

## INTRODUCCIÓN

SE CONOCEN DIEZ OBRAS DE TEATRO sobre el personaje de Dido de Cartago escritas en lenguas vernáculas a lo largo del siglo XVI<sup>1</sup>. 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)

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 Pudelowski (c. 1600) que Kailuweit reseña como drama polaco es en realidad una refundición mixta, narrativo-epistolar, de la heroida ovidiana y la *Eneida* (puede consultarse en la Dolnośląska Biblioteka Cyfrowa).

*The Tragedie of Dido, Queen of Carthage*, de Christopher Marlowe (1585)  
*Tragedia de la honra de Dido restaurada*, de Gabriel Lobo Laso de la Vega  
(1587)  
*Didon se sacrifiant*, de Alexandre Hardy (1603)

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 libro. 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). Pero no todas las tradiciones donde Dido hizo acto de presencia evolucionaron en la misma dirección. 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. El francés, como bien se sabe, tomó un rumbo divergente respecto a las rutas más o menos paralelas que trazaron los demás.

Este estudio observa la figura de Dido como personaje a lo largo de su historia para luego explorar con detenimiento el punto en que atraviesa la frontera del género teatral en el siglo XVI. Procura considerar la relación de las obras con las fórmulas dramáticas 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 este estudio 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. El propósito de este volumen 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.

Son numerosas las tragedias neolatinas sobre Dido escritas durante el período que abarca el corpus de esta monografía<sup>2</sup>. Sería imprudente

2. Ver Binder [2000], Kailuweit [2005], Suerbaum [2018], Gleis [2023].

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 —Ghis-tele, Marlowe, Hardy— 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 estudio no ha sido, sin embargo, el de los *rappports de fait*, sino el de la historia cultural del teatro. En este sentido, ninguna de las obras neolatinas 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 para este trabajo. Para que esa desvinculación se hiciera efectiva 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<sup>3</sup>. Una prolongación interesante de este estudio

3. 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,

la plantea el progresivo abandono de la cita literal de la *Eneida* en los textos dramáticos sobre Dido, otro signo de los nuevos tiempos teatrales que anuncian estas obras.

A continuación, lo que concretamente debe esperarse de las páginas que siguen. Tras este breve apartado introductorio, el primer capítulo del libro 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 exegetica de la figura de Dido procura luego dar una explicación a tal cambio. Es fundamental tener presentes desde el principio 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 esposo a manos de Pigmalión, abandona su ciudad natal para fundar Cartago, adonde llega Eneas, que después del idilio descrito en la primera parte del 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 que 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 segundo capítulo procura explicar cómo los dramas de Dido intervienen en el entorno literario donde se incardinan, su contribución al trazado del gusto trágico según las alternativas que ofrecían distintos modelos de referencias cultas o populares, verdaderamente productivos

---

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.

cuando se unieron en lugar de excluirse. Respecto a tal objetivo, el estudio individual de las obras procura establecer una sucesión significativa que dé al corpus la continuidad cronológica y espacial que conviene a un análisis 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.

## PERFIL BIOGRÁFICO DE LOS AUTORES Y FECHA DE LAS OBRAS

Se ofrece aquí 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 en el segundo capítulo 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 después de escribir él 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 [1923:134] 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.

## GIRALDI CINZIO

Giambattista Giraldi Cinzio (Ferrara, 1504-1573) fue médico, catedrático 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, Hércules II d'Este, del que se hizo secretario ducal en 1541 (ese fue el único cargo de 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 Giraldi 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, Vincenzo 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 Giraldi 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 Giraldi 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 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.

## GHIESTELE

Cornelis van Ghistele (c. 1510-1573) desarrolló su labor dramática 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 muy 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*<sup>4</sup>.

Las *rederijderskamer* 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 la magnitud 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 Fonteyne en Gante requería específicamente pericia en alguna de las artes liberales<sup>5</sup>). 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

4. 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).

5. 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).

y seculares de su ciudad<sup>6</sup>. Las actuaciones al aire libre eran 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<sup>7</sup>.

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

6. 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 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.

7. Dijk y Ramakers [2001:21] recuerdan el nombre de camarógrafos (*camerspellers*) 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.

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 1556 la cámara De Groyende en Lier representó una dramatización de la historia boccacciana de Griseldis que Jacob van Breda había publicado como 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<sup>8</sup>. 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, *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 Fonteyne 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 un volumen facticio impreso en 1621 a nombre de Johann Baptist Houwaert, *Den handel der amoreusheyt*, encabezado 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 segundo capítulo). La colección reunía cuatro tragedias mitológicas que, con un sesgo medieval que comparte Cirne, anteponían el nombre masculino en el

8. 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.

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)<sup>9</sup>.

La copia manuscrita de Gheurtz indica que *Van Eneas en Dido* se escribió y se representó en Amberes en 1551, «gemaect ende ghespeelt tantwerpen A<sup>o</sup> 1551», pero 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

9. Gijzen [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 (publicada en la misma ciudad).

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-Claude 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 condenados 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 semicrítica de Alfredo Hermenegildo [2003].

## 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 ella 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 (Price 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 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].

## LASO

Gabriel Lobo Laso 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 Yrbas, 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). Laso 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 Cariclé*, para redimir una edición pirata que ya circulaba deturpada, y continuó luego con la publicación de los cinco tomos de su *Théâtre*, 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 esos 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].

### DES MINUTES D'ACTION<sup>10</sup>

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

10. El título reproduce las palabras de Victor Hugo en el prólogo a *Les rayons et les ombres* (1840): «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».

Clemente VII que emprendió la tarea «de comporre la tragedia *Didone in Cartagine* osservando il precetto oraziano, il quale più approva nella sua mirabile poetica gli argomenti tragici trattati da Omero che il fingere nuove persone e nuovi casi» (p. 140). Giraldi 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 devete 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 Giraldi 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 pasos 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'ignoreraît 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 aldinadas. 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<sup>11</sup>.

11. 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].

«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» (ed. Ch. W. Eliot, pp. 6-7). 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 ocurre 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 cothurnos» (*Epigrammaton libri*, XII, 94, 3) al oficio sagrado de Marón cuando dedicó el epíteto tanto a él como a la *Eneida* («sacra cothurnati non attigit [...] Maronis», «no tocó el oficio sagrado del coturnado Marón» VII, 63, 5; «grande cothurnati [...] 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. Glosó, además, la comparación de Dido con Orestes, «scaenis agitatus», para describir el éxito de la escenificación trágica (*In Vergilii carmina commentarii*, IV, 471).

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 rebondissement», 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 Ziosi lee como reproches propios los que lanza contra Eneas a la altura del verso 320, «te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni...», «por ti me odian los pueblos de Libia», cuando le da los motivos de la súplica inmediatamente anterior para que cambie de idea, «exue mentem»), la división argumental quintuple con dos peripecias y la función coral del lamento de Ana y de la ciudad de Cartago son recursos estructurales de la tragedia. Entre los recursos retóricos están 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 —no dice Ziosi 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»<sup>12</sup>.

Los siglos futuros aprovecharían la armazón dramática del libro IV de la *Eneida* para desgajar piezas como las que se habían tomado del ciclo troyano tres siglos después de Homero. El episodio, tan acepto desde su origen al género trágico, ha dado lugar, hasta hoy, a variaciones que recorren todos los grados de libertad poética. 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.

12. Puede sumarse a la cuenta la sombra de Siqueo, que resultó propicia a las composiciones de Pazzi, Dolce y Laso. Muecke [1983] profundiza en la inspección de la ironía dramática y da al principio de su artículo 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. Ziosi [2013] habla de la inspiración del pudor de Fedra en Dido (abajo p. 54).