sensibilidad moderna que debe ser amenizada y divertida —en sus dos acepciones de entretenimiento y distracción—. La muerte de Dido será el último trance de una trama especiada con incidentes varios, o bien será un trance sorteado para hacer desembocar la obra en otro tipo de soluciones, en todo caso con el fin de proveer a la concurrencia de los estímulos que se anticipan rotulados en los carteles donde se publican las obras. Son muchas y variadas las prácticas que maduraron los siguientes proyectos dramáticos de las historias de Dido. Algunas de las vías cómicas hacia las que apuntaban nuestros autores siguieron desarrollándose, otras nunca se retomaron

[265] Tal como reportaba Luigi Rogna, secretario ducal (Sommi, *Quattro dialoghi*, ed. F. Marotti, p. 44).

para recrear la figura de la reina cartaginesa, y otras nuevas se añadieron a partir de fórmulas que habían madurado independientemente en los ensayos de otro tipo de piezas.

En Italia todas las *Didos* que se abrieron paso en los grandes escenarios fueron musicadas, y solo en una de ellas, *La Didone* de Paolo Moscardini (1656), la muerte de la reina fue también el final de la pieza, con todo el estrépito de que era capaz la escena donde ella se apuñala una y otra vez, a tenor de sus palabras (p. 113):

> Sì, sì, sì mora, sì!
> Si passi quel petto,
> s'uccida quel core
> che diede ricetto
> al dardo d'Amore,
> ch'a morte il ferì.
> Sì, sì, sì mora, sì!

El patetismo acabará de destilarse cuando aparezca luego, «moribonda in terra» (p. 116), ansiando que llegue su última exhalación. Pero antes de esa intensidad final, dioses (hasta ocho), graciosos (el tartamudo Bellinto Gobbo, «buffone servo d'Enea» y el villano Corimbo), magas (la hechicera Drogontea) y nuevos amantes (la nodriza Barce y el troyano Cloante; Bellinto y Fiorilla, también balbuciente) han contribuido a la espectacularidad tragicómica de la obra. Una *Dido* alemana de principios de siglo, *Schoene Newe Tragedy aus dem Ersten und Vierten Buch Virgily Von Aenaea und von der Koenigin Dido* (1607), aderezó la trama con ingredientes similares: el trágico final y la moraleja se mantenían, pero el carácter serio de la historia se amenizaba con elementos musicales y dancísticos, y se alternaba con escenas cómicas campesinas similares a las de las piezas carnavalescas. Su autor, Damian Türckis, la había concebido en efecto para grandes audiencias populares, pero la obra sirvió finalmente para entretener a la corte con ocasión de unas bodas principescas.

El melodrama de Marco Antonio Catania, *Enea in Cartagine* (1680), y el de Antonio Franceschi, *La Didone delirante* (1686), echaban mano de recursos afines. El primero se complica con una maraña de amoríos, no solo entre personajes secundarios (el capitán troyano Ormondo está enamorado de Ana, que pretende al rey africano Clorindo), sino en el triángulo amoroso sin precedentes que se forma a partir del nuevo dilema de Eneas, que duda entre la atractiva Dido y la legítima Lavinia, con quien se casará tras partir a Italia. Esta vez la muerte de Dido ni siquiera entra en conflicto con el optimismo nupcial, porque tampoco ella es ya la verdadera protagonista del

episodio cartaginés. La obra de Franceschi utiliza la fórmula cómica del doble casamiento final, Dido desposa a Yarbas y Sicambre a Anna. Ambos pretendientes han ideado, mediante el disfraz, maneras de acercarse a sus amadas: Sicambre travestido en Livia, dama fingida de Anna, y Yarbas vestido de escudero para salvar a Dido del ataque de un oso feroz, con el que ella lucha en escena durante la caza.

Dido y Yarbas también terminan casándose en la ópera de Francesco Busnello, el libretista de Monteverdi en *L'incoronazione di Poppea*. Busnello, que según los testimonios inauguró la época musical de Dido en 1641, había puesto sobre las tablas la mayor parte de los recursos que sirvieron a los melodramas posteriores (la comicidad, el enredo, el travestismo, la maravilla) y la rotunda fórmula del título que luego tomarían Moscardini y Franceschi, en todo conveniente a la pompa aristocrática que iba a recibir a *La Didone*. Solo las obras mismas son más explícitas de lo que fue Busnello al expresar sin disculpas el cometido del nuevo teatro (f. A2v):

> Chi scrive sodisfà al genio, e per shiffare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Qui non ocorre rammemorare agl'huomini intendenti come i poeti migliori habbiano rappresentate le cose à modo loro, sono aperti i libri, e non è forastiera in questo mondo l'eruditione. Vivete felici.

Con el mismo descanso, y hasta con cierta burla a los pedantes, había despachado el anacronismo de Virgilio, no para comprometerse con ninguna defensa, sino para dar licencia y vía libre a la poesía, ahora sí ya plenamente: «E se fù anacronismo famoso in Virgilio che Didone non per Sicheo, suo marito, mà per Enea perdesse la vita, potranno tollerare i grandi ingegni che quì segua un matrimonio diverso e dalle favole e dalle Istorie».

Una observación que merece considerarse: Dido ya no se culpa por sistema, sino vuelve en más de un caso a esa desesperación absoluta que hizo de la muerte la única manera de aplacar su dolor. La reina de Moscardini canta, justo antes de acuchillarse: «Ohimè morir mi sento; / questa forte mia destra, / fatta del mio morir fida maestra, / mi leverà dal segno ogni tormento» (p. 113). Se diría que la música, cuando no amansó la fiereza de Dido para hacerla feliz, inspiró de nuevo su soberbia. Otra vez, la versión más resonada de su historia se compuso en Inglaterra, donde Nahum Tate (1689) encontró la manera, como Marlowe, de aproximar a Dido a su estado original mediante una demostración inédita de la fuerza de su carácter. «No repentance shall reclaim / the injur'd Dido's / slighted flame», clama cuando Eneas pretende revocar su primera intención de marcharse, «for 'tis enough, / what'er you now decree, / that you had once / a thought of / leaving me» (*Dido and Aeneas*, III, 2). Eneas insiste,

pero ella no cede, lo obligará a partir y se dará muerte como corresponde a tan gran despecho:

AENEAS	Let Jove say what he will:
	I'll stay!
DIDO	Away, away! No, no, away!
AENEAS	No, no, I'll stay,
	and Love obey!
DIDO	To Death I'll fly
	if longer you delay;
	away, away!
	But Death, alas!,
	I cannot shun.
	Death must come when he is gone.

(En nota aparte: la gran tragedia que forma esta obra no obsta al remate de comedia que utilizó Tate en otras reescrituras. El *happy end* y el romance entre Cordelia y Edgar que confirió a *King Lear* en 1681 sustituyeron la historia de Shakespeare en las tablas durante ciento cincuenta años: hasta mediados del siglo XIX se escogió en los teatros la versión donde ni Lear ni Cordelia mueren al final, versión que en realidad acordaba con las fuentes que Shakespeare había alterado.[266])

Dido se convertiría, con Orfeo, en el personaje más popular de la cantata en Francia, pero antes tenía que atravesar el período de la tragedia neoclásica. Tanto la *Didon* de Georges de Scudéry (1637) como *L'ambigu comique ou les amours de Didon et d'Aenée* de Antoine Jacob «Montfleury» (1673) se imprimieron bajo el marbete de *tragedia*, y ambas guardaron la seriedad del género, con la muerte de la protagonista escenificada al terminar la representación. Tampoco en estas se culpa Dido como en las tragedias del siglo anterior. Scudéry escribió su *Didon* «pour y faire voyager les dames» (f. A4r), es decir, para un público exclusivamente femenino (¿en el salón de la Société du samedi, presidida por su hermana Madeleine de Scudéry, la celebrada «Sapho»?). Tal vez fue esa particularidad la que lo llevó a enfatizar especialmente la rabia de Dido contra Eneas en esta versión. Tanto es así que su discurso llega a adoptar el tono de un alegato feminista contemporáneo, en una de las pocas variaciones del lamento virgiliano (p. 73):

C'est une chose estrange en ce siècle ou nous sommes,

[266] Puede verse Kennedy [1976] al respecto.

qu'on ne peut seurement servir aucun des hommes ;
qui veut estre trompée n'a qu'à les obliger,
tant ce sexe maudit est ingrat et léger.

La sangre que debía lavar la vergüenza de la Dido de Montfleury, por otra parte, no había de ser la suya sino la de Eneas, que para mayor deshonra la abandona el día de su boda. Como en la tragedia de Pazzi, Dido espera que la mano vicaria de Yarbas haga justicia, aunque esta vez él se negará (p. 80):

Venez, seigneur, venez signaler vostre amour :
on me fuit, on me hait, on brave ma vangeance.
Seigneur, il faut du sang pour laver cette offence ;
ma honte, jusqu'à vous, aura sans doute esté ;
par vous estre inconnuë, elle a trop éclaté.
Du traistre qui me fuit, faites vostre conqueste ;
je vous offre ma main si vous m'offrez la teste

Lo cierto es que los autores franceses, aun dentro de la tradición dramática que más próxima se hace a los ojos acostumbrados a la tragedia renacentista —de hecho, los diálogos de Montfleury suenan a veces hardianos[267]—, no dejaron de ampliar a su manera el espectro emocional de sus *Didos*. Tanto Scudéry como Montfleury empiezan la trama antes de que Eneas decida partir, lo que da pie a unas cuantas escenas donde tiene lugar el cortejo de los amantes. Scudéry, igual que Marlowe, hace que Dido y Eneas se encuentren en la boca de la cueva (II, 2) y que él termine la escena aún más abiertamente diciendo «l'orage finira chaque chose à son tour; / violent et durable étant mon seul amour». Inventa, además, dos nuevos personajes auxiliares, Thecnis y Zertine, hijas de Dido, que no tienen gran efecto en la trama pero sí nuevas implicaciones emotivas —presencian la muerte de su madre— y morales —el anhelo de un hijo en la *Eneida* no tiene el mismo sentido; la renuncia de Dido como matriarca es más perceptible que nunca—.[268] Montfleury ideó otro modo de renovar el efecto trágico del tema cartaginés, más bien a la manera de Pazzi. Como dramaturgo de éxito que fue, y rival de Molière con sus comedias, tuvo la astucia de anteponer al título clasicista el reclamo efectivo del entremés, *l'ambigu comique*, avisando así que tres pequeñas piezas iban intercaladas a la manera española después de cada acto para distender

[267] Mientras altercan, Eneas detiene a Dido: «Madame, demeurez…». Dido: «Que je demeure ? Ingrat !», y luego Eneas, otra vez: «Non, madame, arrestez…» (p. 40; arriba, p. 177).

[268] Vedrenne [2009:253] relaciona el motivo con el tardío embarazo de Ana de Austria, madre del futuro Luis XIV un año después de publicarse la tragedia de Scudéry.

el ánimo de los oyentes y satisfacerlos a todos, «comme un moyen d'aspirer au bonheur de plaire à ceux qui n'aiment que le sérieux, sans renoncer à celuy de divertir ceux qui n'aiment que le comique» (f. aii-v). Lo logró, pues no dejó de recordar la estima «que près de trente représentations consécutives luy ont acquise» (f. aiii-v).

En España la versión de Guillén de Castro, *Dido y Eneas* (1625) se impuso absolutamente. Cuando no se imitó alguno de sus episodios originales fue porque se imitaron todos en refundiciones de la práctica totalidad del argumento. Castro enriqueció la trama aprovechando muchos momentos de los que abarcan los primeros cuatro libros de la *Eneida* (entre ellos incluso el de Troya ardiendo, que de ser narrado por Eneas pasa a representarse), e inventó otros, como la condena a la viuda que vuelve a tomar marido, reiterada incansablemente por otros dramaturgos, un lance en que Dido ataca a Eneas con la espada de este, y la vuelta de Eneas en un intento por defender Cartago del ataque de los gétulos, solo para encontrar a Dido con el pecho atravesado, sentada en el trono donde fingía esperar a Yarbas para casarse.[269]

La comedia de Cristóbal de Morales (h. 1640), con el mismo título, toma numerosas escenas de Castro y mantiene el final trágico con la muerte de Dido, pero convierte a Ácates en criado gracioso. Nacidas en el auge del teatro español y su debilidad por el motivo del honor, tanto la Dido de Castro como la de Morales pagan su pecado con la muerte (respectivamente, p. 555 y vv. 2606-2613):

> Y veréis a vuestra reina,
> que ella mesma se conoce,
> y se castiga a ella mesma.
> Erré al fin como mujer.
>
> Así vengo mis agravios,
> así mis afrentas mido,
> que pues yo tuve la culpa,
> bien es que tenga el suplicio;
> ¡derrámese de mis venas
> este coral fementido,
> pues que fue contra Siqueo
> tan ciegamente lascivo!

[269] Una muerte, cinziana por la suavidad, que utiliza el recurso de la cortina que D'Artois [2017:117] considera parte de la variante estetizada del horror característica de la comedia nueva lopeveguesca.

La faceta liviana de Dido interesó también a otro imitador, Francisco de Villegas, en una obra de título asaz elocuente, *El más piadoso troyano* (1669), donde la reina relaja la ley promulgada contra las viudas reincidentes para poder relajar ella misma su conducta. No es raro que sea en esta obra donde Dido se humilla, como en la obra de Hardy, a cambio de que Eneas permanezca a su lado —más bien como superior—: «en viéndolo lo creeré / y esclava tuya seré» (p. 322).

Existe un manuscrito apócrifo,[270] atribuido a Castro y a veces confundido con su obra, que bajo el título *La gran comedia de Dido y Eneas. No hay mal que por bien no venga* parafrasea en romance la comedia de Castro, introduce la figura del gracioso en el troyano Marino y convierte el desenlace en un final feliz en el que Dido y Eneas terminan casándose (una mano correctora interviene ligeramente para, entre otras cosas, añadir una vuelta de tuerca a la primera intención de huir de Eneas).

Hasta la única versión de la Dido justiniana que consta, titulada *La honestidad defendida de Elisa Dido, reina y fundadora de Cartago*, de Álvaro Cubillo de Aragón (1654), muestra vínculos con la de Castro y, como acostumbran las imitaciones posteriores, prefiere dar a la historia un final feliz —tímido pero feliz— en el galanteo de Yarbas y Dido, que por acuerdo mutuo nunca será resuelto en matrimonio. Cubillo adjuntó al principio del título un reclamo popular del tipo que utilizaría Montfleury, el de *comedia famosa*.[271] La otra pieza teatral justiniana fue la de Boisrobert en Francia, *La vraye Didon ou la Didon chaste* (1643), que a sus particulares efectos se inspiró en las de Virués y Lasso para solicitar el favor de la condesa de Harcourt ofreciendo el ejemplo de Dido como espejo de la honestidad que el autor abanderaba también respecto a sí mismo (ff. iii-r/v):

> Vous pouvez mettre aisément à couvert sous une mesme protection l'autheur et l'ouvrage tout ensemble. Comme il est impossible que Didon soit jamais soupçonnée d'impudicité […] Je ne croy pas que la mesdisance et l'ennuie qui m'ont si cruellement deschiré iusques icy s'osent désormais attaquer à moy quand on connoistra que j'ay quelque part à l'honneur de vostre bienveillance.

---

[270] El ms. 15020 de la Biblioteca Nacional de Madrid (con una licencia de representación firmada por el doctor Pedro Garrido en Valencia, a 24 de octubre de 1653). Ha pasado desapercibido hasta ahora su estrechísimo vínculo con la *Dido* de Villegas (en una dirección indeterminada por lo relativamente próximo e incierto de las fechas que constan), pues figuran en ella los mismos personajes y son muy afines argumentalmente.

[271] «¿Debe algo este final feliz a la chabacana refundición del drama de Guillén de Castro, fechada en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid un año antes que la obra de Cubillo?», se pregunta Lida [1974:125].

Es otra implicación del carácter excepcional de esta *Dido* en su recurso a la historia justiniana: a la vez que se apartaba de la versión de Virgilio, se alejaba del teatro comercial para dedicarse íntimamente a restablecer la honra del autor antes que a abonar su fama literaria o su bolsillo.

Apurando el siglo, se escribirían otras dos *Didos* en español: una zarzuela cómica del peruano Lorenzo de las Llamosas, *Destinos vencen finezas*, representada en 1698 en Madrid (podría indagarse algún eco del drama musical de Franceschi: se repiten el disfraz de Yarbas y el doble matrimonio de Ana y Dido con los dos príncipes africanos), y, en torno a los mismos años, otra «comedia heroica», impresa también como *Comedia famosa* y titulada *Estrago de odio y amor. Eneas y Dido* que se atribuye a un «ingenio catalán» sin identificar.[272] El hilo argumental de esta obra se enmaraña de tal manera —con visitas nocturnas, intercambio de papeles, confusión de destinatarios y diversos lances, traiciones y amoríos— que la sucesión de episodios y la interacción de los personajes se hace a ratos casi indiscernible. El mayor estrago de esta obra es la trivialidad en que va a parar el sacrificio de Dido. Las diosas Juno y Venus anuncian de luto el dilema que la ha llevado a la muerte: no podía dejar de amar a Eneas, pero tampoco transgredir su ley contra las viudas reincidentes; no podía dejar a su pueblo desamparado ante Yarbas, pero tampoco aceptarlo como marido. Pues bien: finalmente Ana, casada con un tal príncipe Alejandro, será reina de Cartago; Yarbas y Eneas se harán amicísimos, y Eneas, que estaba dispuesto a ignorar su misión por Dido, resulta estarlo también para fungir como padrino de boda.

En el siglo XVII, las versiones de Dido cuyo final implica algún grado de optimismo ya superan en número a aquellas que mantienen el desenlace funesto de su muerte como colofón del espectáculo. Y aun cuando ese momento de distensión no se cumple en su personaje, a lo largo de la obra se habrá hallado en otros la manera de aliviar la absoluta gravedad de su tragedia primitiva. La probidad y la dignidad de la reina de Cartago, que tantas disputas habían generado durante tanto tiempo, no tardaron en abandonar el foco de su fama. Dido bien valía una risa.

El humor que ya prácticamente todas las versiones dramáticas de Dido acogían en mayor o menor grado llegó a desbordarse por otro frente. Entreverados con los textos descritos se encuentran varias muestras de un género nuevo frente al que aquellos son un monumento de respeto a Dido: el travestimiento burlesco. Puede decirse que en este fenómeno se cumplieron todos los sentidos que cabía dar al proceso de

[272] ¿Sería este ingenio Antonio Folch de Cardona, marqués de Castelnou (1623-1694)? El catálogo de La Barrera [1860:71] indica la existencia de una comedia manuscrita suya, *Dido y Eneas.* Existen al menos dos testimonios, ambos reseñados en la bibliografía del presente estudio por lo incierto de su datación y la diferente formulación del título.

vulgarización de la epopeya latina. En un movimiento de descenso, los clásicos, al principio enaltecidos y solamente accesibles a selectas minorías, se habían puesto a disposición del vulgo para su comprensión más elemental, la lingüística. Ahora, parafraseados con las expresiones más vulgares, se arrastraban hasta cualquiera que deseara divertirse con ellos. Genette incluyó el travestimiento entre sus estudios de la literatura en segundo grado, pero respecto al proceso de difusión —de familiarización— de los textos antiguos el género ha de considerarse ya la tercera capa del palimpsesto.

Se ha dicho *los clásicos*, pero debiera decirse mejor *el* clásico, porque la *Eneida* fue el primer y casi único objeto de esta práctica literaria. Genette [1982:91-94] dio perfectamente sus coordenadas:

> Sa forme canonique est la récriture en octosyllabes et en style vulgaire d'un texte épique, et plus précisément d'un chant de l'*Énéide* […] Le travestissement burlesque récrit donc un texte noble, en conservant son «action», c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son invention et sa disposition), mais en lui imposant une tout autre élocution, c'est-à-dire un autre «style», au sens classique du terme, plus proche de ce que nous appelons depuis le Degré zéro une «écriture», puisqu'il s'agit là d'un style de genre.

Se verá mejor con el ejemplo de los pioneros en el terreno, Giovani Battista Lalli y *L'Eneide travestita*, que apareció en Italia en 1633, y Paul Scarron con *Le Virgile travesti en vers burlesques*, que quince años después dio al género su forma conocida y provocó una ola de imitación (fórmula a la que Genette añade un comentario oportuno a toda esta sección: «ce qui est fort naturel, surtout à une époque où l'on cherche davantage le succès que l'originalité — ou plutôt, devrais-je dire, où la voie du succès ne passe pas nécessairement par l'exhibition d'une originalité»).

Sobrevolemos primero algunos versos de los que Lalli dedicó al momento de Dido. En el poema parodiado, la reina decide ponerse en huelga de hambre. El conticinio virgiliano en que ella sufre mientras todos duermen, inspiración del lirismo de tantos nocturnos, sirve a esta voz narrativa para insinuar que, más que de hambre, padece de sífilis: «Dunque poichè Didon, dal dolor vinta, / si risolvè di non mangiar più pane […] Sola Didon, mentre ciascuno, stracco / stassi in riposo e dorme a crepa pancia, / lo stomaco si sente così fiacco, / come se addosso havesse il mal di Francia» (IV, octavas 115-127). Ella misma dirá luego los calificativos que merece su conducta, mientras Eneas duerme sin cuidado, «como un lirón» (IV, o. 132-133):

> Ahi, ch'io dovea più tosto entro una grotta

menar vita raminga e bestiale,
ch'à guisa d'una gatta ardita e ghiotta,
commetter pazzamente un'error tale.
Lassa, che al mio Sicheo la fede ho rotta;
caro, caro mi costa il carnevale,
e se l'honor non ho stimato un asso,
sono a ragion sù questo horribil passo.
Così Didon si affligge, e intanto Enea,
come un ghiro dormia sù l'reggio pino...

La desvergüenza de la gata se castiga con la terquedad de la mula; Dido procede, y ante la muerte se hace ridículamente cobarde por un instante (IV, o. 154):

Dido, ostinata come una mulaccia
in quello suo diabolico pensiero,
l'occhio a quel luogo ove morir s'avaccia
torvo girò sanguinolento e nero.
Sbigotti prima, e impalidissi in faccia,
perchè il morir li parve un mal mestiero.
Poi si scagiò verso la pira, e sopra
salse a fornir la spaventevol' opra.

La primera consideración que hace el Eneas de Scarron tras la visita de Mercurio (porque el héroe no sale más airoso del retrato que dibujan estas burlas) es que «Didon même ne vaut rien, / quoiqu'elle m'ait voulu du bien» (p. 347). A las metáforas animales, Scarron prefirió los gestos penosos de una histérica que habla sola.[273] Así Dido, en cuanto sabe de la intención de los troyanos (p. 349),

fit cent actions d'une folle :
s'appliqua mainte croquignolle,
pocha ses yeux, mordit ses doits,
s'arracha le poil plusieurs fois,
puis, se frappant deux fois la cuisse :
«Il s'en va», dit-elle, «le Suisse».

[273] Pero no dejó de comparar a Ana con un avestruz que salta sobre la pira donde yace agónica su hermana.

Dido aquí no se conforma con la idea de descuartizar al hijo de Eneas y servirlo a su mesa. La imagen senequista no se libra del filtro de la parodia: esta ama de casa trastornada fantasea con hacer paté, guiso y compota de todos los troyanos.[274] Pero, la intención frustrada, ha de contentarse con insultarlo groseramente. Cuán loada hubiera sido su fama, «si du fils de putain d'Enée» no hubiera llegado a sus costas. Ella misma ha correspondido en la bajeza (p. 356): «"Mourons, et sans être vengée", / dit-elle, "c'est là le destin / que doit avoir une putain"».

«Ce ne fut d'ailleurs qu'un feu de paille, aussi vite éteint qu'allumé». Lo primero que Genette destacó del travestimiento burlesco fue su efimeridad; lo segundo, su éxito fulminante. En aquella breve combustión tuvo tiempo de arrasar la efigie virgiliana y dejar todavía algún rescoldo entre las cenizas de su posteridad, que fue más larga de lo que diagnosticó el crítico francés.[275] Un tiempo después de lo que el Genette considera el final del incendio hacia los 60, un imitador ovidiano de Scarron en Londres eligió la carta de Dido a Eneas para encabezar las cinco *Heroidas* que publicó bajo el pseudónimo de Naso Scarronnomimus (1673). Suscribía el título un lema tomado con malicia del *Arte poética* de Horacio: «risum tenatis amici». Ese que para el siglo anterior había sido el primer referente del decoro, esa que había sido la primera exigencia en el deber de la verosimilitud —el deber de no provocar la risa con lo monstruoso—, esos principios que se habían blandido en contra de cualquier atrevimiento poético en el teatro servían ahora para formular una invitación a la idea más grotesca: la gran épica convertida en chiste. Esa carcajada que el lector no podría —y ya no debía— evitar era síntoma del mayor éxito: «to be sold by most booksellers in London». Más que de reina, Dido tenía aquí visos de granjera de cerdos, y no le hizo falta más que la maroma con que se sujeta a los animales para colgarse «to vex Aeneas more» (p. 18). En letras grandes, el verso que encabezara su epitafio tenía que rezar DIDO LIES HERE, THAT SILLY WHORE.

[274] La amplificación de este momento es la que lleva a cabo todo el poema burlesco. Genette [1982:96] estima que duplica el número de versos de la *Eneida*.

[275] El travestimiento fue breve solo en su primera aparición, porque sus recidivas alcanzaron el siglo XIX y toda Europa. Cadot [1990] estudió textos de Austria, Ucrania y Bélgica.

Capítulo 6

Conclusiones

El teatro como nuevo género para Dido

Una de las impresiones más valiosas que deja el estudio de la trayectoria histórica del personaje de Dido es que su concepción resulta indisociable de la concepción de lo literario. Positivamente, en cuanto la historia hace palpable, los textos considerados son el corolario de la recuperación humanística del drama antiguo unida al inveterado vínculo del libro IV de la *Eneida* con las estructuras del género trágico. Literariamente su razón profunda es otra, y se deriva del proceso de dignificación de la poesía que sobrevino con el Renacimiento, un proceso en cuyo comienzo la propia Dido desempeñó un papel ejemplar. Para que Dido pudiera llegar al teatro debió obrarse un cambio en la manera de percibir las dos historias confrontadas que siempre la han definido. Pasaron siglos antes de que la idea de su verdadera castidad, sellada en la versión justiniana de su muerte, y la supuesta mentira que consagró Virgilio cediesen ante la perspectiva de un tratamiento distinto, al margen de la noción deontológica de veracidad que acarreaba el ejercicio de la poesía.

Los primeros autores que elogiaron a la Dido casta, aun cuando se mostraron conscientes de su otra cara, lo hicieron sin desprestigiar la *Eneida*. A la enseñanza religiosa de los padres de la Iglesia se añadió enseguida la didáctica secular de los comentaristas tardoantiguos del poema latino, que glosaban el origen de Dido con la historia justiniana evitando igualmente que la verdad del episodio interfiriese en la reputación de Virgilio. El poso de duplicidad que dejaron aquellos testimonios fue reavivado por los primeros humanistas, ya al final de la etapa medieval y con nuevas implicaciones. Mediaba, entre un punto y otro, la asociación de la imagen de Dido con el vicio de la lujuria que habían perpetuado las interpretaciones alegóricas cristianas del corpus virgiliano, lo que dio lugar a la enconada denostación del falso retrato que pintó Virgilio frente a la historicidad del relato justiniano y el elogio condigno de los Padres.

La recurrencia de la figura doble de Dido en los tres grandes precursores del Renacimiento da una noción de la trascendencia que adquirió el debate: en Dante a

través de sus glosadores, en Petrarca por excelencia y casi con obsesión, en el Boccaccio latino a la zaga de Petrarca. El único punto en que Boccaccio difirió de su maestro respecto a Dido es justamente el que marcó el tránsito hacia una nueva idea de la ficción literaria. Si Petrarca se empeñó en señalar el flaco favor que había hecho Virgilio al transmitir la historia falsa de Dido, Boccaccio se encargó de enmendar el error que cometía Petrarca al transmitir una noción de la poesía determinada por la autenticidad de su contenido. La actividad de los poetas debía relativizarse y entenderse en el contexto particular de su labor, que respondía al muy loable propósito de instruir en el sentido de todas las cosas tras el velo del artificio que las hacía comprensibles. No importaba tanto el referente real de la materia poética cuanto su significado profundo. La *Eneida* brindó el mejor ejemplo para tales razones; en Dido se consumaba el veredicto de la licencia poética. La defensa de Boccaccio es el indicio de un nuevo estado que se impondrá progresivamente y que, respecto a nuestro personaje, terminará de realizarse en la ficción teatral. La fama que le había dado Virgilio dejaba de ser reprochable para hacerse artísticamente provechosa. (Así visto, también puede decirse que la alegoría, aunque fue el origen de la difamación de Dido, fue el antecedente más próximo de su validación literaria. Según el sistema interpretativo alegórico, la *Eneida* era la vía de expresión figurada de los valores del cristianismo, una idea análoga —y a veces asociada— al concepto de la poesía como ejemplo eficaz de todo lo bueno y lo bello.)

Perdida en su personaje

Con Dido ya en el teatro, queda revisar las consecuencias que la transformación tuvo para su imagen. En todos los textos que se han examinado, Dido pierde de un modo u otro la proyección magnificada que Virgilio concibió para ella al dedicarle todo un canto de la gran epopeya latina, donde su presencia supera con creces la del propio Eneas y la de cualquier otro personaje a lo largo del poema. La soberbia y la pasión irremisible de Dido en la *Eneida* se vuelven en estas tragedias ardor cómico o exaltación pecaminosa. Las tragedias justinianas de Virués y Lasso, directamente comprometidas con el pregón de la castidad y por fuerza elogiosas, solo ofrecen la leve ironía de aminorar la virtud que su versión había inmortalizado contra la *Eneida* para dar énfasis, en cambio, a una cualidad no menos loable pero sí más virgiliana. La verdadera merma de Dido se hizo efectiva en el frente romano, que al fin y al cabo era el que siempre le había traído problemas.

La manifestación más evidente de tal deterioro está en el filtro paródico que Cirne, Ghistele y Marlowe aplicaron a su historia cuando la dramatizaron (Ghistele con el propósito declarado de reverenciar a Carlos V asociándolo a Eneas). En el resto de las obras, el retrato de Dido depende más sutilmente de su relación con otros personajes o de variaciones que en principio parecen menores, porque el respeto del orden y el contenido de los versos pronunciados por ella en la *Eneida* fue un designio rara vez ignorado. Pazzi delega en Yarbas el gesto heroico de su tragedia y convierte a Dido en espectadora de su propia venganza. Jodelle, por mantener prácticamente intacto su discurso, le niega la capacidad reflexiva que demuestran todas las demás voces respecto al conflicto religioso que es la médula de la obra. Hardy remacha la suya con una moraleja que inculpa directamente el abandono del pueblo de Cartago por parte de su reina, cuya ineptitud también ha proclamado el coro. Dolce opera con más insidia, puesto que da a entender la total negligencia de Dido desde su primera intervención, cuando ya se confiesa locamente enamorada de Eneas, sin reconocer por un solo momento la antigua fe que la obligaba. En la tragedia de Cinzio de poco le vale a Dido el mejor juicio que demuestra en las primeras escenas, porque desde el prólogo la sabemos abocada a representar otra vez su papel alegórico del vicio carnal.

Hay que preguntarse si tal vez era inevitable que Dido se difuminase al abandonar el foco narrativo de la *Eneida* para adoptar su forma dramática. A fin de satisfacer las exigencias estructurales del teatro, su presencia dominante en el canto cuarto (también la voz absoluta que le dedica la heroida de Ovidio, si se quiere) tuvo que fragmentarse, repartirse en muchos otros papeles y quedar por fuerza reducida a las escenas que le correspondían según la proporción de un protagonismo siempre compartido con Eneas. Salvo en las piezas tragicómicas y en la de Cinzio, Dido no hace acto de presencia sino cuando está al borde de la enajenación o ya perdida en ella (durante los momentos precedentes que sí escenifican las tragicomedias y Cinzio, las primeras hacen remitir aún más su dignidad mostrándola olvidada de Siqueo, y el segundo se dedica a hinchar la capacidad actancial de los personajes secundarios de Ana y Ácates). Por muy fielmente que se reprodujeran al final los versos virgilianos del furor de Dido, la potencia abrumadora de su carácter se vio atenuada por la mera presencia de otros actores, por su misma exigencia formal.

Castigo y redención de la deshonra

Hay una novedad en las tragedias de Dido que se hace más significativa cuanto más inconscientemente pueda pensarse que la reprodujeran los dramaturgos del XVI. En

todas las obras virgilianas de este corpus, excepto en la de Marlowe, Dido pronuncia durante sus últimas quejas la culpa que la acosa por haber traicionado la memoria de Siqueo y anhela la muerte como medio de resarcir su deshonra, una implicación ausente del episodio de la *Eneida*. La troncalidad común del motivo era, por supuesto, la versión casta del personaje, que tras una larga historia de pugna con la Dido virgiliana seguía sobrevolando con insistencia la poesía. Las asociaciones que cada versión había despertado se grabaron tan profundamente en ella que su efecto era inevitable, sobre todo para un siglo que no había llevado a sus últimas consecuencias la disociación poética de Boccaccio y que mostraba particular gusto por el tema del honor. Con una naturalidad que solo permitía su versión dramática (recuérdese aquella pequeñísima escena recreada por san Jerónimo en la carta a la viuda Geruquia, que trae ecos preciosos de un giro igual), Dido reunió la culpa que le había atribuido la *Eneida* y la absolución que le devolvía el honor abanderado por las fuentes opuestas a Virgilio.

El respeto teórico del horror

Son dos los indicios relevantes que deja el estudio del horror en su condición de marcador privilegiado de la tragedia. El primero es que, en la época estudiada, las diversas manifestaciones del horror están muy directamente asociadas al grado de libertad poética y a las expectativas de éxito que mueven a los dramaturgos (esas fueron las dos grandes fuerzas pugnantes en la construcción del primer teatro moderno). Cuando quieren asegurar la recepción positiva de sus obras, los autores recurren sin miramientos a los medios casi siempre liberales del horror que brinda la tradición teatral asentada en sus respectivos entornos. Cuando con sus composiciones se proponen demostrar erudición y respeto por las poéticas clásicas, ocultan la muerte o bien se ocupan cuidadosamente de justificar su exhibición en escritos de índole teórica. Ya hacia el final del siglo, algunos como Lasso y Hardy abrazaron la posibilidad de una tragedia que siguiera siendo formal y estilísticamente clasicista sin dejarse constreñir por aquellos principios del decoro que claramente resultaban disfuncionales frente a las nuevas audiencias.

El segundo indicio es aún más interesante porque hace converger los dispositivos del horror con el nuevo carácter que las tragedias renacentistas confieren a Dido. Por medio de la transgresión y del inmediato gesto punitivo del suicidio, su personaje reunía las condiciones que, a ojos de cualquiera que aspirase a imitar el arte griego, la convertían en esa figura ambivalente de la tragedia antigua capaz de despertar miedo y compasión al mismo tiempo. Pero esa compasión, en el teatro moderno, se resolvía

en un sentimiento cristiano antes que ateniense, y tendía a polarizarse según el estricto dogma de una fe —una mentalidad— que era en esencia maniquea. En realidad la muerte de Dido, su pasión atenuada por el remordimiento del pecado, sirvió para afianzar la certeza de que era un personaje simplemente bueno, digno de la compasión que más natural resultaría a quien entonces llegase a conocerla. Algunas maniobras del horror, entre las que buscaban alinearse con los referentes clásicos, demuestran que varios autores de Dido ajustaron sus prácticas según las coordenadas de esa nueva sensibilidad. Cinzio se reveló particularmente sujeto a tal prurito de adaptación al elegir la muerte suave, precedente del *lieto fine*, para las víctimas de la desdicha trágica, y al preferir por el contrario «fare morire in questa sorte di favole i malvagi, o patir gravi mali, […] per più contentezza et per maggior amaestramento di quelli ch'ascoltano».

La efectividad de otra Dido

El afán por absolver a Dido, sobre todo cuando condicionó la espectacularidad de la tragedia, fue un destello infructuoso del siglo XVI. Las obras de las que ha trascendido alguna (mínima) noticia de éxito se cifraron en otros términos. Hay, ya en el XVI, cierta correspondencia entre la viabilidad teatral de Dido y la liviandad con que los textos se permiten retratarla antes de ese momento. Las libertades que con ella se tomaron hablan siempre de la libertad con que osaron acercarse al terreno de la comedia, o cuando menos alejarse de la total cortesía hacia los personajes del mito antiguo.

Pensemos, primero, en los trágicos filipinos, que dieron al conflicto el cariz más genuinamente trágico, más serio, cuando atribuyeron a Dido la paradójica obligación de actuar como parte de una colectividad y de cumplir con el deber individual de su honra al mismo tiempo. Esos mismos dramaturgos —menos justamente Lasso, que intentó sazonar su obra con alguna estrategia cómica— estaban entre aquellos que acarrearon el lastre de una generación a la que se ha achacado vez tras otra la muerte de la tragedia española. Pensemos también en Pazzi, en Cinzio, en Jodelle, que bajo el mecenazgo noble y pontificio, o por hábitos adquiridos en tal contexto, fueron máximamente respetuosos al reconstruir el personaje —aunque a nuestros ojos lo mermaran por otros medios— y no hallaron vía por la que dar a su *Dido* una tonalidad que la hiciera destacar en el entorno gris de un teatro prematuro. Pensemos, en cambio, en el perfil histriónico de Hardy, cuyo designio exaltaba cuanto se hallara bajo su pluma para el regocijo público, y así no le importó hacer a Dido esclava en su furor.

Y pensemos aún en el Dolce carnavalesco que se dio licencia para acelerar el «bel desio» de la reina, «che veloce correa». Pensemos finalmente, recordando la ligereza con que llegaron a retratar a Dido, en la oportunidad festiva de Ghistele, en la solvencia comercial de Marlowe, en la ambición dramática de Cirne cuando recurrió a dos modelos que podían considerarse celebérrimos con apenas tres décadas de vida.

Nuevas versiones de Dido

El futuro inmediato de Dido no iba a ser más uniforme que el variopinto panorama del siglo XVI, pero sí iba a ser más pragmático, porque ese sería el cariz del teatro a cuyos hombros marchaba el personaje. Una cosa había quedado clara a partir de los primeros experimentos, y era que las fórmulas arcaizantes de la tragedia no podían satisfacer a las exigencias de entretenimiento que planteaba un teatro de miras definitivamente comerciales. La solución requirió casi siempre que los dramaturgos echaran mano de las herramientas que ofrecía el género de la comedia: amoríos, lances, enredo, travestismo, disfraz, graciosos… Dido pasó a formar parte del espectáculo. Lo que Lida [1974:26] dijo del mito de Dido en Cervantes puede decirse de Dido en el teatro: de veras asimilada al contexto cuando constituye materia cómica. En el XVII, las tres únicas tragedias que no dan relieve a elementos cómicos son también las que se destinaron a una recepción más reducida, más íntima y con un cometido particular: el feminismo de un *salon*, la demanda de asilo a una duquesa, el cajón de un escritorio.

No hay modo de comprobar cómo hubieran absorbido las nuevas piezas dramáticas sobre Dido el motivo de la restitución del honor porque gran parte de ellas opta por un final feliz para la historia —también en la variante justiniana—, del todo incompatible con el colofón predilecto de las primeras tragedias. Resulta más prometedora, en general, la satisfacción del público cuando ve a Dido felizmente casada que el alivio moralizante que se pueda esperar de ver su honra restaurada con la muerte. En España, madre del teatro del honor, el motivo recidivó en varias ocasiones. Bien podía hacerlo cuando, entre los muchos acicates argumentales que se adosaron a las obras (que a partir de Castro siempre implicaban alguna transformación cómica), había un episodio proverbial que exhibía como nunca la incapacidad de Dido para cumplir la ley con que ella misma castigaba a otras mujeres. Dido no era menos reprobable en esas obras que en las que ignoraron la interpretación renacentista de su muerte. Entre estas últimas, varias adoptaron la forma operística, así como lo hicieron algunas de las que terminaban casando a la reina, casi siempre con Yarbas. Cuando no acompañó un final feliz, la música devolvió a Dido su magnitud original, como se aprecia

en la ópera italiana y en la inglesa, las cuales dieron al momento de la muerte un aire megalómano que para nada se beneficiaba de la mezquindad del arrepentimiento.

Bien venida, mal hallada

Ninguna época se reconocería en las generalidades historiográficas que le atribuyen las futuras. Menos aún lo haría respecto al colofón posible de estas páginas la época que proclamó la importancia mesiánica de su labor literaria: el siglo XVI no encontró la tragedia ni encontró a Dido. Y habría razón para que nuestros autores se extrañaran de verse así estimados, porque no ha sido menos necesario ni menos importante para este trabajo reconocer que, si algo hizo el Renacimiento por Dido, fue devolverle en el teatro una vida y una voz propias de las que había carecido durante mucho tiempo. Lo hizo, a veces, con medios perfectamente practicables. Podría bastar, entonces, un matiz: que el siglo XVI no supo hallar el modo definitivo de hacer renacer a la Dido trágica. Pero tal modo nunca existió. Lo que ese primer teatro no pudo encontrar, porque estaba construyéndose, fueron las vías para hacer entrar a Dido en la corriente chispeante de una tragedia verdaderamente nueva, o mejor —dicho con Barthes[276]—, de la teatralidad que el género lograría, andado el tiempo, cada vez que se liberase de la erudición del texto para dejar que un espesor de signos y sensaciones se edificara en la escena a partir de un argumento escrito sobre sus propias tablas.

[276] «Le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit» [1964:41].

Chapter 6

Conclusion

Theatre as a New Genre for Dido

One of the most valuable impressions left by the study of the historical trajectory of the character of Dido is that its conception is inseparable from the conception of the literary. Positively, within the scope of historiographical inquiry, the considered texts represent the culmination of the humanistic revival of ancient drama linked to the longstanding connection of Book IV of the Aeneid with the structures of the tragic genre. Literarily, its profound rationale is different, derived from the process of dignifying poetry that ensued with the Renaissance, a process in which Dido herself played an exemplary role at its inception. For Dido to make her way to the theatre, a shift in the perception of the two confronted stories that have always defined her had to occur. Centuries passed before the idea of her true chastity, sealed in the Justinian version of her death, and the supposed lie that Virgil allegedly perpetuated, yielded to the prospect of a different treatment, beyond the deontological notion of truthfulness that poetry carried.

The early authors who praised the chaste Dido, even when aware of her other side, did so without disparaging the *Aeneid*. The religious instruction of the Church Fathers was soon supplemented by the secular teachings of late antique commentators on the Latin poem. They glossed over the origin of Dido with the Justinian story, similarly avoiding any compromise of the episode's truth with Virgil's reputation. The lingering duplicity from those testimonies was revived by the early humanists, emerging towards the conclusion of the medieval period and with new implications. During this interval, the association of Dido's image with the vice of lust, perpetuated by Christian allegorical interpretations of the Virgilian corpus, played a role. This resulted in a vehement denunciation of Virgil's false portrayal in contrast to the historicity of the Justinian narrative and the fitting praise of the Fathers.

The recurrence of the dual figure of Dido in the three great precursors of the Renaissance offers insight into the significance the debate acquired: in Dante, through his commentators; in Petrarch, preeminently and almost obsessively; and in the Latin

works of Boccaccio following in Petrarch's footsteps. The only point where Boccaccio differed from his master concerning Dido is precisely the one marking the transition toward a new idea of literary fiction. While Petrarch insisted on highlighting the disservice Virgil did in transmitting the false story of Dido, Boccaccio took it upon himself to rectify the mistake Petrarch made in conveying a notion of poetry determined by the authenticity of its content. Poets' activities needed to be relativized and understood within the specific context of their work, which aimed at the commendable purpose of instructing in the sense of all things behind the veil of artifice that made them comprehensible. The actual reference of poetic material mattered less than its profound meaning. The *Aeneid* provided the best example for these reasons; in Dido, the verdict of poetic license was consummated. Boccaccio's defence is an indication of a new state that will progressively assert itself and, concerning our character, will culminate in theatrical fiction. The fame bestowed by Virgil ceased to be reprehensible and became artistically advantageous. (Seen in this light, it can also be said that allegory, though the origin of Dido's defamation, was the closest precursor to her literary validation. According to the allegorical interpretative system, the *Aeneid* served as the figurative expression of Christian values—an idea analogous to, and sometimes associated with, the concept of poetry as an effective exemplification of all that is good and beautiful.)

Lost in Her Character

Now that Dido has taken the stage, it remains to assess the implications of this transformation for her image. In all the examined texts, Dido, in one way or another, loses the magnified projection that Virgil conceived for her by dedicating an entire canto of the great Latin epic, where her presence surpasses that of Aeneas himself and any other character throughout the poem. The pride and irresistible passion of Dido in the *Aeneid* undergo a transformation in these tragedies, turning into comedic fervour or sinful exaltation. The Justinian works of Virués and Lasso, directly committed to the proclamation of chastity and necessarily laudatory, only offer the slight irony of diminishing the virtue that their version had immortalized against the *Aeneid*, emphasizing, instead, an equally commendable but nonetheless Virgilian quality. The genuine deterioration of Dido occurs on the Roman front, which, after all, had been the one to always bring her trouble.

The most conspicuous illustration of this deterioration is evident in the parodic treatment applied by Cirne, Ghistele, and Marlowe when dramatizing her story (with

Ghistele explicitly aiming to honour Charles V by associating him with Aeneas). In the remaining works, the depiction of Dido relies more subtly on her interactions with other characters or nuanced variations. This subtlety arises because the reverence for both the sequence and substance of the verses she utters in the Aeneid was seldom disregarded. Pazzi entrusts Yarbas with the heroic act in his tragedy, transforming Dido into a mere spectator of her own vengeance. Jodelle, by largely preserving his discourse, denies Dido the reflective capacity exhibited by other voices concerning the religious conflict that constitutes the essence of the work. Hardy concludes his piece with a moral that directly censures the queen for abandoning the people of Carthage, a charge also proclaimed by the chorus regarding her incompetence. Dolce employs a more insidious approach, suggesting Dido's complete negligence from her initial involvement, where she confesses madly in love with Aeneas, without acknowledging, even momentarily, the ancient faith that once bound her. In Cinzio's tragedy, Dido's initial display of sound judgment in the early scenes proves futile, for from the prologue, we are aware that she is fated to replay her allegorical role of carnal vice.

The question arises as to whether it might have been inevitable for Dido to diminish upon shifting away from the narrative focus of the Aeneid to assume its dramatic form. To meet the structural demands of the theatre, her dominant presence in the fourth book (also the absolute voice dedicated to her by Ovid's *Heroides*, if you will) had to fragment and distribute itself into many other roles, inevitably being reduced to the scenes that corresponded to her proportionate protagonism, always shared with Aeneas. Except in the tragicomic pieces and Cinzio's, Dido only appears when she is on the brink of madness or already lost in it (during the staged moments preceding her appearances in the tragicomedies and in Cinzio's work, the former further diminish her dignity by portraying her as forgetful of Sychaeus, while the latter inflates the narrative agency of the secondary characters Anna and Acates). However faithfully the Virgilian verses of Dido's frenzy were reproduced in the end, the overwhelming power of her character was attenuated by the mere presence of other actors, by the very formal demands of the theatrical setting.

Punishment and Redemption of Dishonour

An innovation emerges in the tragedies of Dido, gaining significance especially if one considers that the playwrights of the 16th century might have reproduced it unconsciously. In all the Virgilian works within this corpus, excluding Marlowe's, Dido articulates, in her final lamentations, the guilt that torments her for betraying the

memory of Sychaeus and expresses a longing for death as a means of rectifying her dishonour—an implication absent from the *Aeneid* episode. The common core of this motif was, undoubtedly, the chaste rendition of the character. After a long history of struggle with Virgilian Dido, this chaste version continued to persistently influence poetry. The associations evoked by each rendition became so deeply ingrained in her character that their effect was inevitable, particularly for a century that had not fully realized the consequences of Boccaccio's poetic dissociation and displayed a particular fondness for the theme of honour. With a naturalness only permitted by its dramatic adaptation (recall that brief scene recreated by St. Jerome in the letter to the widow Geruquia, resonating with precious echoes of the same turn), Dido combined the guilt ascribed to her by the *Aeneid* with the absolution that restored her honour, championed by sources opposed to Virgil.

A Theoretical Respect for Horror

The study of horror as a privileged marker of tragedy reveals two significant indications. Firstly, during the studied period, the various manifestations of horror are closely linked to the degree of poetic freedom and the expectations of success that motivate playwrights (these were the two major contending forces in the construction of the first modern theatre). When authors seek to ensure the positive reception of their works, they unhesitatingly employ the often liberal means of horror provided by the theatrical tradition established in their respective environments. When attempting to demonstrate erudition and respect for classical poetics in their compositions, they either conceal death or carefully endeavour to justify its exhibition in theoretical writings. Towards the end of the century, some playwrights, such as Lasso and Hardy, embraced the possibility of a tragedy that remained formally and stylistically classicist without being constrained by principles of decorum that clearly proved dysfunctional in the face of new audiences.

The second indication is even more interesting as it aligns the devices of horror with the new character attributed to Dido in Renaissance tragedies. Through transgression and the immediate punitive gesture of suicide, her character embodies the conditions that, in the eyes of anyone aspiring to imitate Greek art, transform her into that ambivalent figure of ancient tragedy capable of eliciting fear and compassion simultaneously. However, in modern theatre, this compassion evolves into a Christian sentiment rather than an Athenian one, tending to polarize according to the strict doctrine of a faith—a mindset—that is essentially Manichaean. In reality, Dido's

death, her passion tempered by the remorse of sin, serves to strengthen the conviction that she is simply a virtuous character, deserving of the compassion that would come most naturally to anyone who got to know her at that time. Some horror manoeuvres, including those aiming to align with classical references, reveal that several authors of Dido adapted their practices to the coordinates of this new sensibility. Cinzio proved particularly susceptible to this adaptive impulse by choosing a gentle death, a precedent for the "lieto fine," for the victims of tragic misfortune, and by preferring, conversely, "fare morire in questa sorte di favole i malvagi, o patir gravi mali, […] per più contentezza et per maggior amaestramento di quelli ch'ascoltano."

The Effectiveness of a Different Dido

The eagerness to absolve Dido, particularly when it influenced the spectacular nature of tragedy, proved to be a futile pursuit in the 16th century. The works that have gained some (minimal) mention of success were framed in different terms. There is, already in the 16th century, a discernible correlation between the theatrical viability of Dido and the levity with which the texts allow themselves to portray her before that moment. The liberties taken with her character consistently underscore the audacity with which they ventured into the domain of comedy, or, at the very least, distanced themselves from the complete deference shown to characters of ancient myth.

Let us first consider the Philippine tragedians, who bestowed the conflict with the most genuinely tragic and serious tone by assigning to Dido the paradoxical obligation to act as part of a collective while simultaneously fulfilling the individual duty of her honour. These playwrights—Lasso perhaps less fairly, for he attempted to infuse his work with some comic strategy—were among those burdened by the legacy of a generation repeatedly blamed for the decline of Spanish tragedy. Let us also contemplate the approaches of Pazzi, Cinzio, and Jodelle, who, under noble and pontifical patronage or influenced by habits acquired in such a context, were highly respectful in reconstructing the character—although, in our perspective, they diminished her through other means—and found no way to give their Dido a tonality that would make her stand out in the grey environment of an immature theatre. Conversely, let us look at the histrionic profile of Hardy, whose aim was to exalt everything under his pen for public delight, leading him to not hesitate in making Dido a slave to his frenzy. Reconsider the carnival-like Dolce, who took the liberty to accelerate the queen's "bel desio," "che veloce correa." Finally, contemplating the lightness with which they

portrayed Dido, let us think about the festive opportunity of Ghistele, the commercial viability of Marlowe, and Cirne's dramatic ambition when he turned to two models that could be considered famous with barely three decades of existence.

New Versions of Dido

The immediate future of Dido was destined to be as diverse as the panorama of the 16th century, yet more pragmatic, given the nature of the theatre that bore the character. One thing became evident from the early experiments: the archaic formulas of tragedy could not fulfil the entertainment demands of a theatre with definitively commercial objectives. The solution typically required playwrights to employ the tools provided by the comedy genre, such as love affairs, cloak-and-dagger, intrigue, cross-dressing, disguise, graciosos, etc. Dido became an integral part of the spectacle. What Lida [1974:26] observed about the myth of Dido in Cervantes is applicable to Dido in the theatre: genuinely assimilated into the context when treated as comedic material. In the 17th century, the only three tragedies that do not emphasize comedic elements were also those intended for a more restricted, intimate reception, serving specific purposes such as feminism in a salon, seeking asylum from a duchess, or being confined to a desk drawer.

There is no way to verify how the new dramatic pieces about Dido would have absorbed the motif of honour restoration because a significant portion of them opts for a happy ending to the story—also in the Justinian variant—wholly incompatible with the preferred conclusion of the early tragedies. The audience's satisfaction when seeing Dido happily married is generally more promising than the moralistic relief one might expect from witnessing her honour restored through death. In Spain, the mother of honour theatre, the motif recurred on several occasions. It could well do so when, among the many argumentative stimuli appended to the works (which, starting with Castro, always involved some comedic transformation), there was a proverbial episode that showcased like never before Dido's incapacity to uphold the law with which she herself punished other women. Dido was no less reprehensible in these works than in those that ignored the Renaissance interpretation of her death. Among the latter, several adopted the operatic form, as did some that concluded by marrying the queen, usually to Yarbas. When a happy ending did not accompany it, music restored Dido to her original magnitude, as seen in Italian and English opera, both of which imparted a megalomaniacal air to the moment of death that did not benefit from the pettiness of repentance.

Well Come, Poorly Sought

No epoch would readily identify itself within the historiographical generalizations that subsequent generations might ascribe to it. The prospective conclusion of these pages would likely be even less recognizable to the era in focus, a period that confidently asserted the messianic significance of its literary endeavours: the 16th century neither confronted tragedy nor encountered Dido. Our authors might find it surprising to be esteemed in this manner, given that it is equally imperative and momentous for this study to recognize that if the Renaissance accomplished anything for Dido, it was the restoration of her life and voice on the theatrical stage, attributes she had long been without. This restoration was, at times, achieved through entirely pragmatic means. Hence, a nuanced proposition may suffice: the 16th century failed to discover the definitive method for reviving tragic Dido. Nevertheless, such a method never existed. What those forms of early theatre could not grasp, being in nascent stages of development, were the pathways to submerge Dido in the vibrant flow of a truly new tragedy, or, better yet—echoing Barthes[277]—the flow of the theatricality that would progressively emerge whenever the tragic genre emancipated itself from the erudition of the text, permitting a density of signs and sensations built up on stage starting from the written argument inscribed on its own boards.

[277] «Le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit» [1964:41].

Anexos

1. Argumento de las tragedias

Alessandro Pazzi de' Medici, *Dido in Cartagine*

La sombra de Siqueo cuenta los orígenes tirios de Dido y su situación actual: tras caer en la trampa de Cupido disfrazado de Ascanio, se ha enamorado de Eneas, al que ahora reclaman los dioses por petición de Yarbas. Entretanto, el rey gétulo y Pigmalión hacen la guerra a Cartago.

Dido ha visto en sueños a Siqueo y expresa su temor ante el coro de mujeres cartaginesas. Llega Ana, y Dido confiesa que no teme tanto a sus enemigos como las consecuencias que pueda traer la reciente ruptura de su lealtad a Siqueo. Reconoce que no puede evitar la pasión que la acosa. Ana la tranquiliza asegurándole que su unión con Eneas es del todo segura y conveniente. El coro de mujeres cartaginesas, en cambio, sabe del fatal efecto de Cupido y teme el poder de la perversa Fama.

Eneas cuenta a Ácates la visita de Mercurio: aunque le duele abandonar Cartago, ha aceptado la orden de los dioses. Ácates lo insta a partir. Se produce a continuación la discusión virgiliana entre Dido y Eneas, donde ella le reprocha la partida subrepticia y él se disculpa. El coro, que ha intercalado sus comentarios y ahora acude a acompañar a Dido desfallecida, oye cómo se prepara la flota troyana.

Mercurio visita a Yarbas para asegurarle que todo se ha dispuesto por su causa y a su favor. Dido pide a Ana que acuda de nuevo a Eneas e intente persuadirlo para permanecer en Cartago, pero ya se resuelve a morir, porque sabe que sus súplicas no tendrán efecto, y manda construir la pira donde finge querer llevar a cabo sacrificios que la favorezcan. El coro advierte la palidez de la reina.

Mercurio alienta a Yarbas y le entrega un caduceo para ponerlo a salvo cuando entre en el campamento enemigo para visitar a Dido, como pretende hacer. Yarbas idea el plan de matar a Pigmalión para ejecutar la venganza de Dido y congraciarse con ella. Llega la reina, que al principio se asusta pero luego, tras oír la propuesta de Yarbas, se convence de que el cielo ha dispuesto que muera resarcida del asesinato de su esposo. El coro interviene largamente con un discurso lleno de malos presagios.

Tras las quejas otra vez virgilianas de Dido, llega un nuncio que le ofrece las manos y la cabeza de Pigmalión de parte de Yarbas, y cuenta cómo el rey africano lo mató en su nombre. Dido aprueba el suceso, pero sigue absorta en su propósito y se va. Pronto llega Barce y anuncia que la reina se ha suicidado. El coro, que ha salido para verla, vuelve y cuenta la visita de Iris para llevar su alma. El nuncio sale para avisar a Yarbas. El coro se compadece de Ana, sola en el fin de su estirpe.

Juan Cirne, *Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido*

I. Dido, recién despierta de un mal sueño, se debate entre la promesa de castidad que hizo a su difunto esposo, Siqueo, y una pasión irrefrenable por Eneas, al que cree enviado por los dioses para proteger a Cartago del cerco de sus enemigos. Ana la convence para que «abra la puerta» al troyano, pues es lo que la reina en realidad desea y lo que más le conviene. Dido termina de convencerse e invoca a la Fama para que pregone la legitimidad de su amor por Eneas. Eneas y los suyos disfrutan del alivio que ofrecen las costas africanas y la hospitalidad cartaginesa. Juno increpa a Venus por haber hecho que Dido se enamore de Eneas y propone, ya que el hechizo es irremediable, concertar la unión de sus respectivos protegidos.

II. En una escena cómica, Antenor y Corbante, compañeros de Eneas, hablan sobre el encuentro de los amantes en la cueva mientras se refugiaban del temporal que los sorprendió en la cacería del día anterior, y hablan también de sus respectivas conquistas amorosas. Eneas, cuya pasión se revela tan intensa como la de Dido en una larga conversación amorosa, ve compensadas las penurias de su viaje con el favor de la reina.

III. Júpiter no tarda en enviar a Mercurio para que recuerde a Eneas su misión divina. Él, arrepentido, asiente sin dudar, aun con pena, y manda a sus compañeros que aperciban la flota para partir sin que Dido lo sepa. Dos sirvientes reales, enterados del plan de Eneas, llevan la noticia a la reina.

IV. Dido, desesperada, arremete contra Eneas por tratar de encubrir su partida y le suplica que se quede. Ante las evasivas de Eneas, que asegura que parte por deber y sin gusto, Dido se va enfurecida. Eneas habla con sus compañeros y ordena a Ascanio que vaya a disculparse de su parte nuevamente ante la reina. Dido pide a Ana que trate de persuadirlo para que no la abandone. Llega Ascanio a disculparse; no le gusta la idea de partir. Dido pretende retenerlo. Dos vigilantes troyanos se quejan de su pobre condición al servicio de Eneas.

V. La flota está preparada para zarpar. Dido aparece para interpelar a Eneas por enésima vez; de nuevo lamenta él su desventura y el cometido al que lo obligan los hados. Zarpa la flota troyana, y Dido, tras un largo planto, sin atender a los largos ruegos de Ana, se suicida con la espada de Eneas y cae desde la torre de su palacio.

Giambattista Giraldi Cinzio, *Didone*

I. La diosa Juno, indignada por la postergación a que la obligan las decisiones de Júpiter en favor de los troyanos, no se resigna por completo y propone a Venus auspiciar el matrimonio entre Dido y Eneas, secretamente aspirando a impedir que este abandone Cartago para fundar la nueva Troya. Venus finge aceptar la propuesta que Juno le hace, aunque en realidad planea alejar a Eneas de Cartago para que continúe su camino a la gloria. Ana, imbuida en el efecto de Juno, trata de persuadir a Dido de que sus reparos ante la atracción que siente por Eneas son infundados: los dioses lo han enviado, cree la hermana mayor a pesar de los augurios contrarios de los vates, para proteger Cartago de los enemigos que la asedian, por lo que sería necio y culpable mantener la castidad que prometió al difunto Siqueo. El coro de mujeres cartaginesas advierte contra la sinrazón de Dido.

II. Eneas y Ácates discuten sobre la conveniencia de permanecer en Cartago o seguir su viaje. Eneas está dispuesto a sacrificar su propia gloria con tal de no prolongar las penurias de sus compañeros; Ácates le aconseja abnegarse, cumplir sus aspiraciones a pesar de las fatigas, confiar en la fe de los suyos y obedecer lo que disponga el cielo. Ana, que ha estado comentando la escena en aparte, interviene en la conversación y convence a Eneas de que su destino está en Cartago, al lado de Dido: ella, que necesita un marido que proteja a su pueblo, le ofrece el reino que él busca. En la víspera de la caza, Dido todavía se muestra reticente porque los presagios le son contrarios. Ana termina de asegurarla. Un mensajero de Yarbas transmite la indignación de su rey al arúspice de Dido. El coro interviene para moralizar sobre el peligro en que se encuentra Dido por la injusta ambición de Juno.

III. La fama difunde la nefasta unión de los amantes en la cueva. Eneas y Ácates discuten sobre la conveniencia de permanecer en Cartago, de la que el jefe troyano está plenamente convencido. Mercurio se presenta ante ellos, de parte de Júpiter, para instar a Eneas a continuar su misión, y este acata inmediatamente la orden divina y dispone que se preparen las naves con sigilo para partir, sin dejar de lamentar extensamente el dolor que su marcha causará a la reina. Un familiar de Dido se entera de

la partida de Eneas. Dido es informada. El coro alaba el divino arbitrio del que está dotado el ser humano para guiarse virtuosamente.

IV. Se produce la discusión virgiliana entre Dido y Eneas. Ana lamenta haber errado en su juicio. Dido le pide que suplique a Eneas por ella, pero Ana ya lo ha hecho, sin efecto. Dido dispone entonces los ritos sacrificiales con que finge intentar curarse y sigue lamentándose a solas. El coro interviene para elogiar la superioridad racional humana que Dido no ha sabido oponer a la debilidad de la carne.

V. Siguen los supuestos preparativos rituales. Ana y Barce se encuentran en el lugar donde Dido ha ordenado que se retiren y recen hasta que ella esté preparada. Un mensajero acude a informarles de la muerte de Dido, que todavía languidece cuando Ana acude a su lado para tratar de salvarla. Ana intenta darse muerte con la misma espada pero Barce y el coro la retienen. El coro cierra la obra pronunciando la moraleja de la que Dido ha sido ejemplo: la inestable fortuna y la tentación del amor solo se vencen mediante la verdadera virtud.

Lodovico Dolce, *Didone*

Cupido, transformado en Ascanio, se muestra determinado a intervenir nuevamente en el amor de Dido y Eneas para provocar la ira de Juno.

I. Dido insiste en la legitimidad de su amor por Eneas y lo equipara con su primer esposo, cuya muerte dejó de obligar su fe. Hay, sin embargo, un sueño funesto en el que la sombra de Siqueo reclama a la reina a su lado. Ana, como Dido, siente la inquietud de la premonición, pero trata de aplacarla proponiendo ofrecer sacrificios a los dioses. El coro considera la falibilidad del juicio humano e invoca a las diosas Juno y Venus.

II. Cupido convoca a la sombra de Siqueo para que se presente ante Dido y le asegura que los unirá de nuevo en el inframundo. Eneas confiesa a Ácates que su intención de permanecer en Cartago se ha visto truncada por el mandato de Júpiter, que a pesar de todo no lo ha convencido inmediatamente, pues todavía se debate entre su misión divina y el amor que debe a Dido. Ácates termina de inclinarlo por la partida secreta asegurándole que nada de lo que le pase a Dido después será culpa suya.

III. Barce cuenta al coro que los signos sacrificiales y una nueva aparición de Siqueo a la reina han confirmado los malos augurios. Llega un nuncio para informar de los planes de los troyanos. Ácates avisa al compungido Eneas de que la reina sabe que pretenden marcharse. El coro, el nuncio y Ácates discuten sobre el daño que la

huida provocará a Dido. Dido acude ante Eneas para reprocharle que desprecie su amor y la fe prometida mientras le suplica que no la abandone. Eneas niega el matrimonio, desmiente la doblez de que lo acusa, pues no se va por voluntad sino por orden de Júpiter. Dido, iracunda, arremete contra él y se va; queda Eneas justificando su decisión ante el coro, que lo increpa.

IV. Dido quiere que Ana suplique a Eneas de su parte, pero ella trata de disuadirla: Eneas merece ser odiado. El coro trata de alentar a Dido, que ahora lamenta no haber mantenido su castidad de viuda. Vuelve Ana: no ha podido alcanzar a Eneas antes de su partida. A pesar de su inmenso dolor, Dido se muestra resuelta a vivir ante su hermana, que no sospecha —las mujeres del coro, en cambio, sí— que los nuevos ritos que prepara son en realidad su propio sacrificio.

V. Dido, sintiéndose culpable de haber perdido su honor, se suicida. Un prefecto cartaginés, cuya lealtad no cesa pese a haber perdido el mando de la ciudad a favor de Eneas, y un consejero de Dido consideran la historia de Cartago y lo conveniente que es para la ciudad la fuga de los troyanos. Llega el nuncio con la espada de Eneas ensangrentada y refiere el suicidio de la reina para luego entregarle el gobierno de Cartago al prefecto. Bizia, otro cartaginés, anuncia el suicidio de Ana y la asolación de la ciudad por parte de los gétulos. El prefecto promete evitar la ruina de Cartago.

Cornelis van Ghistele, *Van Eneas en Dido. Twee amorõse spelen*

Prólogo[278]
[Vv. 1-189]

Hablan el Espíritu de la Retórica («Rhetorijckelijck gheest») y el Sentido Poético («Poeetelijck sin»). El Espíritu hace un elogio de la retórica, el arte más honorable, sabio, puro y elocuente. Se propone servir de guía a los amantes en el camino de la virtud con algo que los entretenga y los instruya. Interviene el Sentido Poético, que se encuentra leyendo libros diversos. Dice que entre todos los poetas a los que ha otorgado inteligencia, Virgilio es el mejor, flor de la sabiduría, fuente de secretos divinos, de honor y de virtud mediante el ejemplo de todo lo que ocurre en el mundo. El Espíritu pide consejo al Sentido Poético acerca de la materia que debería cultivar en su

[278] El *handel* atribuido a Houwaert (arriba, p. 33) no reproduce el prólogo ni el epílogo exentos de Ghistele.

intención de honrar la retórica, las sagradas escrituras y al Emperador. El Sentido Poético promete ayudarlo: ha encontrado un tema que Virgilio utilizó en aras de la virtud y en honor del emperador Augusto, con el que el Espíritu compara luego a Carlos V. El Sentido anima al Espíritu a inspirarse en el primer libro de la *Eneida*, donde encontrará un lema que declara que el Imperio romano siempre dominará («imperium sine fine dedi») y que debe utilizar en alabanza de Eneas, su fundador. Continúa con un elogio de la perseverancia, la piedad y la lealtad de Eneas, al que ni siquiera el amor de Dido pudo extraviar. El Espíritu asiente, inspirado: la gracia divina quiere concederle esta empresa por honra del Imperio de Roma, la más ilustre, madre de las ciencias y de las leyes. Ambas figuras continuan alabando a Carlos V, cuyo imperio es reflejo del gran Imperio antiguo, y terminan dirigiéndose humildemente a los miembros de la Cámara de Retórica de Goudbloem en Amberes para obtener la benevolencia que les permitirá, en el mes de mayo, lograr el fin que con tanta insistencia declaran desde el principio: aumentar la virtud. Piden silencio y oído («swijght en hoordt», v. 189) para empezar.

Spel I. *Imperium sine fine dedi*[279]
[Vv. 190-1333]

1. Venus alaba a Júpiter para rogarle que cumpla el glorioso destino de Eneas, a la vez que le reprocha la demora de la providencia a causa de las astucias de Juno y Eolo, que mortifican el viaje de los troyanos. Júpiter le asegura repetidamente que Eneas alcanzará Italia y fundará un poderoso imperio.
2. Dos personajes alegóricos («zinnekens») salen a escena:[280] el Corazón Honesto («Jonstich herte», personaje femenino) y la Fama del Honor («Faeme van eeren», personaje masculino). Después de un breve intercambio cómico (la Fama llama al Corazón, pero no escucha sus respuestas), el Corazón explica a la Fama la llegada

[279] *Eneida* I, 279. Se numeran las partes del argumento por escenas —en el texto separadas a veces por la indicación «pausa»— o según la intervención de distintos grupos de personajes que se encuentran en el escenario al mismo tiempo. La estructura compartimentada del escenario holandés (arriba, p. 211) permitía establecer varios focos de acción o enunciación sucesivos en una misma escena.

[280] Houwaert añadió la entrada en una acotación (v. 264*Acot*) justo antes de la intervención de los personajes. Sin embargo en el resto de los casos, la entrada en escena se anota unos versos antes de la intervención del personaje, con toda probabilidad indicando que aparece mientras quien ya está en escena termina de hablar (ha de suponerse que la arquitectura dividida permitía esta dinámica sin alterar la ficción dramática). De este tipo de acotaciones la versión de Houwaert mantiene solo las salidas de escena de Dido (v. 1824) y Eneas (v. 1830) después de su discusión en el *spel* II (porque lo hacen, significativamente, en momentos distintos).

de Eneas a Cartago. La Fama advierte de la precaución de Dido con los extranjeros, pero el Corazón le asegura que Mercurio se encargará de hacer que reciba a los troyanos. La Fama, triste, sabe que Dido y Eneas terminarán separándose. El Corazón advierte de su doble condición de virtud y vicio. La Fama concluye la escena diciendo que deberían abandonar la escena y contemplar lo que va a ocurrir desde un lado.

3. Pausa.[281] Ácates y Eneas se encuentran considerando su largo viaje cuando Venus, en forma de joven dama, aparece en la distancia[282] y se aproxima a ellos. Les explica que han llegado a la ciudad de Cartago, en Libia, les cuenta la historia de Dido y les garantiza que han llegado a puerto seguro, que ya no deben temer penurias.
4. Dos trabajadores de Cartago, un Enterrador y un Albañil, están en escena. En una conversación sardónica, lamentan sus condiciones de trabajo y critican a los funcionarios de la corte, confiando en que la sabiduría de Dido la hará advertir la situación. El enterrador se despide: va a beber cerveza.[283]
5. Eneas, junto a Ácates, admira la industria del pueblo cartaginés y suspira por Troya.
6. Entra Dido, seguida de tres troyanos. La reina sabe que necesita fuerza y sabiduría para mantener la paz que continuamente amenazan las maldades de su hermano y las pretensiones amorosas del rey Yarbas. Los tres troyanos (Sergesto, Gias y Cloanto), inadvertidos de la presencia de Eneas, cuentan a Dido los trances que han atravesado, le hablan de su rey y del reino prometido. Ella, que desea ayudar a Eneas, les asegura que están a salvo en sus tierras.
7. Ácates, que está con Eneas en el otro lado del escenario,[284] anima a Eneas a hablar con Dido.
8. Eneas se dirige a Dido con elogios, a lo que ella responde dándole la bienvenida y su protección.

---

[281] El uso del término latino «pausa» indicaba que la escena quedaba vacía y que seguramente había efectos musicales que acompañaba el movimiento de los personajes (Iwema 1984:118). Ese vacío, si existía, debía de referirse solo al proscenio, porque (a instancias de la Fama) las figuras se quedarán observando desde la zona posterior. Se reproduce aquí la indicación solo cuando lo hace la transcripción del manuscrito. En el *spel* II, sin embargo, las indicaciones de salida de escena (*binnen*, 'dentro') se anotan sistemáticamente cada vez que los personajes abandonan la escena.

[282] En el texto, la transfiguración de Venus (v. 361*Acot*) sucede después de que Ácates la identifique como una mujer joven (v. 360).

[283] No hay acotación que indique el mutis de los trabajadores (¿porque se despiden de manera explícita: «Adieu!»?, v. 453), pero sí hay una a la altura del v. 449 que señala la entrada de Eneas y Ácates.

[284] Así lo indica una acotación al lado de su nombre (v. 540*Acot*).

9. Vuelven el Corazón y la Fama.[285] El Corazón advierte que los esfuerzos de la Fama empiezan a dar fruto. Están de acuerdo en que Dido y Eneas harán una pareja feliz.
10. Eneas da las gracias a Dido, que se solidariza con su situación.
11. Eneas ordena a Ácates que cuente lo ocurrido a Ascanio y le pida que traiga regalos para obsequiar a Dido, entre ellos el cetro y la corona de Troya.
12. El Corazón y la Fama cantan el destino de Eneas en clave de humor y se reprochan mutuamente los males que cada uno puede causar. Observan y describen la celebración del banquete de bienvenida que se ha preparado a los troyanos.
13. Pausa. Entra Cupido con una aljaba y una espada ardiente en la otra. Se presenta. Venus le explica su misión en el plan que ha ideado para provocar el amor de Dido por Eneas: Cupido se transformará en Ascanio y encenderá el fuego de amor cuando ella lo abrace pensando que es el hijo de Eneas. Sale Cupido.
14. El Corazón y la Fama celebran que Venus contribuya a su causa. Advierten la llegada de Cupido.
15. Cupido, travestido de Ascanio, ofrece los regalos a Dido, que lo abraza.
16. El Corazón y la Fama comentan la escena y la inminente reacción de Dido.
17. Durante el banquete, Dido pide a Eneas que le cuente la historia de Troya.
18. Pausa.[286] El Corazón y la Fama hablan de la historia que Eneas ha contado y añaden el relato de otros sucesos troyanos, glorificando a Eneas y sus compañeros.
19. Vuelve Dido, que invoca a Venus y Cupido y pide consejo a su hermana. Ana alaba el gusto de Dido por un hombre tan virtuoso.
20. El Corazón y la Fama hacen una apología de Eneas, segundo Alejandro.
21. Dido reconoce no haber sentido algo parecido desde que Siqueo murió.
22. El Corazón y la Fama discuten la cristiana importancia de la reproducción.
23. Ana insiste en que Dido necesita un marido. Las mujeres abandonan la escena.
24. El Corazón y la Fama se precian de provocar las plagas de Venus: el Corazón cegará a los amantes, la Fama halagará a Dido. De nuevo vaticinan un final aciago.
25. Pausa. Eneas, solo en escena, reconoce que no desea continuar su viaje y considera el dilema entre la razón y la naturaleza. Llega Dido, intercambian respetuosas palabras de afecto: Dido favorecerá su misión dejándolo marchar. Eneas decide quedarse por el momento y aceptar la invitación de Dido a una jornada de caza. Salen hacia el bosque.

---

[285] Una acotación (v. 565*Acot*) indica que Dido y Eneas permanecen en escena.

[286] Houwaert especifica que la duración de esta pausa es mayor («pausa groot», v. 898*Acot*).

26. Pausa. Un vigilante entona un canto amoroso que incita a los amantes a emparejarse. Empieza a contar la jornada de caza pero se interrumpe para no caer en la indiscreción respecto a Dido y Eneas.
27. El Corazón y la Fama presagian el sufrimiento de Dido. El Corazón describe la tormenta durante la caza y el refugio y compromiso de los amantes en la cueva. La Fama advierte que ambos lo lamentarán. El Corazón condena la actitud insensata de Dido y su negligencia respecto a Cartago. Quieren alertar a Yarbas. Anuncian al grupo de Goudbloem que continuarán su historia «pasado mañana».

Spel II. *Improbe amor, quid non mortalia pectora cogis?*[287]
[Vv. 1334-2267]

1. Yarbas dirige a Júpiter quejas y plegarias para que lo asista en su pretensión de desposar a Dido.
2. El Corazón y la Fama entablan una conversación cómica como la de su primera aparición en el *spel* I (esta vez es la Fama quien llama al Corazón).
3. Pausa. Júpiter convoca a Mercurio para que recuerde a Eneas que su país no es Libia, que debe abandonar a Dido.
4. Mercurio presume de su habilidad y exhibe su caduceo. Se dirige a Eneas, que responde conturbado y se pregunta cómo dará la noticia a Dido.
5. El Corazón y la Fama discuten la situación: por fin se cumple el hado. Se duelen de la pena inevitable de Dido, pero saben que Eneas no puede desobedecer a Júpiter.
6. En un pequeño monólogo, Eneas expresa su dilema.
7. Las figuras alegóricas parecen entablar un diálogo con Eneas.[288] Tratan de convencerlo de que se quede en Cartago, pero Eneas decide cumplir el mandato «de Dios».
8. Dido, desconsolada, maldice la ingratitud de Eneas y pide a Venus que lo haga cambiar de opinión.
9. El Corazón y la Fama comentan el estado de Dido.

---

[287] *Eneida* IV, 412.

[288] Los *zinnekens*, en efecto, permanecen de pie en escena («De sinnen blijven staen», v. 1559*Acot*), pero no se establece una conversación fluida con Eneas, sino más bien se los debe imaginar separados por una especie de espejo bidireccional que permite a las figuras observar a Eneas, pero no al revés: el Corazón y la Fama lo interpelan y él habla, aparentemente respondiendo pero en realidad monologando, de modo que se crea la ilusión del diálogo.

10. Llega Eneas y Dido impreca su deslealtad. Eneas se excusa: no tiene elección. Ella le suplica que se quede y, viendo que él no cede, vuelve a proferir en su contra y se va.
11. Eneas culpa a Venus del ardor de Dido y se va.
12. El Corazón y la Fama comentan la reacción de Dido y se preguntan cómo hubiera podido ser de otra manera y cómo terminará todo.
13. Pausa. Dido y Ana salen a escena. Ana promete a Dido que intentará convencer a Eneas para que se quede.
14. Pausa «groot». El Corazón cree que Eneas no cambiará su designio y cuenta a la Fama los augurios nefastos en que se han transformado las plegarias de Dido. Las figuras se acusan mutuamente de ser la causa de males y vicios.
15. Dido ansía la muerte, pero finge normalidad cuando Ana se acerca. Le pide que construya una pira y una efigie de Eneas.
16. El Corazón y la Fama no creen que los rituales que prepara Dido vayan a mitigar su dolor.
17. Pausa. Eneas anuncia apenado que todo está listo para zarpar.
18. Dido se pregunta si dejará que Eneas la abandone o quemará su flota para evitarlo.
19. Mercurio advierte a Eneas sobre el estado de Dido. Él reacciona apresurando su marcha.
20. Pausa. Un vigilante canta acerca del dolor de la pérdida de un amante mientras ve la flota troyana extenderse en el mar.
21. El Corazón y la Fama discuten la situación y advierten la tristeza de ambos amantes.
22. Dido pronuncia sus palabras finales mientras observa la efigie de Eneas y el lecho antes compartido. Se suicida.[289]
23. El Corazón y la Fama la lloran, como su gente. A continuación explican al público de Goudbloem la moraleja de la historia, dirigiéndose especialmente a los jóvenes: no deberían dejarse embaucar por las artimañas de Dido; el amor aumenta peligrosa y fácilmente y daña los sentimientos. Las mujeres deberían precaverse, los hombres templarse. La obra es un espejo de la furia amorosa.

Epílogo[290]
[Vv. 2268-2457]

[289] Howaert añade una acotación al último verso pronunciado por Dido: «Aquí se apuñala el corazón» («hier steectse haer 't hert af», v. 2185*Acot*).
[290] En la obra se titula «Prologhe» (ed. K. Iwema, p. 234).

Se trata de una escena especular del prólogo. La Crítica Ignorante («Ongeheleerdt begrijpen») y la Burla Incompetente («Onweetendt schimpen»), que se encuentran entre el público, suben al escenario. Desde ahí desdeñan, en su ineptitud, la obra que se acaba de representar. Hay otro personaje en escena, un hombre vestido majestuosamene, frente al que las alegorías defienden la conveniencia de las obras religiosas en lugar de temas seculares. El hombre majestuoso ensalza virtudes positivas como la pureza, la alegría y el honor, y condena la ignorancia de la Burla y la Crítica, a quienes quiere echar del escenario: Amberes ya no las necesita. Las figuras deciden irse a París, donde, dicen, los personajes de su condición todavía tienen cabida en el teatro. El hombre majestuoso pide seriedad en el estudio del arte y una buena disposición por parte de los «honorables señores» del público.

Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*

I. Ácates traslada sus malos presagios a Ascanio y Palinuro: Eneas, tras escuchar el mensaje de Mercurio, les ha ordenado disponerlo todo para abandonar Cartago, pero deberían reparar también en el dolor de Dido, que habrá de sumar este a sus infortunios pasados. Los tres consideran el papel del arbitrio divino en el destino que se proponen cumplir y resuelven que es forzoso y justo retomar su viaje. Eneas recuerda y siente la dulzura de Dido, pero también está determinado a partir. El coro de troyanos, en una larga prédica moral, vuelve sobre los vaivenes de la fortuna humana a manos de los dioses.

II. Dido se muestra decidida a detener a Eneas o darse muerte si no lo consigue. Tras la discusión —virgiliana— de los amantes, en la que él se muestra inflexible ante su deber desde el principio, Dido desfallece y se va, mientras que Eneas queda altercando con el coro cartaginés sobre la legitimidad de la partida, que él defiende y el coro niega, lamentando la fuerza de la religión y cuestionando la justicia divina.

III. Aumenta el dolor de Dido, que en su desesperación pide a Ana que implore a Eneas de su parte. De nada sirve: Eneas no vacila en su determinación. Sin embargo, sí siente remordimientos al hablar luego con Ácates, quien en cambio ya defiende firmemente la huida. El coro de troyanos exhorta a Eneas a la valentía y reprueba el error los reyes que, como Dido, abandonan su gobierno a un extranjero.

IV. Ana y Barce lloran la locura de Dido, suplican que los dioses les otorguen la venganza y consideran los signos funestos que ambas perciben. Dido se acerca y les

dice que ha encontrado la manera de remediar sus males gracias a la ayuda de una hechicera, aunque en realidad se dispone a morir. El coro pronuncia una invectiva contra la injusticia divina, que reserva su favor a los traidores como Eneas.

V. Dido lanza sus últimas maldiciones contra Eneas. Se arrepiente de que la vuelta al lado de Siqueo esté maculada por la infidelidad, que lavará con su sacrificio. El coro cartaginés, que ha observado las mudanzas del semblante de la reina, se encuentra con Barce mientras esta se dirige al castillo. Inmediatamente sale gritando y refiere el suicidio de Dido.

Cristóbal de Virués, *Elisa Dido*

I. Dido se dispone a aceptar la petición de matrimonio que Yarbas le ha trasladado a través de un embajador. El capitán Carquedonio y el gobernador Seleuco, ambos cartagineses, se oponen a la decisión de la reina y secretamente intentan evitar la alianza, pues ambos aspiran a desposar a Dido y así convertirse en reyes de Cartago. Una prisionera, Delbora, pide a Ismeria, criada de la reina, que le cuente la huida de Dido desde Tiro. La criada interrumpe su relato cuando llega Carquedonio, que le pide que siga ayudándolo en su intento de desposar a Elisa Dido. Interviene el coro para invocar la piedad de la divina providencia ante las arduas pasiones humanas.

II. Seleuco confiesa a la esperanzada Ismeria que no la ama y le ofrece su espada para que le dé muerte si así lo desea. Ismeria, despechada y abatida, pero sin rencor, se va. Delbora pide a Ismeria que continúe contándole la historia de la reina. La criada accede, pero pronto llega Carquedonio y deben interrumpir de nuevo la narración. De forma paralela a Seleuco, Carquedonio confiesa a Delbora que no puede corresponder su amor. Interviene el coro apelando a la virtud divina como único remedio de los engaños y amarguras a los que el amor somete al ser humano.

III. Dido insinúa a Ismeria que su decisión de casarse con Yarbas sirve a un propósito ulterior, aunque todavía no quiere revelárselo por completo. Ismeria queda sola, turbada por la actitud de la reina. Entra Delbora e Ismeria continúa su relato, pero debe parar de nuevo cuando el capitán Pirro llega para contar a Ismeria que Carquedonio y Seleuco han reunido una armada y han atacado al ejército mauritano, que ya descansaba de la recién terminada guerra. Interviene el coro apelando al socorro divino para remediar la desdicha que el amor y los celos comportan para el ser humano.

IV. Se espera la llegada de Yarbas al palacio de Dido. Ante el falso aviso de Pirro (ha dicho a la reina que son los mauritanos quienes han atacado), en lugar de perder

su firmeza, Dido pide al mensajero que calme a Yarbas asegurándole su gobierno sobre Cartago. Ismeria continúa relatando la vida de Dido a Delbora hasta el momento en el que Yarbas amenaza con atacar su reino si no acepta su mano. Carquedonio y Seleuco han muerto en el combate con los mauritanos junto a buena parte del ejército cartaginés. El coro deplora la furia de amor que ha destruido el sosiego de la paz.

V. Llega Yarbas y el coro abre la puerta de los aposentos reales, donde yace la reina, que se ha suicidado. En la mano de Dido hay una carta donde ha escrito que su muerte protegerá la paz de su reino entregándoselo al rey de Mauritania, pues ella misma no hubiera podido entregarse a nadie tras prometer a su difunto esposo la castidad que hasta entonces había preservado. Yarbas, conmovido, decide liberar y ofrecer protección al pueblo de Cartago. Interviene el coro plañendo la vana esperanza humana, sujeta a lo mudable del porvenir.

Christopher Marlowe, *The Tragedie of Dido, Queen of Carthage*

I. Ganímedes, copero de los dioses y amante de Júpiter, se queja la violencia que la diosa Juno ejerce contra él. Venus protesta porque el dios de dioses se entretiene con su amante mientras su hijo Eneas es arrastrado por las tormentas que Juno incita. Júpiter le promete que el destino y la gloria de Eneas son inamovibles, y por medio de Mercurio ordena a Neptuno que contenga las tempestades que lo hostigan. Los troyanos alcanzan las costas púnicas. Eneas y Ácates tantean el terreno y se encuentran con Venus, que sin revelar su identidad les explica dónde se encuentran y les asegura buena fortuna. Los troyanos Cloanto, Sergesto e Ilioneo llegan ante Yarbas y le suplican auxilio en su misión. Yarbas los llevará ante «su reina».

II. Eneas, Ascanio y Ácates se reúnen con Cloanto, Sergesto e Ilioneo, que explican que la reina Dido de Cartago les ha dado refugio y los ricos ropajes que visten. Llega Dido. Eneas se presenta, ella lo invita a sentarse a su lado y le pide que le cuente la historia verdadera de la caída de Troya. Eneas, afligido, refiere la historia del caballo y su huida de la ciudad. Dido alienta a Eneas animándolo a distraerse con ella de la melancolía que le ha causado el relato. Venus duerme a Ascanio y ordena a Cupido que tome la forma del joven para que Dido lo siente en su regazo y el dios le infunda amor por Eneas. Pretende que, una vez prendada, la reina arregle los barcos troyanos, de modo que puedan partir por fin seguros.

III. Yarbas insiste a Dido en sus pretensiones amorosas mientras ella recibe a Ascanio (Cupido) en su regazo. La reina alterna una actitud receptiva y el rechazo

hostil hacia el rey gétulo, hasta que finalmente lo repudia por completo. Prendada de Eneas, accede a reparar sus barcos, a condición de que se quede en Cartago, y lo invita a cazar. Juno y Venus acuerdan unir a Dido y Eneas para que conciban una prole de reyes cartagineses, aunque Venus sabe que Eneas no desistirá de su empresa. Durante la caza Dido ordena que los batidores se dispersen por el monte y despacha al celoso Yarbas. Eneas y la reina coinciden en la cueva al refugiarse de la tormenta y declaran su amor mutuo. Dido le ofrece sus dotes de matrimonio y el nombre de Siqueo.

IV. Ascanio (Cupido), Ácates, Ana y Yarbas ven salir a los amantes de la cueva. Yarbas ofrece un sacrificio a Júpiter para que aleje a Eneas de Dido. Ana confiesa su amor a Yarbas, pero él la rechaza. Eneas resuelve seguir la voluntad de los dioses: partirá de Cartago sin despedirse de Dido por temor a sus ardides. Ella, que sospecha la huida, lo reprende, a lo que él responde retractándose y prometiendo quedarse allí. Dido otorga infinitos honores y poder a Eneas sobre sus súbditos. Ana sugiere la disconformidad de los ciudadanos y Dido responde que quienes protesten serán ejecutados. Para evitar otro intento de fuga, ordena que una nodriza se lleve a Ascanio a una casa de campo y que los aparejos de las naves troyanas sean requisados.

V. Eneas y sus compañeros fantasean con fundar la nueva Troya en Cartago. Hermes infunde en Eneas de nuevo la idea de marchar hacia Italia. También le lleva a su hijo Ascanio y ha devuelto a Cupido a la isla de Chipre. Yarbas ofrece a Eneas las provisiones necesarias para zarpar. Dido advierte los preparativos y se enfrenta a Eneas, suplicando primero y maldiciéndolo al ver que no cede. Ana va a buscarlo a petición de su hermana, pero Eneas ha zarpado. Dido finge preparar un sacrificio antes de clavarse la espada de Eneas y arrojarse a una pira. Yarbas, al verla, se suicida también. Ana se arroja al fuego.

Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*

I. Siqueo y Dido, recién casados, mantienen una conversación amorosa con ribetes cómicos. Dido queda en su aposento; Siqueo se dirige al templo de Hércules. Marcio, galán tirio, finge hablar en sueños de su mal de amores por Ana, hermana de Dido y Pigmalión, cuando esta y su criada pasan cerca de él. Siqueo ha sido asesinado por orden de Pigmalión, que advierte su tremendo delito y siente la justa ira divina. El espíritu de Siqueo se aparece ante Dido, le cuenta lo ocurrido y le dice que, por designio divino, debe desenterrar su tesoro y embarcarlo en las naves con las que huirá de Tiro

y fundará una nueva ciudad. Neptuno invoca a tritones y dioses para que ayuden a Elisa Dido a llevar a cabo su empresa con éxito.

II. Pigmalión recibe noticias de que Dido se ha marchado de Cartago con el tesoro. Se dispone a perseguirla, pero Mercurio se le aparece para hacer que desista de su intento, lo cual Pigmalión, resignado, pretende cumplir, aunque pronto retoma su primera intención. Un capitán le informa de que Dido, queriendo privar a su hermano de toda posibilidad de conseguir el tesoro, ha lanzado los cofres al mar en su travesía. A la llegada de los barcos tirios a Chipre, Venus pronostica buena fortuna para las muchachas de la isla que van a unirse a la comitiva de Dido. Al llegar a Numidia, Dido pide a Yarbas que le ceda una porción de su terreno, «como un cuero de un toro», a cambio de dinero. Este quiere regalársela, mostrando ya sus intenciones amorosas, pero ella insiste en el pago. Con gran astucia, Dido manda cortar en delgadas correas el cuero para unirlas y medir con la larga cuerda resultante el terreno que cederán los númidas. Ana y el anciano Pulvio advierten su engaño y lo equiparan al que llevó a cabo al lanzar al mar cofres llenos de piedras en lugar del tesoro de Siqueo. Llega Marcio con una armada para acompañar a Dido en su empresa. Ana le da la bienvenida; Marcio queda con su mal de amores.

III. Cartago comienza a levantarse bajo el mando de Dido. Llega un embajador de Yarbas para transmitirle la petición de matrimonio del rey númida, pero ella lo rechaza cortésmente. La sabiduría salomónica del gobierno de Dido se hace patente en la justa resolución de un pleito entre dos de sus vasallos. Yarbas determina cercar Cartago hasta conseguir que la reina se canse del asedio y se case con él: ella mantiene su resistencia numantina. Yarbas estrecha el cerco y mata a Marcio cuando, en defensa de Dido, lo confronta verbalmente. No hay tregua para los cartagineses hasta que Dido da indicios de reconsiderar su decisión. Sin embargo, una vez Yarbas, esperanzado, ordena parar el cerco, Dido le asegura que no obtendrá lo que desea, invoca a Siqueo para reunirse con él y se suicida. Yarbas, con gran pena, promete que nunca usurpará a los tirios la ciudad de Cartago. La diosa Diana explica que el hecho contado es la verdadera historia de Dido y no la «falsa relación odiosa» de la Eneida. Cita a los autores de la fuente histórica. Sale la Fama a pregonar esta verdadera historia.

Alexandre Hardy, *Didon se sacrifiant*

I. Eneas invoca a los dioses para que lo guíen, pues él no se siente capaz de decidir entre el reino que les ofrece Cartago y el esplendor que les depara Italia. Ácates y

Palinuro lo exhortan a partir, a que no se rinda a la ociosidad ni a las pasiones. Eneas, pese a lamentar el dolor que causará a Dido, decide abandonarla. Dido explica a Ana que Siqueo la amonestó en sueños y la avisó de la inminente desesperación que la matará. Ana le asegura que Eneas no faltará a su palabra. Deciden ofrecer sacrificios a los dioses. El coro de fenicias invoca a Venus para que favorezca la prosperidad de los amantes y del reino.

II. Yarbas invoca a Júpiter para expresar su rabia contra Dido por despreciar sus favores e implora desdichas para los troyanos. Envía a su sirviente Therodomante a averiguar la situación en Cartago. Eneas sigue sin atreverse a enfrentar la furia de Dido; Ácates sigue alentándolo y él, aunque se siente ingrato, cobarde y desleal, ordena apercibir los barcos. Ascanio lamenta la cobardía y la pereza que han abortado en Cartago la empresa divina de Eneas y los suyos. Ácates y Palinuro le aseguran que se preparan para partir. El coro de troyanos considera los giros de la fortuna humana y previene la venganza de Dido.

III. Dido descarga su furor contra Eneas, que jura recordarla pero niega haberle prometido matrimonio y apela al mandato de Júpiter. La discusión se alarga hasta que Dido comienza a desmayarse y Barce y el coro de fenicias acuden a su socorro. Eneas jura seguir amando a Dido; Ácates lo acucia para marchar. El coro de fenicias pide a los dioses que devuelvan a Dido la templanza que Eneas ha abatido al manchar su honor. Dido pide a Ana que suplique a Eneas por ella y, cuando Ana sale esperanzada, vuelve a oír los reproches de Siqueo desde el inframundo. El coro de troyanos invoca a Neptuno para que mantenga a salvo las naves troyanas.

IV. Mercurio reitera a Eneas su misión sacra; este exhorta a sus compañeros de inmediato. Ana traslada a Eneas las súplicas de Dido, pero él, aunque se muestra piadoso, no cede. Dido, que sigue delirando violentamente, advierte la vuelta sin éxito de Ana, disimula la intención de suicidarse y le pide que busque a la hechicera que sabrá curar su dolor. Al quedar sola siente remordimientos por abandonar a su pueblo, y aún así reitera la intención de suicidarse. El coro de tirios considera la ineptitud humana que a menudo causa los accidentes atribuidos a la fortuna —así la imprudencia de la reina— y maldice a Eneas.

V. Barce y el coro de tirios advierten el semblante inquieto de la reina, pero como Ana, siguen sus órdenes para los preparativos del supuesto sacrificio curativo. Ven cómo Dido clama cerca de la pira y se acercan para evitar su intento. Dido pronuncia sus últimas palabras y se da muerte. Barce y el coro de tirios plañen mientras llega Ana. Tanto ella como Barce quieren suicidarse también, pero el coro apela a la entereza. Un mensajero de Yarbas advierte que, de haber favorecido a su rey, Dido viviría aún y sus pueblos serían prósperos unidos.

2. Referencias de las citas que aparecen en los epígrafes

Título

«La superbia negli orrori» es parte de un verso de Giuseppe Ungaretti, «deposto hai la superbia negli orrori», que sigue de manera también conveniente a este trabajo: «nei desolati errori». Son los últimos versos del poema «Cori descrittivi di stati d'animo di Didone», que apareció en *La terra promessa* (1950).

Capítulo 1. Introduccion

«Des minutes d'action». La cita se encuentra en el prólogo a *Les rayons et les ombres* (1840), de Victor Hugo: «Il y a du drame dans la poésie, et il y a de la poésie dans le drame. Le drame et la poésie se pénètrent comme toutes les facultés dans l'homme, comme tous les rayonnements dans l'univers. L'action a des moments de rêverie. Macbeth dit : *Le martinet chante sur la tour*. […] De son côté, la rêverie a des minutes d'action. L'idylle à Gallus est pathétique comme un cinquième acte ; le quatrième livre de l'*Énéide* est une tragédie».

Capítulo 2. De los orígenes al siglo XVI

«Her honour she considered not». Verso atribuido al poeta inglés Thomas Champion: «Dido Hymen's rites forgot: / her love was winged with haste; / her honour she considered not, / but in her breast she placed».

«Periturae ignoscit Elissae». Las palabras de la anónima comentadora de Juvenal discutidas en el capítulo.

«Que de Dido dijeron». Lida recuerda en su *Retrato y defensa* de Dido libro las palabras de la Pícara Justina como «ilustración proverbial de la calumnia ineluctable», variación del refrán «digan, que de Dios dijeron». Las palabras de la pícara: «Como destas necedades he yo oído, digan, que de Dido dijeron. Lluevan dichos, que ya ahora no me sabían en mi pueblo otro nombre sino la mesonera burlona».

«Dimissa luxuria». Término real de la equivalencia que utiliza Bernardo Silvestre para ilustrar en Eneas la superación de las bajas pasiones con su partida de Cartago.

Capítulo 3. El teatro para Dido

«Donec conderet civitatem». La precisión temporal que, según san Jerónimo, Dido requiere en su respuesta a la solicitud de Yarbas.

«Ungentle queen». Es el apelativo que utiliza el personaje de Yarbas en la *Dido* de Marlowe cuando la reina hace ademán de rechazarlo, en dos ocasiones.

«Ne bruit que de religion». Palabras del coro fenicio en la obra de Jodelle.

«Ons nacie tot eenen speghele». Pronunciado por el Sentido Poético en su alabanza del imperio de Carlos V.

«Amore e sete di tanto eccellente spettacolo». Está entre las razones de Pazzi para componer su Dido, según las declara en la dedicatoria de *Dido* e *Ifigenia* al papa Clemente VII.

Capítulo 5. Epílogo

«Dorar el error del vulgo». Lope se disculpa y explica en el *Arte nuevo* cómo han de ser las comedias: «y perdonad, pues debo / obedecer a quien mandarme puede; / que, dorando el error del vulgo, quiero / deciros de qué modo las querría, / ya que seguir el arte no hay remedio, / en estos dos extremos dando un medio».

«Tragedy plus time». Se atribuye a Mark Twain la frase «Humor is tragedy plus time». Julian Barnes, en *A History of the World in 10½ Chapters*, da una variante más elaborada: «Marx's elaboration of Hegel: history repeats itself, the first time as tragedy, the second time as farce».

3. Tabla de correspondencias entre los episodios de la *Eneida* y las escenas de las tragedias

Leyenda:
* Escena original
· se mantiene el episodio
[matiz]
Estilo indirecto
No figura el episodio

Eneida		Pazzi	Cirne	Cinzio	Dolce	Ghistele	Jodelle	Virués	Marlowe	Lasso	Hardy
Odio de Juno	I	Resume Siqueo		·							
Naufragio				Resume Juno en prólogo							
									* Júpiter y Ganímedes		
Venus a Júpiter						·			· [Aparece Mercurio para acatar las órdenes de Júpiter]		
						* Zinnekens					
Bosque Venus						·			·		
						* Enterrador y Albañil * Zinnekens			* Troyanos ante Yarbas		
Templo de Juno				[Lo mencionará Eneas]		·			· [Eneas cuenta cantos II y III]		
						* Zinnekens * Eneas manda a Ascanio traer regalos para Dido * Zinnekens					
Cupido y Venus				[Resume Juno en prólogo]		·			·		
						* Zinnekens					
Banquete						· [Zinnekens intercalados]			· [adición del cortejo de Yarbas y pretensiones paralelas de Ana]		
Caballo Troya	II					Narran Zinnekens			[Narra Eneas a la altura del episodio del templo]		
Viaje	III										

Eneida		Pazzi	Cirne	Cinzio	Dolce	Ghistele	Jodelle	Virués	Marlowe	Lasso	Hardy
Confesión de Dido	IV		·	·		· [Zinnekens intercalados]			· [no confiesa a Ana, sino que coquetea con Eneas sin revelarse]		
				* Monólogos de Dido y Ana tras la conversación * Eneas y Ácates. Luego se une Ana. Discusión: quedarse o partir * Ana y una camarera de Dido * Dido y Ana se cercioran de la legitimidad del amor de Dido * Ácates se lamenta * Sacerdote de Dido y Mensajero de Yarbas						
			* Eneas aliviado. Ylio siente que no ha terminado el viaje								
Juno y Venus			·	· [con Cupido]					·		
				* Venus monólogo							
			* Antenor y Corbante								
						* Eneas solo y Eneas con Dido antes de la caza					
Caza, Fama			Narra Antenor al día siguiente	Narra la Fama		Narra el Vigilante			· [adición del desprecio a Yarbas. Ascanio, Ácates. Interior de la cueva]		
						* Zinnekens			* Ascanio (Cupido), Ácates, Ana y Yarbas comentan la tormenta		* Reflexión de Eneas * Ácates, Palinuro y Eneas * Dido cuenta a Ana que ha soñado con Siqueo * Coro de fenicias
Yarbas		Resume Siqueo		Narra Mensajero		·			·		· [Therodomante intercalado]
			* Requiebros Dido - Eneas			* Zinnekens			* Declaración de Ana a Yarbas		*Eneas a Ácates: teme partir pero se prepara * Yulo, Palinuro, Ácates * Coro troyano
Júpiter a Mercurio			·	[Narra luego Mercurio]		·					

Eneida	Pazzi	Cirne	Cinzio	Dolce	Ghistele	Jodelle	Virués	Marlowe	Lasso	Hardy
Mercurio I			* Eneas y Ácates	* Prólogo Cupido-Ascanio * Dido enamorada un año, pero ha soñado con Siqueo * Monólogo Coro * Cupido invoca a Siqueo * Eneas y Ácates		*Ácates sobre el origen de Dido y la situación. Ácates, Ascanio y Palinuro considerando la decisión de partir				[Narrará Eneas en el enfrentamiento con Dido]
		·	·	Narra Eneas	·	Narra Ácates		Narra Eneas		
			* Monólogo Eneas * Troyanos preparan partida * Familiar de Dido * Cloanto * Camarera de Dido * Camarera, Dido enterada y Coro	* Eneas y Ácates (siguen la discusión) * Monólogo Ácates * Monólogo Coro * Barce, Coro, Nuncio * Dido se entera * Coro y Nuncio * Ácates y Eneas * Nuncio y Coro vs. Ácates * Eneas y Ácates	* Zinnekens * Eneas dilema * Zinnekens, Eneas * Dido desconsolada * Zinnekens			* Eneas a sus compañeros * Dido manda a Ana a buscar a Eneas * Eneas y Dido: retractación de Eneas Dido ordena a su Nodriza que secuestre a Ascanio (Cupido) * Un cortesano que requisa los aparejos de las naves troyanas * La Nodriza se encapricha con Ascanio (Cupido) * Eneas y troyanos * Segunda visita de Hermes, esta vez representada * Hermes devuelve a Ascanio * Yarbas les devuelve los aparejos		
Dido a Eneas	* Dido teme las consecuencias de su culpa * Eneas cuenta a Ácates	* Eneas habla a sus compañeros: hay que partir * Dos siervos de Dido se enteran	* Preámbulo a la escena de Eneas y Ácates			* Eneas dolido por Dido * Coro troyano				
	·	·	· [Alternado y Ana, Ácates y Coro intercalados]	· [Coro intercalado]	·	· [Coro cartaginés y Ana intercalados]		·		· [Alternado y Barce, Ácates y Coro fenicio al final]
				* Coro vs. Eneas	* Eneas monólogo * Zinnekens	* Eneas dolido * Coro cartaginés vs. Eneas * Coro monólogo				
Fervor troyano	Oído por el Coro	·	· [antes, tras Mercurio]		Dicen los Zinnekens					
Petición a Ana	* Mercurio a Yarbas: todo está a su favor		* Monólogo de Ana							
	·	·	· [Coro intercalado]	· [Coro intercalado]	·	·		·		·

Eneida	Pazzi	Cirne	Cinzio	Dolce	Ghistele	Jodelle	Virués	Marlowe	Lasso	Hardy
		* Ascanio visita a Dido * Vigilantes de las galeras troyanas * Eneas a sus compañeros	* Ana ya ha suplicado antes de que Dido lo pida y aconseja dejar que se vayan		* Zinnekens	* Encuentro Eneas y Ana * Eneas y Ácates * Coro troyano * Ana y Barce		* Nodriza, Dido ordena aprisionarla		* Segunda visita de Mercurio
Pira, sacerdotisa	Dice Dido, describe el Coro		Dido nombra la pira	Dice Dido	Dice Dido	Dice Dido		Dido ordena construir la pira		[Dice luego Dido, tras el nocturno]
Nocturno Dido	* Mercurio da el caduceo a Yarbas, que quiere matar a Pigmalión para ganarse a Dido	* Se convierte en un nuevo encuentro con Eneas (mezcla quejas)		* Mezcla de quejas virgilianas desde la petición a Ana (no realizada: Eneas ya se ha ido) hasta el nocturno dirigido a Siqueo	* Zinnekens					* Ana y Eneas: petición
	·		· [Camarera intercalada]	[Ana y Coro intercalados] ·		·		· [Ana intercalada]		· [Ana intercalada, mención pira y sacerdotisa]
Mercurio II					* Eneas * Dido Atalaya con versos reducidos	* Coro cartaginés				* Coro tirio
					·			· [antes]		· [antes]
Dido atalaya	* Encuentro Dido y Yarbas. Dido acepta							* Reclamos de Yarbas		
	·		[Camarera intercalada] ·	·	· [antes de la segunda visita de Mercurio]	[Barce y Coro intercalados en las quejas seguidas de Dido] ·		·		· [Barce, Coro tirio, Ana intercalados]
	* Nuncio con los restos de Pigmalión * Coro		* Dido prepara su muerte. Barce, Ana							
				* Prefecto de Dido, criticando la actitud de Dido. Consejero	* Vigilante * Zinnekens					
Muerte Dido	Narra Barce	·	[Narración parcial de un Mensajero, Coro y Barce intercaladas] ·	Narra el Nuncio	·	Narra Barce al Coro		·		·
Duelo Ana	·	·	·		Los Zinnekens narran el duelo de la gente de Dido	Narra Barce al Coro		·		·
Visita Iris	Narra el Coro									
	* El Nuncio se va para informar a Yarbas. El Coro compadece a Ana			*Coro y Prefecto lloran a Dido. El Nuncio entrega al Prefecto el gobierno de la ciudad * Bizia, noble cartaginés, anuncia la muerte de Ana. El Prefecto se ocupará de luchar contra Yarbas	* Moraleja Zinnekens			* Suicidio de Yarbas y Ana		* Moraleja Mensajero Yarbas

Bibliografía

AFTONIO, *Progymnasmata rhetorica*, M. Vascosani, París, 1552.

AGUSTÍN DE HIPONA, Aurelio, *La ciudad de Dios*, ed. F. J. Morán, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1958.

AGUSTÍN DE HIPONA, Aurelio, *Confessiones. Ad fidem Codicum Lipsiensium et editionum antiquiorum recognitas*, ed. C. Bruder, C. Tauchnitii, Leipzig, 1837.

ALFONSO X, *Primera Crónica General que mandó componer Alfonso el Sabio y se continúa bajo Sancho IV en 1289*, ed. R. Menéndez Pidal, Bailly-Baillière e hijos, Madrid, 1906.

ALIGHIERI, Dante, *Convivio*, ed. C. Vasoli y D. De Robertis, *Opere minori*, I, 2, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1988.

ALIGHIERI, Dante, *De Monarchia Libri III*, ed. L. Bertalot, Leo S. Olschki Editore, Florencia, 1920.

ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, ed. U. Bosco y G. Reggio, Le Monnier, Florencia, 1981.

ALIPRANDINI, Luisa de, «La representación en Roma de la *Tinelaria* de Torres Naharro», en *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement: actes del i simposi internacional d'història del teatre sobre «l'edat mitjana i el renaixement en el teatre», Sitges, 13 i 14 d'octubre de 1983*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1986, pp. 128-136.

ALONSO ASENJO, Julio, «Panorámica del teatro estudiantil del Renacimiento español», *Spettacoli Studenteschi nell' Europa Umanistica*, al cuidado de M. Chiabò, F. Doglio, Torre d'Orfeo Editrice, Roma, 1998, pp. 151-191.

Anthologia graeca. Band 4, buch XII - XVI, ed. H. Beckby, Heimeran, Múnich, 1958.

APIANO, *Los Triumphos de Apiano*, trad. Juan de Molina, Juan Joffre, Valencia, 1522.

APIANO, *The Foreign Wars*, ed. H. White, The Macmillan Company, New York, 1899.

ARELLANO, Ignacio, «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLIV 1 (2014), pp. 199-213.

ARGUIJO, Juan de, *Poesía*, ed. G. Garrote y V. Cristóbal, Fundación José Manuel Lara, Madrid, 2004.

ARIANI, Marco, *Tra Classicismo e Manierismo: Il teatro tragico del Cinquecento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1974.

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso: secondo l'editio princeps del 1516*, ed. T. Matarrese y M. Praloran, Einaudi, Turín, 2016.

ARISTÓTELES, *Ars Poetica*, ed. R. Kassel, Clarendon Press, Oxford, 1966.

Autoridades: Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, 1726-1739, en línea: https://webfrl.rae.es/DA.html.

AVENDAÑO, Francisco de, *Comedia Florisea*, ed. A. Bonilla y san Martín, *Revue Hispanique* XXVII (1912), pp. 398-422.

BALMAS, Enea Henri, *Un Poeta del rinascimento francese: Etienne Jodelle. La sua vita, il suo tempo*, Leo S. Olschki Editore, Florencia, 1962.

BANCES CANDAMO, Francisco Antonio, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. Moir, Tamesis Books, Londres, 1970.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Rivadeneyra, Madrid, 1860.

BARTHES, Roland, «*Le théâtre de Baudelaire*», en *Essais critiques*, Seuil, París, 1964.

BELLAY, Joachim du, *La défense et illustration de la langue française*, Arnoul L'Angelier, París, 1549.

BELLAY, Joachim du, *Le quatriesme livre de l'Énéide traduict en vers françoys. La complaincte de Didon à Énée, prinse d'Ovide. autres oeuvres de l'invention du traducteur*, Vincent Certenas, París, 1552.

BERREGARD, Sandrine, CAVAILLE, Fabien *et al.*, «Introduction» a A. Hardy, *Didon se sacrifiant*, en *Théâtre complet*, ed. S. Berrégard, F. Cavaillé *et al.*, Classiques Garnier, París, 2013, I, pp. 71-89.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam, ed. A. Colunga y L. Turrado, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1994.

BIET, Christian, BOUTEILLE, Charlotte *et al.*, «L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants français de la fin du XVIe au début du XVIIe siècle», *Littératures classiques*, LXVII 3 (2008), pp. 231-245.

BLÜHER, Karl, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, trad. J. Conde, Gredos, Madrid, 1983. *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis zum 17. Jahrhundert*, A. Francke, Múnich, 1969.

BOCCACCIO, Giovanni, *De casibus virorum illustrium*, ed. P. G. Ricci y V. Zaccaria, Mondadori, Milán, 1983.

BOCCACCIO, Giovanni, *De la louenge et vertu des nobles et cleres dames*, Antoine Vérard, París, 1493.

BOCCACCIO, Giovanni, *De mulieribus claris*, ed. V. Zaccaria, Mondadori, Milán, 1967.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, ed. M. Fiorilla, BUR-Rizzoli, Milán, 2017.

BOCCACCIO, Giovanni, *Des Dames de renom : nouvellement traduict d'italien en langage françois d'après la trad. italienne de Luc Antonio Ridolfi*, Guillaume Rouille, Lyon, 1551.

BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogiae deorum gentilium*, ed. V. Zaccaria, Mondadori, Milán, 1998.

BOCHETEL, Guillaume, «Au Roy mon Souverain Seigneur», en *Portraits de traducteurs*, ed. J. Delisle, Les Presses de l'Université d'Ottawa-Artois Presses Université, Ottawa-Arrás, 1999, pp. 53-54.

BODECHER BENNINGH, Johan, *Dido, ofte heylloose minnetocht*, Jacobus Beecke, Leiden, 1634.

BONIFACIO, Giovanni, *Discorso academico nel quale si tratta del modo di ben formare in questo tempo la tragedia*, Giovanni Battista Marini, Padua, 1631.

Bono, Barbara J., *Literary transvaluation: from Vergilian epic to Shakespearean tragicomedy*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1984.

Bono, Paola y Vittoria Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Bruno Mondadori, Milán, 1998.

Boudou, Léonard, *Choix de discours de réception à l'Académie Française*, Demonville, París, 1808.

Brereton, Geoffrey, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Methuen & Co Ltd, Londres, 1973. Reimp. Routledge, Londres-Nueva York, 2022.

Brinkman, Herman, «Spelen om den brode. Het vroegste beroepstoneel in de Nederlanden», *Literatuur* XVII (2000), pp. 98-106.

Buchanan, George, *The Political Poetry*, ed. P. J. McGinnis y A. H. Williamson, Lothian Print, Edimburgo, 1995.

Budd, F. E., «Rouillet's Philanira and Whetstone's Promos and Cassandra», *The Review of English Studies*, VI 21 (1930), pp. 31-48.

Buron, Emmanuel, «Polemical strategy in the sonnets "Contre les ministres de la nouvelle opinion", by Étienne Jodelle», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, I 45 (2023), pp. 145-173.

Busnello, Francesco, *La Didone*, comp. Francesco Cavalli, Andrea Giuliani, Venecia, 1656.

Bustamante, Jorge de, trad., *Justino, claríssimo abreviador de la historia general del famosso y excellente historiador Trogo Pompeyo: en la cual se contienen todas las cosas notables y más dignas de memoria, que hasta sus tiempos han sucedido en todo el mundo, y agora nuevamente traduzido en Castellano*, Juan Brocar, Alcalá, 1540.

Buti, Francesco da, *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Allighieri*, ed. C. Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858.

Cadot, Michel, «Enée et Didon a la mode d'Autriche, d'Ukraine... et de Belgique», en *Énée et Didon : Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, ed. R. Martin, Centre National de la Recherche Scientifique, París, pp. 209-220

Cambi, Matteo, *L'«Histoire ancienne jusqu'à César in Italia». Manoscritti, tradizioni testuali e volgarizzamenti*, Pacini, Pisa, 2020.

Camino Plaza, Laura, «Modelos literarios y fuentes mitográficas de la carta de Cánace (*Heroidas* 11)», *Anales de Filología Clásica*, XXXIV 1 (2021), pp. 5-19.

Canavaggio, Jean, *Cervantes*, Espasa Calpe, Madrid, 1986.

Capirossi, Arianna, «Innesti comici in contesti tragici: presenze plautine e terenziane nelle tragedie di Giovan Battista Giraldi Cinzio», en *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti). Firenze, 6-9 settembre 2017*, ed. F. Castellano, I. Gambacorti *et al.*, Società Editrice Fiorentina, Florencia, 2019, pp. 176-189.

Capponi, Gino, «Discorsi intorno alla riforma dello stato di Firenze (1522-32)», *Archivio Storico Italiano*, I (1842), pp. 411-477.

Carisio, Flavio, *Arte gramática* (I), trad. J. Uría, Gredos, Madrid, 2009.

Carmina Burana, ed. J.A. Schmeller, Ropodi, Amsterdam, 1966.

CASAMAYOR, Sara, «Impudicitia: la transgresión de la virtud sexual femenina en la Roma antigua», en *Estudo de Arqueoloxía, Prehistoria e Historia Antiga: achegas dos novos investigadores*, ed. R. Cordeiro y A. Vázquez, Andavira, Santiago de Compostela, 2016, pp. 273-287.

CASAMAYOR, Sara, *Virtus versus impudicitia: modelos de matronas romanas en época tardorrepublicana (ss. II-I a.C.)*, ArtGerust, Madrid, 2015.

CASTELEIN, Matthijs de, y Anónimo, *Twee rederijkersspelen uit de zestiende eeuw*, ed. G.A. van Es, W.E.J. Tjeenk Willink, Zwolle 1965.

CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Gaspar Stainhofer, Viena, 1570.

CASTELVETRO, Lodovico, *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX canti dell'Inferno Dantesco*, ed. G. Franciosi, Società Tipografica, Módena, 1886.

CASTRO, Guillén de, *Dido y Eneas*, en *Segunda parte de las Comedias de don Guillén de Castro*, Miguel Sorolla, Valencia, 1625, pp. 511-556.

CATANIA, Marco Antonio, *L'Enea in Cartagine, posto in musica dal signor abbate don Pietro Andrea Ziani*, Rummolo e Orlandi, Palermo, 1680.

CAVAILLE, Fabien, «Violence et mélancolie dans le théâtre français du règne d'Henri IV : le suicide final comme discours sur le malheur des temps», *Littératures classiques*, LXXIII 3 (2010), p. 391-401.

CAVAILLE, Fabien, *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français au début du XVIIe siècle*, Classiques Garnier, París, 2016.

CHAMBERS, Edmund K., *The Elizabethan Stage* (II), The Clarendon Press, 1923.

CHAPELAIN, Jean, *Lettres de Jean Chapelain, de l'Académie française* (I), ed. Ph. Tamizey de Larroque, Imprimerie Nationale, París, 1880.

CHEVALLIER-MICKI, Sybile, «Le théâtre rouennais dans l'illusion d'une concorde civile et religieuse (1596-1610)», *Littératures classiques*, XCVII 3 (2018), pp. 161-173.

CICERÓN, Marco Tulio, *De partitione oratoria*, ed. A. S. Wilkins, Oxonii e Typographeo Clarendoniano, Oxford, 1911.

CIMMIERI, Valeria, «Un remaniement de l'*Énéide* à Venise : *L'Achille et l'Enea* de Lodovico Dolce (1571)», *Exercices de rhétorique*, XIII (2019). En línea: http://journals.openedition.org/rhetorique/875.

CIRNE, Juan, *Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido*, ed. J. Gillet y E. Williams, *Publications of the Modern Language Association*, XLVI 2 (1931), pp. 374-412.

CAXTON, William, *Caxton's Eneydos, englisht from the French Liure des Eneydes (1483)*, ed. M.T. Culley y F.J. Furnivall, Early English Text Society, Londres, 1890.

COCKCROFT, Robert, *Rhetorical Affect in Early Modern Writing. Renaissance Passions Reconsidered*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2003.

COIGNEAU, Dirk, «Drama in druk, tot circa 1540», en *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Prometheus, Amsterdam, 2001, pp. 201-214.

COLOMBO, Davide, «La postilla sulla morte in scena nei *Discorsi* di Giraldi Cinzio», en *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, Cisalpino-Monduzzi Editore, Milán, 2007, pp. 137-147.

COMPARETTI, Domenico, *Virgilio nel Medioevo*, La nuova Italia, Florencia, 1981, 2 vols.

CORNEILLE, Pierre, *Horace*, ed. Ch. Marty-Laveaux, Hachette, París, 1862.

COSENTINO, Paola, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Vecchiarelli, Roma, 2003.

COSENTINO, Paola, «Tragiche eroine. Virtú femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento», *Italique*, IX (2006), pp. 69-99.

COURCELLE, Pierre y Jean COURCELLE, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide. II. Les manuscrits illustrés de l'Énéide du Xe au XVe siècle*, Gauthier-Villars, París, 1984.

COURCELLE, Pierre, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide. I. Les témoignages littéraires*, Gauthier-Villars, París, 1984.

CREMANTE, Renzo, «Appunti sulla grammatica tragica di Ludovico Dolce», *Cuadernos de Filología Italiana*, V (1998), pp. 279-290.

CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *El conde Dirlos. El vencedor de sí mismo. La honestidad defendida de Elisa Dido, reina y fundadora de Cartago*, ed. F. Domínguez Matito, R. Lázaro Niso *et al.*, Reichenberger, Kassel, 2022.

CULLHED, Anders, «Oblique Speech: Implementations of Allegory in Late Roman Learned Culture. Fulgentius: Mythographer and Mythoclast», en *The Shadow of Creusa Negotiating Fictionality in Late Antique Latin Literature*, De Gruyter, Berlín, 2015, pp. 402-432.

Curial e Güelfa, ed. A. Rubió i Lluch, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Barcelona, 1901.

D'ARTOIS, Florence, *Du nom au genre : Lope de Vega, la « tragedia » et son public*, Casa de Velázquez, 2017.

D'ARTOIS, Florence, «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», *Mélanges de la Casa de Velázquez* (*Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, ed. M. Blanco), XLII 1 (2012), pp. 95-119.

D'ARTOIS, Florence, «Ovidio y los sátiros. La tragedia mitológica y sus fronteras en *El marido más firme* y *La bella Aurora* de Lope de Vega», *Criticón*, CXXII (2014), pp. 131-156.

DAVIDSON, Clifford, «Sacred Blood and the Late Medieval Stage», *Comparative Drama*, XXXI 3 (1997), pp. 436–58.

DEIERKAUF-HOLSBOER, Sophie Wilma, *Vie d'Alexandre Hardy : poète du roi, 1572-1632*, Nizet, París, 1972.

DÍAZ LÓPEZ, Laura, «Dido y la impotentia muliebris. La subversión del ideal de matrona en la *Eneida* de Virgilio», *Studia historica. Historia antigua*, XL, 2022, pp. 179-206.

DÍEZ BORQUE, José María, «Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI», *Dicenda*, VI (1987), pp. 485-500.

DIJK, Hans van y Bart RAMAKERS, eds., *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Prometheus, Amsterdam, 2001.

DIOMEDES, *Ars grammatica*, Christophorus de Pensis, Venecia, 1491.

DIONISOTTI, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Turín, 1971.

DIXHOORN, Arjan van, «Chambers of Rhetoric: Performative Culture and Literary Sociability in the Early Modern Northern Netherlands», en *The Reach of the Republic of Letters: Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, Brill, Leiden, 2008, pp. 119-157.

DOLCE, Lodovico, *Comedie di M. Ludovico Dolce. Cioé, Il Ragazzo, Il Marito, Il Capitano, La Fabritia, Il Ruffiano*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venecia, 1540.

DOLCE, Lodovico, *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati che cadono nella vita humana*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venecia, 1545.

DOLCE, Lodovico, *Didone. Tragedia*, ed. S. Tomassini, Zara, Parma, 1996.

DOLCE, Lodovico, *Fabritia*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venecia, 1560.

DOLCE, Lodovico, *Il primo libro dell'Eneida*, Cavalli, Venecia, 1566.

DOLCE, Lodovico, *Il Ruffiano*. Ver DOLCE, Lodovico, *Comedie di M. Ludovico Dolce*, paginación independiente tras f. 66v.

DOLCE, Lodovico, *La poetica d'Horatio tradotta per messer Lodovico Dolce*, Francesco Bindoni & Mapheo Pasini, Venecia, 1535.

DOLCE, Lodovico, *Le tragedie di Seneca. Tradotte da M. Lodovico Dolce*, Gio. Battista et Marchion Sessa, Venecia, 1560.

DOLCE, Lodovico, *Le tragedie*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venecia, 1560.

DOLCE, Lodovico, ed., *Lettere di diversi eccellentissimi huomini raccolte da diversi libri*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venecia, 1554.

DOLCE, Lodovico, *Marianna*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venecia, 1565.

DOLCE, Lodovico, *Osservationi nella volgar lingua divise in quattro libri*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venecia, 1550.

DONATUS, Tiberius Claudius, *Interpretationes Vergilianae. I: Aeneidos libri I-VI*, ed. G. Heinrich, Teubner, Leipzig, 1905.

DRONKE, Peter, *Intellectuals and Poets in Medieval Europe*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1992.

DRYDEN, John, *Virgil's Aeneid*, ed. CH. W. Eliot, P. F. Collier and Son Corporation, Nueva York, 1909.

DUPUIS, Vincent, *Le Tragique et le Féminin Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*, Classiques Garnier, París, 2016.

DURKHEIM, Émile, *Le suicide*, Félix Alcan, París, 1897.

EDWARDS, Richard, *Damon and Pythias*, en *The Works of Richard Edwards: Politics, Poetry, and Performance in Sixteenth-Century England*, ed. R. King, Manchester University Press, Manchester, pp. 109-184.

ELIOT, Thomas Sterns, «Notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe», *The Sacred Wood*, Methuen, Londres, 1950, pp. 86-94.

ENCINA, Juan del, *Tragedia trovada*, en *Obra completa*, ed. M. Á. Pérez Priego, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1996, pp. 373-397.

ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. L. Gómez Canseco, Real Academia Española-Planeta, Madrid-Barcelona, 2022.

ESQUILO, *Aeschylus, with an English Translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. II: Eumenides*, Harvard University Press-William Heinemann, Cambridge, MA-Londres, 1926.

ESTACIO, Publio Papinio, *Silvae*, ed. E. Courtney, Oxford University Press, Oxford, 1990.

EURÍPIDES, *Electra*, en *Euripidis Fabulae*, ed. G. Murray, Clarendon Press, Oxford, 1913, II, ff. 15/3-18/8.

EURÍPIDES, *Medea*, en *Euripidis Fabulae*, ed. G. Murray, Clarendon Press, Oxford, 1913, I, ff. 5/14-9/9.

FANTHAM, Elaine, «Virgil's Dido and Seneca's Tragic Heroines», *Greece & Rome*, XII 1 (1975), pp. 1-10.

Farsa a la manera de tragedia, ed. I. Pascual Lavilla, *Anexos de la Revista LEMIR*, 2003. En línea: https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/farsatragedia/FarsaTragedia.htm

FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos, «Uxorius», en *Cum mens onus reponit... Artículos inéditos* y *selección* de *conferencias*, ed. J. C. Férnández Corte, R. Cortés Tovar *et al.*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2018.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, «Catálogo histórico y crítico de las piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega», en *Obras completas*, Aguado, Madrid, 1830, I, pp. 112-300.

FERRER VALLS, Teresa, «Aventuras novelescas en el teatro español de fines del siglo XVI: heroínas perseguidas en la obra de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega», en *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei dramme fra '4 e '500. XXVIII Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, 7-10 ottobre 2004*, ed. M. Chiabò y F. Doglio, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 2005, pp. 319-342.

FERRER VALLS, Teresa, «Cristóbal de Virués», en *Diccionario filológico de la literatura española. Siglo XVI*, ed. P. Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 2009, pp. 1020-27.

FERRER VALLS, Teresa, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en *Historia del teatro español*, ed. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, pp. 239-267.

FIELD, Arthur, «A Manuscript of Cristoforo Landino's First Lectures on Virgil, 1462-63 (Codex 1368, Biblioteca Casanatense, Rome)», *Renaissance Quarterly*, XXXI 1 (1978), pp. 17-20.

FILLEUL, Nicholas, *Achille*, Thomas Richard, París, 1563.

FILLEUL, Nicholas, *Lucrèce*, en *Les théâtres de Gaillon*, George L'Oyselet, Ruan, 1566, pp. 42-78.

FOÀ, Simona, «Giraldi, Giovan Battista», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, 2001. En línea: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-giraldi_%28Dizionario-Biografico%29/

Fragmenta historicorum graecorum, ed. K. O. Müller y T. Müller, Ambrosio Firmin-Didot, París, 1841.

FRANCESCHI, Antonio, *La Didone delirante*, comp. Carlo Pallavicino, Francesco Nicolini, Venecia, 1686.

FRAPPIER, Louise. «Chœurs de femmes et voix collective dans la tragédie française du XVI[e] siècle», en *Ventriloquie. Quand on fait parler les femmes (XV[e]-XVIII[e] siècles)*, ed. D. Desrosiers, R. Roy, Hermann, París, 2020, pp. 49-60.

FREINSHEMIUS, Johann, *Histoire romaine de Tite-Live, ou les supplémens de J. Freinshémius*, trad. F. Guérin, Michaud frères, París, 1811.

FULGENCIO, Fabio Plancíades, *Expositio Virgilianae continentiae*. Ver VALERO MORENO, Juan Miguel, «La *Expositio virgilianae* de Fulgencio: poética y hermenéutica»,

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, A. et R. Leers, La Haya, 1690.

GAGER, William, *Dido (1583)*, ed. D. F. Sutton, The University of California, Irvine, 2015. En línea: https://philological.cal.bham.ac.uk/gager/plays/dido/index.html

GAWDY, Philip, *Letters of Philip Gawdy of West Harling, Norfolk, and of London to Various Members of His Family, 1579-1616*, ed. I. Herbert, J. B. Nichols and Sons, Londres, 1906.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París, 1982.

GHILINI, Girolamo, *Teatro d'huomini letterati*, Gio. Batta Cerri et Carlo Ferrandi, Milán, 1622.

GHISTELE, Cornelis van, *Van Aeneas en Dido. Twee amoröse spelen*, ed. K. Iwema, en *Jaarboek De Fonteine. Jaargang 1982-1983*, Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica De Fonteine, Gent, 1984, pp. 103-244.

GIAZZON, Stefano, «Il *Thyeste* (1543) di Lodovico Dolce», en *La Letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, ed. R. Cavalluzzi, W. De Nunzio, G. Distaso, P. Guaragnella, Pensa MultiMedia, Lecce, 2008, II, pp. 325-333.

GIAZZON, Stefano, «Note sul teatro tragico di Lodovico Dolce», en *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I. Passioni e competenze del letterato*, ed. P. Marini y P. Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana, 2016, pp. 217-243.

GIAZZON, Stefano, *Venenzia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo*, Aracne, Roma, 2011.

GIJSEN, Annelies van, «De amoureuze spelen. De herschepping van klassieke stof op het rederijkerstoneel», en *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Prometheus, Amsterdam, 2001, pp. 215-227.

GILLET, Joseph E. y Edwin B. WILLIAMS, «Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido», *Publications of the Modern Language Association*, XLVI 2 (1931), pp. 353-431.

GIOVIO, Paolo, *Elogia virorum litteris illustrium*, Petri Pernae, Basilea, 1577.

GIRALDI, Celso, «All'illustrismo et eccellentisimo signore patron mio sempre colendiss. il sig. don Alessandro di Este», en *Didone. Tragedia di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio, nobile ferrarese*, Giulio Cesare Cagnacini, Venecia, 1583.

GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Carteggio*, ed. S. Villari, Sicania, Messina, 1996.

GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Cleopatra*, Giulio Cesare Cagnacini, Venecia, 1583.

GIRALDI CINZIO, Giambattista, *De gli Hecatommithi*, Girolamo Scotto, Venecia, 1566.

GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Didone*, ed. I. Romera Pintor, Editorial Complutense, Madrid, 2008.

GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Discorsi intorno al comporre*, ed. S. Villari, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina, 2002.

GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Giuditio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, ¿Domenico Ferri?, Venecia, 1566.

GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Orbecche*, ed. R. Cremante, en *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, ed. R. Cremante, Ricciardi-Mondadori, Milán, 1997, pp. 283-448.

GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Selene*, Giulio Cesare Cagnacini, Venecia, 1583.

GIULIANI, Luigi, «Consideraciones preliminares sobre la tragedia de los años 1580», en Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, ed. L. Giuliani, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009, pp. IX-CCXXXV.

GREENBLATT, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to* Shakespeare, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

GREVIN, Jacques, *César*, ed. M. Mazzocchi, en *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Leo S. Olschki Editore-Presses Universitaires de France, Florencia-París, 1986, II, pp. 1-52.

GÓMEZ CANSECO, Luis, «Dido y Francisco de Enzinas en *La Araucana*», *Bulletin Hispanique*, CXXII 1 (2020), pp. 145-160.

GUASTELLA, Gianni, ed., *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Carocci Aulamagna, Roma, 2017.

GUERSENS, Caye Jules de, *Panthée, tragédie prise du grec de Xénophon, mise en ordre*, *Les Bouchetz*, Poitiers, 1572.

HARDY, Alexandre, *Didon se sacrifiant*, ed. A. Howe, Droz, Geneva, 1994.

HARDY, Alexandre, *Didon se sacrifiant*, en *Théâtre complet*, ed. S. Berrégard, F. Cavaillé *et al.*, Classiques Garnier, París, 2013, I, pp. 71-183.

HARDY, Alexandre, *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, ed. E. Stengel, N.G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung-H. Le Soudier, Marburg-París, 1883-1884, 5 vols.

HARDY, Alexandre, *Les chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée. Réduites du grec de l'Histoire d'Héliodore en huit poèmes dramatiques, ou Théâtre consécutifs*, Jacques Quesnel, París, 1623.

HARDY, Alexandre, *Théâtre complet*, ed. S. Berrégard, F. Cavaillé *et al.*, Classiques Garnier, París, 2013-2019, 4 vols.

HAWCROFT, Michael, «Violence et bienséance dans l'Examen d'*Horace* : pour une critique de la notion de bienséances externes», *Dix-septième siècle*, III 264 (2014), pp. 549-570.

HEDELIN D'AUBIGNAC, François, *La pratique du théâtre*, Antoine de Sommaville, París, 1657.

HEESAKKERS, Chris L., «Tragoedia Dido P. Cunaei (Leiden University Library, MS. Cun. 7)», *Humanistica Lovaniensia*, XXXIII (1984), pp. 145-197.

HEINSIUS, Daniel, *De tragoediæ constitutione*, Officina Elseviriana, Leiden, 1643.

HEINSIUS, Daniel, *De constitutione tragoediæ. La constitution de la tragédie, dite La Poétique d'Heinsius*, Édition, trad. A. Duprat, Droz, Ginebra, 2001.

HENIN, Emmanuelle, «Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique», *Littératures classiques*, LXVII 3 (2008), pp. 13-32.

HENSLOWE, Philip, *Henslowe's diary*, ed., R. A. Foakes, Cambridge University Press, Cambridge, 1961.

HERK, Anke van, *Fabels van liefde. Het mythologisch-amoureuze toneel van de rederijkers (1475-1621)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012.

HERMENEGILDO, Alfredo, «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», *Criticón*, XXIII (1983), pp. 89–109.

HERMENEGILDO, Alfredo, «Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II», *Criticón*, LXXXVII-LXXXIX (2003), pp. 395-406.

HERMENEGILDO, Alfredo, «Introducción» y notas a G. Lobo Lasso de la Vega, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. A. Hermenegildo, Reichenberger, Kassel, 1986.

HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973.

Herod the Great, en *The Towneley Plays*, ed. G. P. J. Epp, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, 2017. En línea: https://d.lib.rochester.edu/teams/text/epp-herod-the-great

Het Antwerps Liedboek. 87 melodieën op teksten uit «Een Schoon Liedekens-Boeck» van 1544, ed. K. Vellekoop, Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, Amsterdam, 1972.

HEYWOOD, Thomas, *Gynaikeion or Nine Bookes of Various History. Concerninge Women Inscribed by ye Names of ye Nine Muses*, Adam Islip, Londres, 1624.

HIGHET, Gilbert, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences in Western Literature*, Oxford University Press, 1949.

HILL, Janet, *Stages and Playgoers from Guild Plays to Shakespeare,* McGill-Queen's University Press, Montreal-Kingston, Londres-Ithaca, 2002.

HOMERO, *The Iliad with an English Translation by A.T. Murray*, Harvard University Press-William Heinemann, Cambridge, MA-Londres, 1924.

HONEYMAN, Alexander Mackie, «Varia Punica», *The American Journal of Philology*, LVIII 1 (1947), pp. 77–82.

HORACIO FLACO, Quinto, «Carmen Saeculare», en *Odes and Epodes*, ed. P. Shorey, Benjamin H. Sanborn & Co, Boston, 1898, pp. 116-118.

HORACIO FLACO, Quinto, *De Arte Poetica liber*, ed. C. Smart, Joseph Whetham, Philadelphia, 1836.

HORNE, Philip Russell, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford University Press, London, 1962.

HOUWAERT, Johann Baptist, *Van Aeneas ende Dido*, en *Den handel der amoureusheyt*, Ian van Waesberghe, Rotterdam, 1621, ff. *2v, A1r-F3r.

HUGOT, Nina, «L'heroisme et le feminin dans les tragedies de Jodelle», *Le Verger*, V (2014), pp. 1-19.

HUMMELEN, W. M. H., «The Boundaries of the Rhetoricians' Stage», *Comparative Drama*, XXVIII 2 (1994), pp. 235-251.

HUTCHINSON, G. O., «Euripides' Other *Hippolytus*», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, CXLIX (2004), pp. 15-28.

IMOLA, Benvenuto da, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, ed. J. P. Lacaita, Barbera, Florencia, 1887.

INGEGNERI, Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Vittorio Baldini, Ferrara, 1598.

«INGENIO CATALÁN», *Estrago de odio y amor. Eneas y Dido*, Ignacio Guasch, Barcelona, 1733. También impresa como *Comedia heroica. Eneas y Dido*, Carles Gibert i Tutó, Barcelona, s. f.

ISAR, Herbert Eugen, *The Tragedies of Lobo Lasso de la Vega (1587)*, University of Pennsylvania, Filadelfia, 1955.

ITÁLICO, Silio, *Punica. Corpus Poetarum Latinorum* (II), ed. W. Coventry y J. Percival, Sumptibus G. Bell et Filiorum, Londres, 1905.

IWEMA, Klaas, «Cornelis van Ghistele *Van Eneas en Dido*. Twee amoureuze spelen uit de zestiende eeuw», en *Jaarboek De Fonteine. Jaargang 1982-1983*, Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica De Fonteine, Gent, 1984, pp. 103-152.

JERÓNIMO, SAN Eusebio, *Adversus Jovinianum*, en *Opera omnia. Patrologiae cursus completus* (II), ed. J. P. Migne, Garnier, París, 1883, pp. 221-352.

JERÓNIMO, san Eusebio, *Cartas de san Jerónimo* (II), ed. D. Ruiz Bueno, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1962.

JOCELYN, Henry David, «The Annotations of M. Valerivs Probvs [The Annotations of M. Valerius Probus]», *The Classical Quarterly*, XXXIV 2 (1984), pp. 464-472.

JODELLE, Étienne, *Cléopâtre captive*, en *Oeuvres complètes*, ed. E. H. Balmas, Gallimard, París, 1968, pp. 91-147.

JODELLE, Étienne, *Didon se sacrifiant. Tragédie*, ed. J. C. Ternaux, Honoré Champion, París, 2002.

JODELLE, Étienne, *Les œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin. Premier volume*, ed. Ch. de La Mothe, Nicolas Chesneau et Mamert Patisson, París, 1574.

JODELLE, Étienne, *«Le Recueil des Inscriptions», 1558. A Literary and Iconographical Exegesis*, ed. V. Graham y E. y W. McAllister Johnson, University of Toronto Press, Toronto, 1972.

JONES, J. W., Jr., «The Allegorical Traditions of the *Aeneid*», en *Vergil at 2000. Commemorative Essays on the Poet and his Influence*, ed. J. D. Bernard, AMS Press, Nueva York, 1986, pp. 107-132.

JUSTINO, *Apologiae pro Christianis. Dialogus cum Tryphone*, ed. M. Marcovich, Patristische texte und studien, De Gruyter, Berlín,

JUSTINO, *Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi*, ed. O. Seel, Teubner, Leipzig, 1972.

JUVENAL, Décimo Junio, *Sátiras*, ed. B. Segura Ramos, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid, 1996.

KAILUWEIT, Thomas, *Dido Didon Didone: Eine Kommentierte Bibliographie Zum Dido Mythos In Literatur Und Musik*, Peter Lang, Nueva York, 2005.

KALLENDORF, Craig, «Boccaccio's Dido and the Rhetorical Criticism of Virgil's "Aeneid"», Studies in Philology, LXXXII 4 (1985), pp. 401-415.

KALLENDORF, Craig, «Cristoforo Landino's Aeneid and the Humanist Critical Tradition», *Renaissance Quarterly*, XXXVI 4 (1983), pp. 519-546.

KALLENDORF, Craig, «Historicizing the "Harvard School": Pessimistic Readings of the *Aeneid* in Italian Renaissance», *Harvard Studies in Classical Philology*, XCIX (1999), pp. 391-403.

KALLENDORF, Craig, *In praise of Aeneas: Virgil and epideictic rhetoric in the early Italian Renaissance*, University Press of New England, Hanover, N.H., 1989.

KASTER, Robert, *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

KEEFER, Michael H., «The A and B Texts of Marlowe's "Doctor Faustus" Revisited», *The Papers of the Bibliographical Society of America*, C 2 (2006), pp. 227-257.

KENNEDY, Dennis, «*King Lear* and the Theatre», *Educational Theatre Journal*, XXVIII 1 (1976), pp. 35-44.

KOWALSKI, Jerzy, *De Didone Graeca et Latina*, Polskiej Akademii Umiejętności, Cracovia, 1929.

KRETSCHMER, Marek T., «L'*Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire. Essai de mise au point», *Interfaces: A Journal of Medieval European Literatures*, III (2018), pp. 221-244.

KYD, Thomas, *The Spanish Tragedy*, ed. D. Bevington, Manchester University Press, Manchester, 1988.

LA MESNARDIERE, Jules, *La poétique*, A. de Sommaville, París, 1639.

LALLI, Giovani Battista, *L'Eneide travestita*, Giacomo Sarzina, Venecia, 1635.

LANDINO, Cristoforo *et al.*, *Opera [Virgilii]. Cum Seruii Donati Christophori Landini Domitii Calderini commentariis*, Anton Koberger, Núremberg, 1492.

LANDINO, Cristoforo, *Comento di Cristophoro Landini Fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino*, ed. P. Procaccioli, Lexis Progetti Editoriali, Roma, 1999.

LANDINO, Cristoforo, *Disputationes Camaldulenses*, ed. P. Lohe, Sansoni Editore, Florencia, 1980.

LANDIS, Sara Amile, *A New Manuscript of Tiberius Claudius Donatus at UNC-Chapel Hill*, tesis doctoral, University of North Carolina, Chapel Hill, 2009.

LANGLANDS, Rebecca, *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

LARRA, Mariano José de, «Literatura», *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, LXXIX, 18 de enero de 1836, p. 4.

Laudatio Turiae, ed. P. E. León Mescua, *Magister Humanitatis*, 2013. En línea: https://sites.google.com/site/magisterhumanitatis/escritores-latinos/laudatio-turiae/texto-latino-original-y-reconstruido?authuser=0

LAZARUS, Micha, *Aristotle's «Poetics» in Renaissance England*, tesis doctoral, St John's College, Oxford, 2013.

LEBEGUE, Raymond, «L'ancien répertoire de l'Hôtel de Bourgogne», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXXI 1 (1981), pp. 3-10.

LEBEGUE, Raymond, *Études sur le théâtre français. I. Les classiques. En province. Les Jésuites. Les acteurs. Le théâtre moderne à sujet religieux*, A.-G. Nizet, París, 1977.

LENTANO, Mario, *Enea. L'ultimo dei Troiani, il primo dei Romani*, Salerno Editrice, Roma, 2020.

LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupericio, *Isabela y Lupercio*, BNE, MSS/14629, Biblioteca Digital Hispánica, s.a. (1580-1600?).

LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupericio, *Isabela*, en *Tragedias*, ed. L. Giuliani, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009, pp. 3-156.

LESKY, Albin, *La tragedia griega*, trad. J. Godó Costa, Labor, Barcelona, 1966.

LEUBE, Eberhard, *Fortuna in Karthago: die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Winter, Heidelberg, 1969.

LIDA, María Rosa y Yakov MALKIEL, *Amor y filología. Correspondencias (1943-1948)*, Acantilado, Barcelona, 2017.

LIDA, María Rosa, «La tradición clásica en España», en *La tradición clásica en España*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2017, pp. 339-397.

LIDA, María Rosa, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Tamesis, Londres, 1974.

LIDA, María Rosa, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.

LIDA, María Rosa, «Perduración de la literatura antigua en Occidente (A propósito de Ernst Robert Curtius, "Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter")», en *La tradición clásica en España*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2017, pp. 269-338.

LIVIO, Tito, *Ab urbe condita*, ed. R. Seymour y Ch. Flamstead, Oxford University Press, Oxford, 1914.

LLAMOSAS, Lorenzo de las, *Destinos vencen finezas*, s. ed., Madrid, 1698.

LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *La destruición de Constantinopla*, imp. Pedro Crasbeeck, Lisboa, 1603.

LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. A. Hermenegildo, Reichenberger, Kassel, 1986.

LUCAS, Corinne, «Didon. Trois réécritures tragiques du livre IV de l'*Eneide* dans le théâtre italien du XVIe siècle», en *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, ed. G. Mazzacurati y M. Plaisance, Bulzoni, Roma, 1987, pp. 557-604.

LUCAS, Corinne, *De l'horreur au « lieto fine ». Le controle du discours tragique dans le théâtre de Giraldi Cinzio*, Bonacci, Roma, 1984.

LUCAS, Corinne, «Le personnage de la reine dans le théâtre de Giraldi Cinzio», en *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598. Atti del convegno internazionale Copenaghen maggio 1987*, ed. M. Pade, L. Waage Petersen, D. Quarta, Panini, Módena, 1990.

LUNNEY, Ruth y Hugh CRAIG, «Who Wrote *Dido, Queen of Carthage*?», *The Journal of Marlowe Studies*, I (2020), pp. 1-31.

LUQUE MORENO, Jesús, ed., Séneca, *Tragedias* (I), Gredos, Madrid, 2019.

LYLY, John, *Campaspe*, en *The complete works of John Lyly* (II), ed. R. W. Bond, The Clarendon Press, Oxford, 1902, pp. 302-361.

LYLY, John, *Endymion*, en *The complete works of John Lyly* (III), ed. R. W. Bond, The Clarendon Press, Oxford, 1902, pp. 6-105.

LYLY, John, *Euphues. The Anatomy of Wit*, ed. M. W. Croll y H. Clemons, G. Routledge & sons-E.P. Dutton & co., London-New York, 1916.

LYLY, John, *Galathea*, *Internet Shakespeare Editions*, ed. D. Bevington, University of Victoria. En línea: https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Gal_M/complete/index.html

LYLY, John, *Midas*, en *The complete works of John Lyly* (III), ed. R. W. Bond, The Clarendon Press, Oxford, 1902, pp. 106-163.

MACROBIO, *Saturnalia*, ed. R. A. Kaster, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2011.

MAGGI, Vincenzo y Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, Officina Erasmiana Vincentis Valgrisii, Venecia, 1550.

MALTBY, Robert, «Donatus and Terence in Servius and Servius Danielis», en *Antike Fachtexte / Ancient Technical Texts*, ed. T. Fögen, De Gruyter, Berlín, 2005, pp. 207-220.

MARCIAL, Marco Valerio, *Epigrammaton libri*, ed. W. Heraeus y J. Borovskij, Teubner, Leipzig. 1925.

MARIOTTI, Scevola, *Il «Bellum Poenicum» e l'arte di Nevio. Saggio con edizione dei frammenti del «Bellum Poenicum»*, Angelo Signorelli, Roma, 1955.

MARLOWE, Christopher, *Dido, Queen of Carthage*, en *The Complete Plays*, ed. F. Romany y R. Lindsey, Penguin, Suffolk, 2003, pp. 1-67.

MARLOWE, Christopher, *Dido, Queene of Carthage. Dido, Reina de Cartago*, ed. y trad. D. R. Martínez Vicente, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2018.

MARLOWE, Christopher, *Tamburlaine the Great*, en *The Complete Plays*, ed. F. Romany y R. Lindsey, Penguin, Suffolk, 2003, pp. 69-240.

MARLOWE, Christopher, *The Massacre at Paris*, en *The Complete Plays*, ed. F. Romany y R. Lindsey, Penguin, Suffolk, 2003, pp. 507-562.

MARTIN, René, «Énée et Didon à la scène, ou l'art d'accommoder les restes», *Dix-huitième Siècle*, XXVII (1995), pp. 171-177.

MARTÍN BAÑOS, Pedro, «Los manuscritos de Antonio de Nebrija. Un inventario razonado», en *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Félix Rodríguez, Almendralejo, 2015, pp. 251-346.

MEHL, Dieter, «Forms and Functions of the Play within a Play», *Renaissance Drama*, VIII (1965), pp. 41-61.

MEIER, Konrad, *Über die Didotragödien des Jodelle, Hardy, und Scudéry*, R. Zückler, Zwickau, 1891.

MENA, Juan de, *La coronación,* en *Todas las obras del famosísimo poeta Juan de Mena*, Casa de Martín Nucio, Amberes, 1552, ff. 265r-315r.

MESA, Cristóbal de, *Valle de lágrimas y diversas rimas*, ed. M. M. González Mariano, tesis doctoral, Universidad de Huelva, 2015.

MESA, Juan Francisco, «*Eneida* en *Curial e Güelfa*: comentarios latinos a Dante como intermediarios», en *Miscellanea latina*, ed. M. T. Muñoz y L. Carrasco, Sociedad de Estudios Latinos de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015, pp. 137-144.

MILTON, John, *Samson Agonistes*, en *The Complete Poems*, ed. Ch. Eliot, P. F. Collier & Son Corporation, Nueva York, 1909, IV, pp. 412-459.

«MONTFLEURY», Antoine Jacob, *L'ambigu comique ou les amours de Didon et d'Aenée*, P. Promé, París, 1673.

MONTI, Richard C., *The Dido episode and the Aeneid: Roman social and political values in the epic*, Brill, Leiden, 1981.

MORALES, Cristóbal de, *Dido y Eneas*, en *La producción dramática de Cristóbal de Morales. II. Edición*, tesis doctoral, ed. J. M. Carmona Tierno, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 294-373.

MOSCARDINI, Paolo, *La Didone, dramma di Paolo Moscardini colla musica del sig. D. Andrea Mattioli*, Giacomo Monti, Bolonia, 1656.

MUECKE, Frances, «Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido», *The American Journal of Philology*, CIV 2 (1983), pp. 134-155.

MUNDAY, Anthony, *A Second and Third Blast of Retrait from Plays and Theaters*, Henrie Denham, Londres, 1580.

NAPPA, Christopher, «Unmarried Dido: Aeneid 4.550-52», *Hermes*, CXXXV 3 (2007), pp. 301-313.

NASCIMBENI, Nascimbene, *In sex primos Aeneidos libros*, en *Lamberti Hortensii Montfortii enarrationes doctiss. atque utiliss. in XII libros P. Virgilii Maronis Aeneidos*, ex Oficina Henricpetrina, Basilea, 1577.

NASH, Thomas, *To the Gentlemen Students of both Universities*, en Robert Greene's *Menaphon: Camillas alarum to slumbering Euphues in his melancholie Cell at Silexedra*, T. O. for Sampson Clarke, London, 1589. En línea: https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A02133.0001.001?rgn=main;view=fulltext

NÚÑEZ DE TOLEDO, Hernán, *Glosa sobre las «Trezientas» del famoso poeta Juan de Mena*, ed. J. Weiss y A. Cortijo Ocaña, Polifemo, Madrid, 2015.

O'Connell, Michael, «Blood begetting blood: Shakespeare and the mysteries», en *Medieval Shakespeare: Pasts and Presents*, ed. R. Morse, H. Cooper, y P. Holland, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, pp. 177-189.

Oleza, Joan, «Prólogo», en Juan de la Cueva, *Tragedias*, Universitat de València, Valencia, 2013, pp. 9-23.

Oosterman, Johan, «Spelen, goede moraliteiten en eerbare esbattementen Anthonis de Roovere en het toneel in Brugge», en *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de* Lage Landen, Prometheus, Amsterdam, 2001, pp. 154-177.

Osborn, Peggy, «"Fuor Di Quel Costume Antico": Innovation Versus Tradition in the Prologues of Giraldi Cinthio's Tragedies», *Italian Studies*, XXXVII 1 (1982), pp. 49-66.

Ovide moralisé (V), ed. C. de Boer, De N. V. Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij, Ámsterdam, 1938.

Ovidio Nasón, Publio, *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, ed. R. Ehwald, Teubner, Leipzig, 1907.

Ovidio Nasón, Publio, *Fasti*, ed. J. G. Frazer, William Heinemann Ltd.-Harvard University Press, Londres-Cambridge, MA, 1933.

Ovidio Nasón, Publio, *Tristia*, ed. A. Leslie Wheeler, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1939.

Oxford Classical Dictionary, *The*, ed. S. Hornblower y A. Spawforth, Oxford University Press, Oxford, 2012.

Palencia, Alfonso de, *Universal vocabulario en latín y en romance* (II), Paulus de Colonia, Sevilla, 1490.

Pausanias, *Description of Greece*, trad. W.H.S. Jones, Harvard University Press- William Heinemann Ltd., Cambridge, MA-Londres, 1918.

Pazzi de' Medici, Alessandro, *Aristotelis Poetica in Latinum conuersa*, Eredi di Aldo Manuzio, Venecia, 1536.

Pazzi de' Medici, Alessandro, *Dido in Cartagine*, ed. M. Ugolini, en *Il quarto libro dell'«Eneide» in scena: studio filologico e critico della «Dido in Cartagine» (1524) di Alessandro Pazzi de' Medici*, tesis doctoral, University of Toronto, 2014, pp. 136-258.

Pazzi de' Medici, Alessandro, «Discorso di Alessandro de' Pazzi, al cardinale Giulio de' Medici», en *Discorsi intorno alla riforma dello stato di firenze (1522-32). Archivio Storico Italiano*, I (1842), pp. 420-432.

Peele, George, *The Arraignment of Paris. A Pastoral*, Henrie Marsh, Londres, 1584.

Pérez Priego, Miguel Ángel, «Introducción» al *Auto de Clarindo*, ed. M. A. Pérez Priego, en *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, pp. 32-35.

Perrucci, Andrea, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improviso*, Michele Luigi Mutio, Nápoles, 1699.

Perry, Curtis, *Shakespeare and Senecan Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2021.

PETRARCA, Francesco, *Africa*, ed. L. Pignaud, Ernest Thorin, París, 1872.

PETRARCA, Francesco, *De remediis utriusque fortunae*, B. de Misintis ac Caesaris Parmensis, Cremona, 1492.

PETRARCA, Francesco, *Familiarium rerum libri*, ed. E. Bianchi, en *Prose*, ed. G. Martellotti *et al.*, Riccardo Ricciardi, Milán-Nápoles, 1955, pp. 809-1025.

PETRARCA, Francesco, *Il Canzoniere*, ed. G. Contini, Einaudi, Turín, 1964.

PETRARCA, Francesco, *Liber sine nomen*, G. Cascio, Le Lettere, Florencia, 2015.

PETRARCA, Francesco, *Secretum*, ed. E. Carrara, en *Prose*, ed. G. Martellotti *et al.*, Riccardo Ricciardi, Milán-Nápoles, 1955, pp. 21-215.

PETRARCA, Francesco, *Res seniles. Libri I-IV*, ed. S. Rizzo, Casa Editrice Le Lettere, Florencia, 2006.

PETRARCA, Francesco, *Trionfi*, ed. R. Ramat, Rizzoli, Milán, 1957.

PICCOLOMINI, Alessandro, *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini nel libro della Poetica d'Aristotele, con la traduttione del medesimo libro in lingua volgare*, Giovanni Guarisco, Venecia, s.a.

PIEJUS, Marie-Françoise, «Index chronologique des ouvrages sur la femme publiés en Italie entre 1471 et 1560», en *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance*, Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, París, 1980, p. 157-169.

PIGNA, Giovan Battista, *I Romanzi*, ed. S. Ritrovato, Commissione per i testi di lingua, Bolonia, 1997.

PIKE, David L., «Bernard Silvestris' Descent into the Classics: The *Commentum super sex libros Aeneidos*», *International Journal of the Classical Tradition*, IV 3 (1998), pp. 343-363.

PINCIANO, Alonso López, *Philosophia antigua poética*, Tomas Iunti, Madrid, 1596.

PISA, Guido da, *I fatti di Enea*, ed. B. Gamba, Tipografia di Alvisopoli, Venecia, 1831.

PISA, Guido da, *Le Expositiones et glose super Comediam Dantis di Guido da Pisa*, ed. M. Rinaldi, tesis doctoral, Università degli Studi di Napoli Federico II, Nápoles, 2011.

PIZAN, Christine de, *Le livre de la cité des dames*, ed. E. Hicks y T. Moreau, Stock, París, 1986.

PLEIJ, Herman, *De sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd*, Meulenhoff, Amsterdam, 1988.

PONTÓN, Gonzalo, «Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690)», en *Historia de la literatura española. 8. Las ideas literarias (1214-2010)*, Crítica, Barcelona, 2011, pp. 145-294.

PONTÓN, Gonzalo, «Fortuna de unos versos de *El perseguido*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013a), pp. 189-203.

PONTÓN, Gonzalo, «Hacia el primer espectáculo comercial de la era moderna», en *Historia de la literatura española*. 2. *La conquista del clasicismo (1500-1598)*, Crítica, Barcelona, 2013b, pp. 511-656.

PORTEMAN, Karel y SMITS-VELDT, Mieke B., *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*, Bert Bakker, Amsterdam, 2016.

PRICE, Eoin, «Marlowe in Miniature: Dido, Queen of Carthage and the Children of the Chapel Repertory», en *Christopher Marlowe, Theatrical Commerce, and the Book Trade*, ed. K. Melnikoff y R. Knutson, Cambridge University Press, Cambridge, 2018, pp. 41-55.

PURCELL, Henry y Nahum TATE, *Dido and Aeneas. Director & Choreographer, Wayne McGregor. Directed for the Screen by Jonathan Haswell*, Opus Arte, s.l., 2009.

QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, ed. H. Edgeworth Butler, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1920.

RACINE, Jean, *Bérénice. Tragédie*, Claude Barbin, París, 1671.

RANKINS, William, *A Mirrour for Monsters, Wherein is Plainely Described the Manifold Vices & Spotted Enormities that are Caused by the Infectious Sight of Playes, with the Description of the Subtile Slights of Sathan Making them His Instruments.*, I. C. for T. H., Londres, 1587.

Rhetorica ad Herennium, ed. T. E. Page, Heinemann, Londres, 1954.

RHODES, Neil, «Rhetoric: *Titus Andronicus*, *Julius Caesar*», en *Shakespeare and Emotion*, ed. K. A. Craik, Cambridge University Press, Cambridge, 2020, pp. 19-33.

RICCOBONI, Luigi, *Histoire du theatre italien* (II), André Cailleu, París, 1731.

RICO, Francisco, «Petrarca en el escenario», *La literatura no ha existido siempre: para Juan Carlos Rodríguez, teoría, historia, invención*, coord. M. Á. García, Á. Olalla Real, A. Soria Olmedo, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2015, págs. 485-492.

RINALDI, Michele, «"Tria genera theologiae": note sui commenti al «De civitate dei» di Agostino della prima metà del Trecento», en *Auctor et auctoritas in latinis medii aevi litteris. Author and authorship in medieval Latin literature. Proceedings of the VIth Congress of the International Medieval Latin Committee (Benevento-Naples, November 9-13, 2010)*, Sismel, Florencia, 2014, pp. 929-940.

RÍO SANZ, Emilio del, «Séneca trágico y moral en el Renacimiento español: las traducciones de fray Luis, Mal Lara y Herrera», *Revista de Estudios Latinos*, XVIII (2018), pp. 181-202.

RIVERS, George, *The Heroinæ or The Lives of Arria, Paulina, Lucrecia, Dido, Theutilla, Cypriana, Aretaphila*, R. Bishop, Londres, 1639.

ROBORTELLO, Francesco, *In librum Aristotelis «De arte poetica»*, In Officina Laurentii Torrentini, Florencia, 1548.

RODRÍGUEZ MESA, Francisco José, «Dido en el *Triunfo de la Castidad*: ¿una diatriba de Petrarca contra Virgilio?», en *Voces de mujeres en la Edad Media. Entre realidad y ficción*, Walter de Gruyter, Berlín-Boston, 2018, pp. 483-492.

ROHR VIO, Francesca, «Costruire una nuova aristocrazia: gli *antiqui mores* al servizio della politica augustea», *Lexis*, XXXIX 1 (2021), pp. 137-152.

ROILLET, Claude, *Tragédie françoise de Philanire, femme d'Hypolite*, Nicolas Bonfons, París, 1577.

ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor»), *La Celestina*, ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, Í. Ruiz Arzálluz, y F. Rico, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid-Barcelona, 2011.

ROMERA PINTOR, Irene, ed., Giambattista Giraldi Cinzio, *Didone*, Editorial Complutense, Madrid, 2008.

ROMERA PINTOR, Irene, «Las heroínas trágicas del teatro de Giraldi Cinthio», en *Eroine tragiche nel Rinascimento*, ed. S. Clerc y U. Motta, Emil di Odoya, Bolonia, 2019, pp. 175-200.

RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes* (XIV), ed. P. Laumonier, Didier, París, 1949.

ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, José Corti, París, 1954.

RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.

RUANO DE LA HAZA, José María, *La Puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro / José María Ruano de la Haza*, Castalia, Madrid, 2000.

RUCELLAI, Giovanni, *Rosmunda*, ed. R. Cremante, en *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, ed. R. Cremante, Ricciardi-Mondadori, Milán, 1997, pp. 181-257.

RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo, «Género y fuentes», en Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, Í. Ruiz Arzálluz, y F. Rico, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid-Barcelona, 2011.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio, «Dido y Eneas», *Cuadernos de Filología Clásica*, XXIV (1990), pp. 77-98.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Alianza, Madrid, 1967.

RUIZ-FUNES, María, *El comentario de Juan Luis de la Cerda a los seis primeros libros de la "Eneida" de Virgilio*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, Murcia, 1995.

SACKVILLE, Thomas y Thomas NORTON, *Gorboduc, or Ferrex and Porrex*, ed. I. B. Cauthen, Jr., University of Nebraska Press, Lincoln, 1970.

SAINT-GELLAIS, Mellin de, *Sophonisba*, ed. P. de Capitani, en *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Leo S. Olschki Editore-Presses Universitaires de France, Florencia-París, 1986, I, pp. 237-294.

SALISBURY, John, *Policraticus: of the frivolities of courtiers and the footprints of philosophers*, ed. y trad. C. J. Nederman, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

SCAFOGLIO, Giampiero, «La figura di Didone nel Boccaccio latino», Seminari Napoletani di Letteratura Umanistica e Rinascimentale, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2022. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=o6_B4IBQWwI

SCARRON, Paul, *Le Virgile travesti en vers burlesques*, Michel David et Christophe David, París, 1734.

SCARRONNOMIMUS, Naso, *Ovidius Exulans; or, Ovid travestie. A mock-poem on five Epistles of Ovid*, Peter Lillicrap, Londres, 1673.

SCUDERY, Georges de, *Didon*, Augustin Courbé, París, 1637.

SEBILLET, Thomas, *Art poétique françois*, ed. F. Gaiffe, tesis doctoral, Université de Paris, 1910.

SEMRAU, Eberhard, *Dido in der deutschen Dichtung*, De Gruyter Mouton, Berlin, 1930.

SÉNECA, Lucio Anneo, *Moral Essays: volume 2. De Consolatione ad Helvium*. Ed. J. Basore, Heinemann, Londres y Nueva York, 1932.

SÉNECA, Lucio Anneo, *Tragoediae*, Filippo Giunti, Florencia, 1506.

SERÍS, Homero, «Unos documentos sobre Juan Cirne», *Revista de Filología Española*, XVIII (1931), pp. 252-254.

SERVIO HONORATO, Mauro, *In Vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii. I: Aeneidos librorvm I-V commentarii*, ed. G. Thilo y H. Hagen, Teubner, Leipzig, 1881.

SERVIO HONORATO, Mauro, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, ed. G. Thilo, Teubner, Leipzig, 1887.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, *Internet Shakespeare Editions*, ed. D. Bevington, University of Victoria. En línea: https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_EM/index.html

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, *Internet Shakespeare Editions*, ed. A. Dawson y G. Paul, University of Victoria. En línea: https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Mac_M/complete/index.html

SHAKESPEARE, William, *The Tempest*, *Internet Shakespeare Editions*, ed. P. Yachnin, University of Victoria. En línea: https://internetshakespeare.uvic.ca/Foyer/plays/Tmp.html

SHAKESPEARE, William, *Titus Andronicus*, *Internet Shakespeare Editions*, ed. T. Jansen, University of Victoria. En línea: https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Tit_F1/complete/index.html

SHAKESPEARE, William, *Troilus and Cressida*, *Internet Shakespeare Editions*, ed. W. Godshalk, University of Victoria. En línea: https://internetshakepeare.uvic.ca/doc/Tro_M/complete/index.html

SHAPIRO, Michael, *Children of the Revels. The Boy Companies of Shakespeare's Time and Their Plays*, Columbia University Press, Nueva York, 1977.

SIDNEY, Philip, *An apologie for poetrie*, James Roberts, Londres, 1595. En línea: *Early English Books Online Text Creation Partnership*, 2011: https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A12224.0001.001/1:5?rgn=div1;view=fulltext.

SILVESTRE, Bernardo, *The Commentary on the First Six Books of the «Aeneid» of Vergil Commonly Attributed to Bernardus Silvestris*. *Commentum quod dicitur Bernardi Silvestris super sex libros Eneidos Virgilii*, ed. E. F. Jones y J. W. Jones, University of Nebraska Press, Lincoln, 1977.

SMITH, Mary E., «Staging Marlowe's *Dido, Queene of Carthage*», *Studies in English Literature*, XVII (1977), pp. 177-190.

SÓFOCLES, *The Ajax of Sophocles*, ed. R. Jebb, Cambridge University Press, Cambridge, 1893.

SOLERTI, Angelo, «Alessandro Pazzi de' Medici», en Alessandro Pazzi de' Medici, *Le Tragedie Metriche*, ed. A. Solerti, Presso Romagnoli dall'Acqua, Bolonia, 1887, pp. 5-42.

SOMMI, Leone de', *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, ed. F. Marotti, Il Polifilo, Milán, 1968.

SPERONI, Sperone, *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da' mss. originali. Tomo quinto*, Domenico Occhi, Venecia, 1740.

STARR, Raymond J., «Explaining Dido to Your Son: Tiberius Claudius Donatus on Vergil's Dido», *The Classical Journal*, LXXXVII 1 (1991), pp. 25-34.

STEINER, George, *The Death of Tragedy*, Oxford University Press, Nueva York, 1980.

STOK, Fabio, «Virgil Between the Middle Ages and the Renaissance», *International Journal of the Classical Tradition*, I 2 (1994), pp. 15–22.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*, ed. E. Suárez Figaredo, *Lemir. Textos*, XXII (2018), pp. 355-648.

TAILLE, Jean de la, *Saül le furieux, Tragédie prise de la Bible, Faicte selon l'art & à la mode des vieux Autheurs Tragiques. Plus, Une Remonstrance faicte pour le Roy Charles IX à tous ses subjects, à fin de les encliner à la paix. Avec Hymnes, Cartels, Epitaphes, Anagrammatismes, & autres Oeuvres d'un mesme autheur*, Federic Morel Imprimeur du Roy, París, 1572.

TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte e del poema eroico*, ed. L. Poma, Giuseppe Laterza & Figli, Bari, 1964.

TASSO, Torquato, *La Divina Commedia di Dante Alighieri postillata da Torquato Tasso*, ed. A. Quondam, Lexis Progetti Editoriali, Roma, 1997.

TATE, Nahum, *Dido and Aeneas: New Critical Edition*, comp. Henry Purcell, Stainer & Bell, Londres, 2021.

TAUROMENIO, Timeo de, *Fragmenta historicorum Græcorum*, ed. y trad. K. Müller, Ambrosio Firmin Didot, París, 1841.

TERNAUX, Jean-Claude, «Introduction» y notas a E. Jodelle, *Didon se sacrifiant. Tragédie*, ed. J. C. Ternaux, Honoré Champion, París, 2002.

TERTULIANO, Quinto Septimio Florente, *Ad martyras. Quinti Septimii Florentis Tertulliani Quae Supersunt Omnia* (I), ed. F. Oehler, Weigel, Leipzig, 1853.

TERTULIANO, Quinto Septimio Florente, *Ad monogamia. Quinti Septimii Florentis Tertulliani Quae Supersunt Omnia* (I), ed. F. Oehler, Weigel, Leipzig, 1853.

TERTULIANO, Quinto Septimio Florente, *Ad Nationes Libri Duo*, ed. J. W. P. Borleffs Brill, Leiden, 1929.

TERTULIANO, Quinto Septimio Florente, *Apologeticum*, ed. C. Becker, Kösel, Múnich, 1961.

TERTULIANO, Quinto Septimio Florente, *Index Verborum et Locutionum quae Tertulliani De Anima libro continentur*, ed. J. H. Waszink, Hanstein, Bonn, 1935.

THOMAS, Jean-François, «*Pudicitia, impudicitia, impudentia* dans leurs relations avec pudor : étude sémantique», *Revista de Estudios Latinos*, V (2005), pp. 53-73.

TIMONEDA, Juan de, *Las tres comedias (Valencia, 1559)*, reproducción en facsímile por La Academia Española, Tipografía de Archivos, Madrid, 1936.

TIMPANARO, Sebastiano, *Per la storia della filologia virgiliana antica*, Salerno, Roma, 1986.

TOMASSINI, Stefano, «Introduzione» y notas a Dolce, Lodovico, *Didone. Tragedia*, ed. S. Tomassini, Zara, Parma, 1996.

TORRE, Lucas, «De la Academia de los Humildes de Villamanta», *Boletín de la Real Academia Española*, X (1915), pp. 198-218.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Teatro completo*, ed. J. Vélez-Sainz, Cátedra, Madrid, 2013.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Propaladia. Todo corregido y emendado por mandado del concejo de la santa y general Inquisición*, Pierres Cosin, Madrid, 1573.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Propalladia (Nápoles, 1517). sale nuevamente a luz reproducida en facsímile por acuerdo de La Academia Española y a sus expensas*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1936.

TRISSINO, Giovan Giorgio, *Epistola del Trissino de la vita che dee tenere una donna vedova*, Ludovico degli Arrighi, Roma, 1524.

TRISSINO, Giovan Giorgio, *Sofonisba*, ed. R. Cremante, en *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, ed. R. Cremante, Ricciardi-Mondadori, Milán, 1997, I, pp. 3-162.

TUDOR, Elizabeth, «Speeches to Parliament», en *The English Renaissance: An Anthology of Sources and Documents*, ed. K. Aughterson, Routledge, Londres-Nueva York, 1998, pp. 100-102.

TURBERVILLE, George, *Epitaphes, epigrams, songs, and sonets, with a discourse of the friendly affections of Tymetes to Pyndara his ladie. Newly corrected with additions and set out by George Turbervile, gentleman. Anno Domini 1567*, Henry Denham, Londres, 18??.

TURNER, Robert, *Didon dans la tragédie de la renaissance italienne et français*, Fouillot, París, 1926.

VALBUENA PRAT, Ángel, «Introducción», a Á. Cubillo de Aragón, *Las muñecas de Marcela, El Señor de noches buenas*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1928, pp. V-XCIV.

VALERO MORENO, Juan Miguel, «La *Expositio virgilianae* de Fulgencio: poética y hermenéutica», *Revista de poética medieval*, XV (2005), pp. 112-192.

VALLA, Giorgio, *Hoc in volumine hec continentur Nicephori logica, Georgii Valle Libellus de argumentis, Euclidis quartus decimus elementorum, Hypsiclis interpretatio eiusdem libri Euclidis...*, Simonem Papiensem dictum Bevilaquam, Venecia, 1498.

VARCHI, Benedetto, *Opere II*, ed. A. Racheli, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, Trieste, 1859.

VEDRENNE, Laetitia, *Gender and power: representations of Dido in French tragedy, 1558-1673*, tesis doctoral, School of Modern Languages and Cultures, Durham University, 2009.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, F. Pedraza Jiménez, P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El cardenal de Belén*, ed. N. Fernández Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, I, pp. 845-1010.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El ingrato arrepentido*, ed. J. E. Laplana, en Comedias de Lope de Vega. Parte XV, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, II, pp. 805-970.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El marido más firme*, ed. C. Monzó Ribes, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coord. D. Fernández Rodríguez y G. Gómez Sánchez Ferrer, Gredos, Barcelona, 2021, II, pp. 893-1062.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalle Arce, Castalia, Madrid, 1973.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El viaje del Alma*, ed. J. M. Escudero Baztán, *Autos sacramentales completos de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2017.

VEGA CARPIO, Lope de, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1609.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La bella Aurora*, ed. R. Bono, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, coord. G. Pontón Gijón y R. Valdés Gázquez, Gredos, Madrid, 2022, I, pp. 1-146.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La piedad ejecutada*, ed. Ignacio García Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. A. J. Saez y A. Sánchez Jiménez, Gredos, Barcelona, 2019, II, pp. 1-156.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Las almenas de Toro*, ed. Cristina Moya, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, II, pp. 381-551.

VEGA RAMOS, María José, «La ley de la comedia e idea del teatro: los "Praenotamenta" Terencianos en el siglo XVI», *Epos* XI (1995), pp. 237-262.

VEGA, Pedro de la, *Las quatorze décadas de Tito Livio, historiador de los Romanos*, Georgi Coci, Zaragoza, 1520.

VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Introducción» a Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, ed. J. Vélez-Sainz, Cátedra, Madrid, 2013.

VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Un teatro "castigado": las ediciones censuradas de la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro», *Criticón*, CXXVI (2016), pp. 79-96.

VICKERS, Brian, *English Renaissance literary criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

VIGNES, Jean, «Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique», *Fabula - Les colloques. Jodelle, «Didon se sacrifiant»*, En línea: http://www.fabula.org/colloques/document2267.php

VILÀ, Lara, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2001.

VILLARI, Susanna, «Premessa» en Giambattista Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre*, ed. S. Villari, Centro interdipartimentale di studi, Messina, 2002, pp. V-CLXV.

VILLEGAS, Francisco de, *El más piadoso troyano*, en *Parte treinta y dos de Comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Andres Garcia de la Iglesia, Madrid, 1669, pp. 292-328.

VILLENA, Enrique de, *Traducción y glosas de la «Eneida», Libros I-III*, ed. P. Cátedra, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1994.

VIOLLET-LE-DUC, Emmanuel, *Ancien théâtre françois* (IV), Pierre Jannet, París, 1855.

VIPERANO, Giovanni Antonio, *De Poetica Libri Tres*, Christophori Plantini, Amberes, 1579.

VIRGILIO MARÓN, Publio, *Bucolics, Aeneid and Georgics of Vergil*, ed. J. B. Greenough, Ginn & Co., Boston, 1900.

VIRGILIO MARÓN, Publio, *Omnia opera, cum figuris nuper additis & expositoribus Seruio, Landino, Donato, Anto. Mancinello, Domitio, annotationes item in Seruium suis locis positae*, Philippo Pincio Mantuano, Venecia, 1505.

VIRGILIO MARÓN, Publio, *Publii Virgilii Maronis opera cum quinque*, Johannes Grieninger, Estrasburgo, 1502.

VIRUÉS, Cristóbal de, *Atila furioso*, en *Teatro clásico en Valencia*, ed. T. Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, I, pp. 209-266.

VIRUÉS, Cristóbal de, *Elisa Dido*, en *Teatro clásico en Valencia*, ed. T. Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, I, pp. 331-401.

VIRUÉS, Cristóbal de, *La cruel Casandra*, en *Teatro clásico en Valencia*, ed. T. Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, I, pp. 143-208.

VIRUÉS, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, en *Teatro clásico en Valencia*, ed. T. Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, I, pp. 71-141.

VIRUÉS, Cristóbal de, *La infelice Marcela*, en *Teatro clásico en Valencia*, ed. T. Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, I, pp. 267-330.

VIRUÉS, Cristóbal de, *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*, Alonso Martín, Madrid, 1609.

VISENTIN, Hélène, «Le théâtre à machines : succès majeur pour un genre mineur», *Littératures classiques. Le théâtre au XVIIe siècle : pratiques du mineur*, LI (2004), pp. 205-222.

VITORIA, Baltasar de, *Teatro de los dioses de la gentilidad. Primera parte*, Imprenta Real, Madrid, 1646.

VITSE, Marc, «¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres reflexiones», *Criticón*, XXIII (1983), pp. 241-250.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, *Oeuvres complètes. Mélanges* (XXXI), ed. M. Beuchot, Garnier, París, 1880.

WALTHAUS, Rina, «La fortuna de Dido en la literatura española medieval (desde las crónicas alfonsíes a la tragedia renacentista de Juan Cirne)», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, coord. M.I. Toro Pascua, vol. II, 1994, pp. 1171-1181.

WARDROPPER, Bruce, «El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro», *Criticón*, XXIII (1983), pp. 223-240.

WATSON, Robert N., «Tragedy», *The Cambridge companion to English Renaissance drama*, ed. A. N. Braunmuller y M. Hattaway, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, pp. 301-352.

WEBBE, William, *A Discourse of English Poetry*, en *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. Smith, Oxford University Press, Oxford, 1950, I, pp. 226-302.

WEINBERG, Bernard, *A History of literary criticism in the Italian renaissance*, The University of Chicago, Chicago, 1961.

WEINER, Jack, *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615)*, Universitat de València, Valencia, 2005.

WILLCOX, Richard R., «Venereal disease in the Bible», *The British Journal of Venereal Diseases*, XXV 1 (1949), pp. 28-33.

WILSON, Thomas, *Arte of Rhetorique*, ed. G. H. Mair, Clarendon Press, Oxford, 1909.

WOLFE, Jessica, «Homer in Renaissance Europe (1488–1649)», en *The Cambridge Guide to Homer*, ed. C. O. Pache, Cambridge University Press, Cambridge, 2020, pp. 490-504.

ZABUGHIN, Vladimiro, *Vergilio nel rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, Nicola Zanichelli, Bolonia, 1921 (vol. I) – 1923 (vol. II). Reimp. Editrice Università degli Studi di Trento, Trento, 2000.

ZIOLKOWSKI, Jan y Michael PUTNAM, *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2008.

ZIOSI, Antonio, «Il pudor di Didone e i due pudori di *Heroides* VII 97s.», *Griseldaonline*, XIII (2013), pp. 1-19.

ZIOSI, Antonio, *«Didone regina di Cartagine» di Christopher Marlowe. Metamorfosi virgiliane nel Cinquecento*, Carocci, Roma, 2015.

ZIOSI, Antonio, ed., *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venecia, 2017.