

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Universidad de Valladolid

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**PRESENCIA DE VIRGILIO EN LA ÓPERA:
DIDO AND AENEAS DE HENRY PURCELL**

Autor: Pablo Villahoz Ladrón

Tutor: José Antonio Izquierdo Izquierdo

GRADO EN ESTUDIOS CLÁSICOS

Curso Académico 2021-2022

“Musa, mihi causas memora, quo numine laeso,
quidue dolens, regina deum tot uoluere casus
insignem pietate uirum, tot adire labores
impulerit.”

(Verg. Aen. I. vv 8 – 11)

RESUMEN

El presente trabajo es un acercamiento a la ópera “*Dido and Aeneas*” de Henry Purcell, especialmente enfocado en encontrar los paralelismos entre el libreto de Nahum Tate y el clásico de Virgilio “*La Eneida*”, así como en realizar un análisis de sus personajes. Todo ello sin perder de vista el contexto político y artístico del momento en que fue compuesta.

PALABRAS CLAVE

Eneida – Virgilio - ópera - Dido y Eneas – Nahum Tate – Purcell

ABSTRACT

The following assignment it's an approach to Henry Purcell's opera “*Dido and Aeneas*”, specially foccused in finding the similarities between Nahum Tate's script and Virgil's classic “*The Aeneid*”, as well as fulfill a study of the characters. All of this without losing sight of the political and artistic context during the time it was composed.

KEYWORDS

Aeneid – Virgil – opera – Dido and Aeneas – Nahum Tate - Purcell

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. REFERENTES CLÁSICOS DE “ <i>DIDO AND AENEAS</i> ”	5
2.1 “ <i>La Eneida</i> ” y el libro IV a través de la historia.....	5
2.2 De Dido a Eneas. Epístola VII de las “ <i>Heroidas</i> ”	8
3 CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO DE LA ÓPERA.....	9
3.1 Inglaterra en el siglo XVII. La restauración y la Revolución Gloriosa.....	9
3.2 El Barroco.....	10
4 PRECEDENTES.....	12
4.1 La recreación del mito en la tragedia de Marlowe.....	12
4.2 Omnipresencia de la mitología clásica en la ópera.....	13
5 LA ÓPERA “ <i>DIDO AND AENEAS</i> ”	14
5.1 Aspectos generales.....	14
5.2 Recreación del mito.....	16
5.3 Análisis de los actos.....	17
5.4 Personajes.....	24
5.4.1 Orígenes míticos de Dido y Eneas.....	24
5.4.2 Análisis de los personajes en la ópera.....	26
6. CONCLUSIÓN.....	37
7. BIBLIOGRAFÍA.....	39

1. INTRODUCCIÓN

La ópera de “*Dido and Aeneas*”, sobre la que versa el presente trabajo, es una de las obras más importantes del compositor británico de época barroca Henry Purcell (Westminster, 1659 - Londres, 1695)

Purcell empezó su carrera musical como niño cantor de la Capilla Real de Música. Llegó a compositor del rey Carlos II y organista de la abadía de Westminster.

Escribió un total de 681 obras donde se aprecia la influencia de la música inglesa, francesa (los maestros de Purcell estudiaron en Francia) e italiana, que desde 1680 tuvo un gran éxito en Inglaterra. Esta influencia se aprecia sobre todo en su música religiosa. Compuso además música instrumental (suites, marchas, piezas para clavicémbalo, sonatas para violín) y música profana (odas reales con motivo de algún acontecimiento importante de la monarquía, como la música para los funerales de la reina Mary)

Son especialmente interesantes sus fantasías polifónicas para instrumento de arco. Añadió el recitativo italiano “a la mascarada”, un género de moda en la Inglaterra de los S. XVI y XVII con un argumento mitológico acompañado con música, baile y escenografía muy espectacular. Sólo compuso una ópera propiamente dicha, “*Dido and Aeneas*”, pues sus otras obras con “semióperas”: “*Diocleciano*” (1690), “*El rey Arturo*” (1691), “*La reina de las Hadas*” (1692), “*Timón de Atenas*” (1694), “*La reina india*” (1695) y “*La Tempestad*” (1695) Falleció a los 36 años de edad cuando gozaba de plena fama y fue enterrado en la abadía de Westminster.¹

El objetivo de este trabajo no es indagar sobre su aportación musical, sino sobre la presencia del mito virgiliano en su ópera “*Dido and Aeneas*”, por lo que es imprescindible mencionar a Nahum Tate (1652 – 1715), autor del libreto. Este poeta dublinés, compositor de himnos y letrista, fue gran conocedor de la obra de Shakespeare, pues versionó “*Ricardo II*”, “*El Rey Lear*” y “*Coriolanus*”. Además, poseía unos profundos conocimientos de la literatura clásica, como lo demuestra su obra más trascendente, el libreto de la ópera “*Dido and Aeneas*”, basado con bastante fidelidad en el libro IV de “*La Eneida*” de Virgilio.²

¹ Henry Purcell. (2022, 16 junio). En *Wikipedia*. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell

² Innella, J. D. (s. f.). *Nahum Tate*. José Darío Innella. Recuperado 8 de julio de 2022, de

<https://www.josedarioinnella.com/es/Perfiles/V/Nahum+Tate>

Uno de los propósitos de este trabajo es, precisamente, identificar los paralelismos y diferencias entre la obra virgiliana y el libreto de Tate; así como realizar un análisis detallado de sus personajes, haciendo hincapié en el origen mítico de los protagonistas. Antes, sin embargo, es necesario hacer una breve revisión de la obra de Virgilio y de su epopeya “*La Eneida*”.

Tampoco hay que olvidar que esta ópera se realiza en un momento muy concreto de la historia de Inglaterra (las revoluciones inglesas y el advenimiento de la Monarquía Parlamentaria) por lo que se hace necesario aludir a ellas, aunque de forma general. Esto permite contextualizar la ópera y ayuda a comprender un posible significado alegórico de la misma. No menos importante es la inclusión de esta ópera dentro del contexto cultural del Barroco, que en el S. XVII domina en Europa y en América. Este estilo aristocrático, grandioso, sorprendente y espectacular tiene un claro exponente en la ópera que nos ocupa.

2. REFERENTES CLÁSICOS DE “*DIDO AND AENEAS*”

2.1 “*La Eneida*” y el libro IV a través de la historia

“*La Eneida*” (obra en la que se inspira la ópera que nos ocupa) se puede datar entre el 27 y el 25 a.C como lo demuestra la correspondencia existente entre Augusto y Virgilio en la que aquél le solicitaba el envío de uno de los fragmentos. La tradición afirma que los libros de “*La Eneida*” fueron recitados ante Augusto.

Se trata de la gran obra final del poeta, un relato en doce libros de hexámetros sobre la huida de Eneas de Troya y su enfrentamiento en Italia contra el rey Turno para poder fundar una nueva patria que será el origen de Roma. Ocupa el punto más alto en la clasificación de los géneros literarios más antiguos, al ser considerado una epopeya (un relato de grandes hechos de dioses y héroes realizado por un narrador omnisciente, pero distante) Cualquier epopeya era comparada con los poemas homéricos, que eran considerados las máximas creaciones de la Antigüedad.

Las analogías entre “*La Eneida*” y la “*Ilíada*” y “*Odisea*” son muy evidentes. Su estructura básica es “*La Odisea*”. En ellas se observa un interés por el héroe que aparece en el propio título. La primera mitad de cada poema muestran los viajes del protagonista y la segunda su lucha por la victoria. Eneas es perseguido por Juno como Ulises es perseguido por Poseidón. La ira de Juno es equiparable con la cólera de Apolo y Aquiles en “*La Ilíada*” y el final del poema se asemeja al combate entre Aquiles y Héctor. Podría decirse que los seis primeros libros se basan en “*La Odisea*” y los seis últimos en “*La Ilíada*”

Al igual que en “*La Odisea*”, Virgilio sitúa a Eneas *in media res*: de camino a Italia es desviado de su rumbo por una tempestad provocada por Juno hacia el norte de África. Allí conoce a la reina Dido, le cuenta su historia, se convierte en amantes y olvida su misión. Los dioses envían a Mercurio para recordársela y su partida es la causa del suicidio de la reina. Esto se cuenta en el libro IV en el que se inspira el libreto de la ópera de Purcell.

En “*La Eneida*” se rastrean otras epopeyas primitivas como el “Ciclo” épico griego y los “*Punica*” de Nevio, la tragedia griega y romana, la poesía helenística, la elegía y la lírica.

Aunque se considera como canónica la leyenda de Eneas de “*La Eneida*”, existían en la tradición anterior numerosas variantes del mito. Parece que sus fuentes fueron múltiples y que en algunos casos recurrió a la invención. Por eso el texto no puede utilizarse para la investigación histórica.

A lo largo de toda “*La Eneida*” es constante el concepto del “hado” que coincide con la voluntad de Júpiter. En tanto que Juno se esfuerza por retrasar los acontecimientos como una especie de “anti-hado”.

Durante la Antigüedad se creyó que “*La Eneida*” era un elogio a Augusto, que recibe las alabanzas de Júpiter, Anquises y del narrador. Existen relaciones entre Augusto y Eneas; sin embargo, algunos autores consideran que los elementos trágicos de la obra no se corresponden con un himno al poder.

Varios pasajes de “*La Eneida*” tienen un carácter filosófico, en concreto la definición que hace Anquises del alma en el libro VI. Se aprecian elementos estoicos y platónicos, pero la discusión filosófica se centra en la ética y en la teoría de las pasiones. Así la duda está entre que “*La Eneida*” sea un texto estoico que reprime la emoción, o al contrario es más peripatético y justifica la presencia de la ira. En la descripción de los dioses encontramos metáforas de las emociones humanas.

Al igual que toda la literatura griega hace referencia a Homero, se aprecian huellas de “*La Eneida*” en todos los géneros literarios de la literatura latina. Por otra parte, las obras de Virgilio y “*La Eneida*” en especial, mantuvieron su condición de clásica durante toda la Edad Media y el Renacimiento como máximo exponente de la poesía épica.³

³ Hornblower, S., & Spawforth, T. (2015). Virgilio. En J. Rabasseda (Ed.), *Diccionario Biográfico del Mundo Clásico. Grandes artistas*. (pp. 239–257). Círculo de lectores.

La historia de amor que nos ocupa viene recogida en el libro IV, pero no resulta novedosa. Veremos más adelante una versión primitiva de Dido en la que aparece nombrada como Elisa, según la interpretación que nos presenta el historiador griego Timeo (finales S. IV – principios III a.C)

El relato nos sitúa en Cartago, ciudad de Dido, lugar al que llega Eneas luego de estar vagando siete años. En el palacio de la reina Eneas recita su historia desde que escapa de Troya hasta el presente, de forma muy similar a como hace Ulises en “*La Odisea*”. Dido se enamora del héroe luego de que Cupido, cumpliendo las ordenes de Venus, haciéndose pasar por el hijo del troyano, le induzca tal sentimiento. La hermana de la reina, Anna, le sugiere que siga sus sentimientos y se junte con el héroe. Eneas acaba cediendo y ambos establecen una relación.

Esta aventura amorosa, no obstante, dura más bien poco. Hay dos polos totalmente opuestos que se chocan: el destino y el amor. Eneas tiene un objetivo que cumplir, llegar a Italia y fundar una nueva Troya, pero su estancia en Cartago con Dido estaba siendo un obstáculo. Júpiter (enterado luego de que un pretendiente de la reina, en un ataque de celos, le informase del suceso) envía a Mercurio para hacer entrar en razón al héroe. Eneas decide obedecer a los dioses y ese mismo día prepara su flota para zarpar. Dido, dolorida por su partida, ordena levantar una pira y se suicida.

El mito de Dido y Eneas fue ampliado en la poesía latina posterior a Virgilio. Destacan las aportaciones de Ovidio en sus “*Heroidas*” (obra que comentaremos a continuación), en el libro XIV de sus “*Metamorfosis*” y en el libro III de “*Fastos*”, en cuyos versos 523-655 nos expande la historia de Anna Peranna luego de la muerte de su hermana y el origen de la festividad romana a su nombre. En el libro I de “*Punica*”, del político y poeta Silio Itálico, aparece grabado la fundación de Cartago y los amores de Dido y Eneas en el escudo de Aníbal. Se muestra al general cartaginés delante de la tumba de la reina, jurando venganza y eterno odio al pueblo romano. Por mencionar otros autores, podemos incluir a Marcial, Juvenal y Ausonio, a quien se le atribuye el siguiente epigrama:

“Desdichada Dido, no hallas marido oportuno: huyes cuando muere el uno, y cuando huye el otro, mueres”

Encontramos presente el mito en la literatura de la Edad Media, más inspirada en la versión que nos ofrece Ovidio, en vez de la virgiliana. Tenemos como ejemplo a Alfonso X el Sabio en su “*Primera Crónica General*” (caps 51-61) y en “*Grande e Genral Estoria*” (2ª parte,

Jueces, cap 307-374 y 618-621); “*Castigos y documentos*” del rey don Sancho; “*Sumas de la historia troyana*” de Leonarte o el “*Victorial*” de Gutierrez Díez de Games.

Durante el Siglo de Oro el relato de Ovidio fue gran fuente de inspiración para los poetas. Tenemos por ejemplo la “*Heroida Ovidiana*” de Sebastián de Alvarado y Alvear (1628), la comparación que realiza Lope de Vega de las versiones de Virgilio y Ovidio en su obra “*Las fortunas de Diana*”, los comentarios en tono burlesco de Quevedo y Góngora sobre Dido, o la mención que hace Garcilaso en sus “*Bucólicas*”, con claras influencias de Ovidio.

En esta época surge además una corriente que ataca la figura de Eneas, tachándole de cobarde, engañoso y traidor. Cervantes es uno de los tantos autores que defiende a la reina y lo hace en un poema incluido en el libro IV de “*La Galatea*”.⁴ Veremos más adelante, cuando analicemos la figura de Eneas en la ópera, otro ejemplo relacionado con “*El Burlador de Sevilla*”.

2.2 De Dido a Eneas. Epístola VII de las “*Heroidas*”

Virgilio no ha sido el único poeta romano en tratar sobre el mito de Dido. Ovidio, por ejemplo, centra la epístola VII de sus “*Heroidas*” en la reina de Cartago. En este poema elegíaco el autor recopila una serie de cartas escritas por importantes mujeres dirigidas a sus amantes que las han abandonado o que han sufrido por ellos. Encontramos, por ejemplo, cartas de Penélope a Ulises, de Medea a Jasón, de Elena a París, de Ariadna a Teseo...

Dido plasma antes de suicidarse sus últimas palabras en esta carta dirigida al héroe troyano. En ella le recrimina por marcharse y dejarla abandonada luego estar juntos prácticamente un año. Le pregunta qué hará una vez haya encontrado esa tierra que busca, ¿acaso habrá alguien que se lo ceda? ¿Habrá otra Dido que lo ame y a la que acabe abandonando como hizo con ella? También menciona que de su relación ha quedado embarazada, pero que ya no tiene importancia, pues ese bebé moriría con ella.

“Quizás incluso, malvado, abandones a una Dido embarazada y en mi cuerpo se esconda encerrada una parte de ti. La desdichada criatura seguirá el destino de su madre y serás culpable

⁴ García-Herrera, A. (2021). EL DESTINO MANIFIESTO: ENEAS Y LA SUPERVIVENCIA DEL PUEBLO DE TROYA. En *Eso NO ESTABA en mi LIBRO de MITOLOGÍA GRIEGA* (pp. 180–185). Almuzara.

de la muerte de alguien que aún no ha nacido; el hermano de Julo morirá junto con su madre y un único castigo arrastrará a dos que están unidos entre sí.”⁵

Lo más destacable a comentar de esta carta es ese final en el que la reina nos deja ver que ha quedado preñada del héroe. Virgilio en ningún momento nos presenta este suceso, lo que ha provocado diversas teorías al respecto. Una de ellas es que, quizá, hubiese en “*La Eneida*” un fragmento en el que se narrase el embarazo de la reina, pero que dicho momento se haya perdido con el tiempo. Este planteamiento, sin embargo, se ha desmentido, lo que ha dado lugar a otra teoría. Es posible que Dido haya engañado a Eneas al contar que ha quedado embarazada de él con la intención de aumentar el sentimiento de culpa y hacerle más responsable al haber provocado la muerte de dos personas.

3. CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO DE LA ÓPERA

3.1 Inglaterra en el S. XVII: La Restauración y la Revolución Gloriosa

El siglo XVII en Europa fue una época de crisis general que se manifestó en todos los ámbitos. La economía atravesó una fase de recesión debido fundamentalmente a la sucesión de malas cosechas. Sólo Inglaterra y Holanda prosperan gracias a su actividad comercial. Las epidemias, junto con las guerras, los conflictos sociales y la crisis económica fueron la causa de un descenso de la población. Desde el punto de vista político, es el momento de la Guerra de los Treinta Años, un conflicto cuyo desenlace supondrá el final de la hegemonía de la dinastía Habsburgo, casa reinante en el imperio español y alemán. La Francia de Luis XIV se convertirá en la nueva potencia hegemónica en Europa. Desde un punto de vista religioso, tras el Concilio de Trento la cristiandad europea se escindiría definitivamente en católicos y protestantes.

La obra “*Dido and Aeneas*” fue compuesta y estrenada en el contexto de las revoluciones inglesas del S. XVII. Después de la primera revolución de la década de los 40, que terminó con la decapitación del rey Carlos I y la instauración de una República dirigida por Oliver Cromwell, la burguesía se percató de que, si la citada revolución tenía como objetivos acabar con el absolutismo, paradójicamente había terminado en otro sistema personalista. A la muerte de Cromwell (1658) de nuevo surgieron choques entre los partidarios de la república y los que querían la instauración de la monarquía. Finalmente, la alta burguesía inglesa, deseosa de la

⁵ Ovidio. (2010). De Dido a Eneas. En V. Cristóbal López (Trad.), *Heroidas* (pp. 133–140). Balcklist.

paz necesaria para que sus negocios funcionaran, logró pactar con la nobleza y en 1660 la monarquía se restauró en la persona de Carlos II. A cambio, el rey aceptaba los poderes del Parlamento inglés. Se alcanzó así un cierto equilibrio entre el poder del monarca y el del Parlamento. Sin embargo, cuando muere Carlos II le sucede el rey Jacobo II, católico y absolutista, lo que provocó una situación delicada.

La nobleza anglicana vio con disgusto la entrada de misioneros jesuitas en Inglaterra y estaba claro que el país no iba a aceptar la vuelta del absolutismo político. Esto llevó a un acuerdo entre aristocracia y burguesía, pues era necesario destronar al rey. La justificación para esta destitución se encontraba en la ideología de filósofos como John Locke, según la cual el Estado había surgido de un acuerdo entre hombres para proteger sus derechos fundamentales (la vida, libertad, propiedad) Por ello, al surgir el Estado de un pacto previo, todo gobernante estaba sometido a la decisión de la mayoría de los ciudadanos y no podía comportarse de manera despótica. Estos argumentos fueron decisivos para que los enemigos del rey Jacobo II ofrecieron en 1688 la corona de Inglaterra a Guillermo de Orange, príncipe holandés y esposo de María, hija del rey. Su condición fue que dejase gobernar al Parlamento y que se mantuviese el protestantismo. Jacobo II tuvo que abandonar Inglaterra y de esta manera triunfó una revolución (La Gloriosa) que terminaba definitivamente con el absolutismo y se iniciaba un nuevo régimen en el que el Parlamento dictaba las leyes, elegía al primer ministro y recaudaba los impuestos. Inglaterra por tanto se convirtió a finales de S. XVII en un referente para la burguesía europea que quería acabar con el absolutismo.⁶ La ópera de Purcell se estrena un año después del triunfo de la Gloriosa.

3.2 El Barroco

El arte Barroco, que se extiende por Europa y América en los siglos XVI y XVII, es un instrumento fundamental de propaganda: Papas y monarcas buscarán en lo monumental, lujoso y deslumbrante del nuevo estilo la expresión de su autoridad. Es un arte conservador, que pretende reforzar el orden social establecido. Se utilizará como instrumento político al servicio de la exaltación de las poderosas monarquías absolutas y de las clases que la sustentan.

Está destinado a las masas, con el fin de captar su voluntad. Por ello busca atraer la atención con formas espectaculares, pero con un mensaje fácil y convincente.

⁶ Lazo, A. (1980). Junto al Rey, el Parlamento. En *Revoluciones del Mundo Moderno* (pp. 10–11). Aula Abierta Salvat.

Después del Concilio de Trento, la Iglesia busca en el arte un reflejo de su triunfo, mediante la exaltación de las formas, del color y del contenido. Se juega con los espacios y con la riqueza de materiales. Es un arte destinado a impresionar al fiel.

El Barroco se dirige a los sentidos buscando el impacto emocional. Eso explica sus características principales: el interés por la realidad, por lo monumental y sorprendente, por el movimiento y por lo escenográfico y teatral. Es un arte total, que integra todas las manifestaciones artísticas. El barroco no solo es un arte plástico, sino también de espectáculo y ostentación, mostrando un mayor interés y preocupación por la decoración que por la construcción. Encontramos bailes de corte, pastorales dramáticas, tragicomedias y, el caso que nos ocupa, óperas. Monteverdi inaugura el género con su “*Orfeo*” de 1607, aunque historiadores consideran que la primera ópera como tal es “*Dafne*”, compuesta por Jacopo Peri en 1597 y que, lastimosamente, no conservamos. En ambos casos encontramos un interés por recrear mitos clásicos, gusto que puede justificarse por esa atracción de los autores barrocos por recrear intrigas complicadas, donde la metamorfosis y los disfraces desempeñan un importante papel. No tienen problema en exponer los sentimientos de la forma más exagerada posible mediante el espectáculo a través de escenas de suplicios y muertes, incluyendo en los diálogos las metáforas más atrevidas y las comparaciones más inesperadas.⁷

Los músicos barrocos compartían objetivos expresivos con los demás artistas. Ambos buscaban en sus obras el drama, la pasión y el virtuosismo. El siglo XVII puede denominarse “era del solista”, con esa figura alegórica de la Música, presente en el prólogo del “*Orfeo*” de Monteverdi. Los compositores muestran un gran interés en el virtuosismo individual, y lo demuestran a través de los cantantes, que asombran y conmueven a los espectadores con lamentos y sentimientos exagerados. La música también gana gran protagonismo con la creación de estilos derivados combinando voces e instrumentos. Surge el uso del *stile*

⁷ Bennassar, M. B., Jacquart, J., Lebrun, F., Denis, M., & Blayau, N. (1994). La Civilización Moderna en la Primera Mitad del Siglo XVII. En *HISTORIA MODERNA* (pp. 421–442). Akal.

Maroto, J. (2012). El Barroco Europeo del Siglo XVII. En *Historia del Arte* (p. 214). Casals.

VV, A. A. (2009). El Barroco. Aspectos generales. En *Historia del Arte* (pp. 341–342). AKAL.

concertato (estilo concertado) mediante el cual dos o más grupos de instrumentos y voces interactúan entre sí.

4. PRECEDENTES

4.1 Recreación del mito en la tragedia de Marlowe

El tema de la tragedia de Dido y Eneas ya había sido interpretado en 1586 por el autor de teatro inglés Christopher Marlowe. Se trata de una obra temprana que fue completada a la muerte del autor por Thomas Nashe.

Es interesante la versión que nos presenta en su obra. En esta tragedia el autor justifica el conflicto entre Roma y Cartago tomando como principal fuente los libros 1, 2 y 4 de “*La Eneida*”. Comenzamos la obra con Júpiter y su amante Ganímedes, el cual se queja por los malos tratos que recibe de Juno, la esposa del dios. Aparece la madre de Eneas, Venus, la cual ruega a su padre que vele por su hijo que se encuentra perdido vagando por el Mediterráneo luego de haber escapado de Troya. Júpiter acepta y el héroe desembarca en Cartago. Allí se encuentra con su madre disfrazada de doncella tiria y le aconseja acudir a la reina Dido para buscar cobijo. Luego marcha y su hijo descubre su identidad. Cuando llegan a Cartago son recibidos con hospitalidad en el palacio de la reina y piden a Eneas que narre su historia. El héroe accede, pero con pesar al recordar las muertes de sus compañeros y sus desgracias durante el viaje. En ese momento Venus envía a Cupido disfrazado del hijo de Eneas, Ascanio, para que hiera con su flecha de amor a Dido y hacer que caiga rendida ante el troyano. Pero la reina tiene otros pretendientes, como el rey Jarbas, del que Ana, hermana de Dido, está a su vez enamorada en secreto.

Juno y Venus discuten por el futuro de Eneas y llegan a un acuerdo: que Eneas se quede en Cartago, se case con Dido y ambos reinen la ciudad. Haciendo esto el héroe no correría más peligro y no fundaría otra Troya.

Jarbas descubre las intenciones de Dido de casarse con el héroe y lleno de celos intenta deshacerse de él. Júpiter descubre lo que sucede y envía a Mercurio para que informe al héroe de que su verdadero hogar no era Cartago, sino esa nueva Troya que debía fundar en Italia. Tenía que abandonar ese reino de inmediato y cumplir su propósito.

Ordena a su tripulación que preparen los barcos para zarpar. Cuando lo descubre la reina lo intenta detener, pero no por mucho tiempo. El propio Jarbas ayuda a Eneas con los preparativos,

pues su partida lo beneficia y aumentaría sus posibilidades de casarse con Dido. Cuando la reina lo ve abandonar la ciudad manda levantar una pira y allí se quita la vida. Cuando entra Jarbas y encuentra su cuerpo sin vida, se quita la suya y Ana hace lo propio.⁸

Marlowe introduce importantes innovaciones, como la constante presencia de Jarbas en el palacio de Dido, la ayuda que ofrece a Eneas para marcharse, los sentimientos de Ana hacia este pretendiente de su hermana, diferentes conflictos que suceden en el palacio y sobre todo el final del relato, donde acaba con la vida de estos tres personajes.

4.2 Omnipresencia de la mitología clásica en la ópera

Para poder dar una explicación a ese interés por la mitología clásica es necesario remontarnos hasta el Renacimiento, periodo en el que se funda la *Camerata Florentina*, compuesta por intelectuales, poetas y músicos que se juntaban en el Palacio Bardi para discutir y analizar las diversas expresiones artísticas, literarias y musicales del momento, con el propósito de resucitar la tragedia griega clásica. Estos intelectuales temían que la música del momento estaba siendo corrompida, por ello era necesario retomar el estilo clásico para mejorar el arte musical y, al mismo tiempo, mejorar los valores de la sociedad. Miembros notables de este grupo fueron Jacobo Peri, compositor de “*Eurídice*” (1597), y Monteverdi, autor de “*Orfeo*” (1607).⁹

Mientras la ópera era un entretenimiento exclusivo de una aristocracia culta, el Mundo Antiguo que se representaba era el de las historias de la Mitología y de la literatura grecolatina. Del mismo modo surgen los grandes hombres de la Antigüedad, cuyos actos son admirados y representados como modelos de virtud, valor y coraje para los gobernantes de entonces. Ese mismo público se identifica con estos personajes del pasado, viéndose reflejado en sus hazañas. Nos encontramos títulos como «*Tetide*» de J. Peri (1608), «*La morte d’Orfeo*» de S. Landi (1619), «*Il ratto di Elena*» de Olivo (1646), «*Ciro*» de Cavalli (1654), «*Annibale in Capua*» de Tosí (1664) o «*Scipione Africano*» de Cavalli (1664)

⁸ Marlowe, Ch. y Martínez Vicente, D. R. (Trad., Intr. y Notas). (2018). *Dido, Queen of Carthage = Dido, Reina de Cartago*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Textos y traducciones; 5). Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/109>

⁹ *Historia de la Camerata Florentina*. (s. f.). PianoMundo. Recuperado 9 de julio de 2022, de

<https://www.pianomundo.com.ar/camerata/>

Hasta la aparición en Italia de las óperas privadas, estas representaciones se centran sobre todo en episodios de la Mitología Griega. Posteriormente, a partir de mitad del siglo XVII, encontramos óperas centradas en la historia de Grecia, Roma, Oriente y Egipto. Podemos establecer una conexión entre las representaciones cortesanas con el tema de la Mitología, cuyos episodios exigían un conocimiento más en profundidad del tema, sólo al alcance de unos pocos.¹⁰

Pareciera que los compositores encontrasen en la mitología clásica la mejor manera de recrear emociones o transmitir complejos mensajes. Monteverdi, por ejemplo, pretende expresar en “*Orfeo*” todo el reino de la vida interior a través de la música. Para él todas las agitaciones del alma son susceptibles de una expresión musical. Además, la Música asume el papel de una suprema conciencia al expresar tanto el estado consciente de sus personajes, como su pasado y futuro. Dos años más tarde estrenaría “*Arianna*”, al parecer bajo la impresión de la muerte de su esposa, arropado de nuevo tras ropaje mitológico que servía de halago a los gustos de la época.

Con el tiempo la ópera deja de ser una herramienta de propaganda y pasa a ser un medio para reflejar momentos históricos concretos. Purcell, por ejemplo, alude alegóricamente los sucesos acaecidos en 1688 durante “La Gloriosa” en su obra maestra “*Dido and Aeneas*”, compuesta al año siguiente.

5. LA ÓPERA “*DIDO AND AENEAS*”

5.1 Aspectos generales

En 1683 John Blow compone “*Venus and Adonis*”, una ópera de 3 actos que escribió para la corte del rey Carlos II de Inglaterra. La obra nos recrea la invitación a Adonis por parte de Venus para participar en una cacería, de la cual sale mortalmente herido. 6 años después Purcell se inspiraría en esta ópera para componer “*Dido and Aeneas*” Las dos obras constan de 3 actos precedidas de un prólogo y una obertura “a la francesa” y muestran la unión fatal entre una mujer dominante (Venus / Dido) y un hombre vanidoso (Adonis / Eneas) También ambas culminan con una muerte trágica (Adonis en un caso y Dido en otro)

¹⁰ Lapeña Marchena, Ó. (2004) LA IMAGEN DEL MUNDO ANTIGUO EN LA ÓPERA Y EN EL CINE. CONTINUIDAD Y DIVERGENCIA. Universidad de Cádiz.

Purcell compuso en 1689 “*Dido and Aeneas*” para ser interpretada en un colegio de jóvenes damas de Chelsea dirigida por Josias Priest, probablemente en el contexto de las celebraciones por la coronación de Guillermo III de Orange y María II Stuart¹¹ luego de derrocar al último rey católico, Jacobo II. Priest fue un maestro de danza con estrecho contacto con altas figuras del escenario, lo que le permitió dirigir numerosas representaciones para óperas, entre las cuales se encontraba “*Dido and Aeneas*”. Con la excepción del héroe troyano, es probable que las demás partes estuviesen interpretadas en su totalidad por mujeres.

El libreto fue escrito para la ocasión por el poeta Nahum Tate, quien, en una de sus obras, “*El Bruto de Alba*” (1678) ya se había inspirado en personajes y sucesos similares a las que encontramos en “*La Eneida*”. El relato en cuestión narra la infelicidad de una reina de Siracusa a causa de un descendiente de Eneas que la ha abandonado para cumplir su destino, convirtiéndose en el fundador de un linaje real en Inglaterra.¹² La ópera parece tener un contenido alegórico. El prólogo se refiere al matrimonio entre Guillermo y María. En un poema de Nahum Tate de 1686 se compara a Jacobo II con Eneas, que es engañado por la hechicera y sus brujas (posible metáfora de la iglesia católica) para que abandone a Dido (que vendría a ser la alegoría del pueblo británico) Esto permite explicar la inclusión de personajes que no aparecen en “*La Eneida*” original, como son la hechicera y las brujas.¹³

Posteriormente fue representada en la adaptación de Gildon de “*Meausre and Measure*” de 1700, y como afterpiece en el Little Lincoln’s Inn Fields Theatre en 1704. Durante el S. XVIII fue representada a modo de cantata en vez de ópera, en la que se excluyeron casi todos los bailarines y la armonía fue improvisada.¹⁴

El tema virgiliano ha sido utilizado por otros compositores. Pietro Metastasio, libretista italiano escribió “*Didone abbandonata*”, que fue utilizado como un libreto para la ópera de Tomaso Albinoni que se estrenó en 1724. En 1794 este mismo libreto de Metastasio fue utilizado por el compositor italiano Giovanni Paisiello. Giuseppe Scolaro es otro compositor italiano que retoma el libreto y compone su “*Dido abandonada*” en 1749. En Francia, Henry Desmarest en 1693 estrena su ópera “*Didon*” y en 1782 Niccolò Piccinni estrenaría una ópera del mismo

¹¹ VV, A. A. (1995). PURCELL. En *Enciclopedia Virgiliana* (Vol. 4, p. 353-6). Generico.

¹² VV, A. A. (1995). PURCELL. En *Enciclopedia Virgiliana* (Vol. 4, p. 353-6). Generico.

¹³ Dido y Eneas. (2022, 8 febrero). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Dido_y_Eneas

¹⁴ VV, A. A. (1995). PURCELL. En *Enciclopedia Virgiliana* (Vol. 4, p. 353-6). Generico.

nombre. Por último, Héctor Berlioz compone en 1858 su ópera “*Los Troyanos*” basado en los libros I, II y IV de “*La Eneida*” que se representó en 1863.¹⁵

5.2 Recreación del mito

A la hora de componer esta ópera, Purcell se inspira principalmente en el libro IV de “*La Eneida*”, en donde se nos relata la llegada del héroe troyano Eneas al reino de Cartago gobernado por Dido, la relación entre ambos personajes y el trágico desenlace. Resumiremos acto por acto para posteriormente comentar las similitudes y diferencias entre ambas obras y hacer un análisis más en profundidad de los personajes.

+ ACTO I

- Escena I

Tiene lugar en el palacio de Dido. La reina de Cartago se lamenta convencida de que su amor no es correspondido. Su dama Belinda trata de animarla. Asegura que su verdadero amor es el troyano Eneas, aquél que ha recibido un mandato de Júpiter para fundar una nueva Troya. Eneas entonces entra en escena y al ver a Dido, cautivado, le declara su amor. El acontecimiento es celebrado con gran alegría por la prosperidad que promete esta unión a ambos reinos.

+ ACTO II

- Escena I

Tiene lugar en una cueva. Una hechicera y sus brujas conspiran para acabar con la unión de los amantes y provocar la caída de Cartago. Convocan a los espíritus y uno de ellos toma la apariencia de Mercurio para entregar a Eneas un falso mensaje de Júpiter: debe abandonar Cartago y retomar su misión inmediatamente.

- Escena II

La corte disfruta de un día de caza en el bosque cuando, de repente, se desencadena una tormenta que obliga a todos a regresar a la ciudad; a todos menos a Eneas, que recibe la visita del falso Mercurio. Le hace saber que esa misma noche debía seguir su camino para no enfurecer a Júpiter. Eneas acepta su misión, pero se lamenta por Dido, sin saber cómo explicarle su partida.

¹⁵ Guebbe, G. (s. f.). *Dido y Eneas: LA ÓPERA*. <https://didoyeneasvioletta.blogspot.com>. Recuperado 7 de julio de 2022, de <https://didoyeneasvioletta.blogspot.com/p/la-obra.html>

+ ACTO III

- Escena I

En el puerto de Cartago los marineros de Eneas se preparan animados para partir mientras la reina desconoce los planes. Mientras, las brujas observan encantadas cómo su plan está yendo a la perfección y predicen la pronta muerte de la reina Dido. Termina la escena con las brujas y los marineros bailando.

- Escena II

De regreso al palacio, Eneas intenta convencer a Dido de que su intención no es abandonarla, sino obedecer a los dioses. Dido, ofendida, insiste a Eneas de que cumpla con su destino y la abandone. Ella sabe que tras su partida perdería la vida. Contra todo pronóstico Eneas decide ignorar su orden y quedarse con la reina, pero Dido le rechaza. Ha decidido su destino y no se echará atrás. Finalmente, Eneas sigue su camino y abandona Cartago. Dido cumple su propósito y sobre su cadáver aparece Cupido quien, esparciendo rosas sobre la tumba, se lamenta de tan desgraciado amor.

5.3 Análisis de los actos

• ACTO I

Probablemente sea el acto más fiel a la versión original, aunque sí encontramos sutiles diferencias. En el libro IV de “*La Eneida*” la reina se resiste a reconocer sus sentimientos amorosos. En el libreto de la ópera de Purcell, Dido está temerosa de que su amor no sea correspondido, lo que supone una innovación con respecto a la fuente clásica. En ambas versiones está maravillada tanto por su aspecto como por las historias que ha narrado desde que huyó de su ciudad natal.

Whence could so
much virtue spring?
What storms,
what battles did he sing?
Anchises' valour mix'd
with Venus' Charms,
how soft in peace,
and yet
how fierce in arms

(Dido and Aeneas. Acto I)

Quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis (Aen. IV, V 11)

Heu, quibus ille iactatus fatis! Quae bella exhausta canebat! (vv 13- 14)

Su dama Belinda la tranquiliza y la anima a entablar una relación para fortalecer su poder. El mismo consejo se lo da su hermana Anna en “*La Eneida*”.

the greatest blessing

Fate can give

our Carthage to secure

and Troy revive.

(Dido and Aeneas. Acto I)

Quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna coniugio tali! Teucrum comitantibus armis Punica se quantis attoollet gloria rebus (vv 47 – 49)

Acto seguido aparece Eneas quien le confiesa su amor. El héroe, al igual que Belinda, espera que la reina le acepte como prometido. Haciendo esto lograría que Cartago prosperase y no cayera otra vez.

Es importante resaltar esa primera conversación entre la reina y su dama. Mientras que en la ópera Dido está angustiada por un amor que, según ella, no debería ser correspondido, en “*La Eneida*” lucha contra un sentimiento que no quiere tener. Recordemos que no hace mucho que se ha quedado viuda, es comprensible que se encuentre dubitativa ante la posibilidad de un nuevo matrimonio. Es curioso ver cómo en la ópera es la dama Belinda, acompañada de un coro, quien da con el problema de la reina. Descubre que está enamorada de Eneas, mientras que en “*La Eneida*” es la propia Dido quien confiesa su amor, en este caso a su hermana Anna.

“Then let me speak;

the Trojan guest

into your tender

thoughts has press'd;

the greatest blessing

Fate can give

our Carthage to secure

and Troy revive.”

(Dido and Aeneas, Acto I)

Anna (fatebor enim) miseri post fata Sychaei
coniugis et sparsos fraterna caede penatis
solus hic inflexit sensus animumque labantem
impulit. Agnosco ueteris uestigia flammae.

(Verg. Aen. IV 15-30)

Esta conversación entre hermanas es privada, pero en la ópera Eneas irrumpe inesperadamente y hace público sus sentimientos. Encontramos además un coro, imitando las antiguas obras griegas, que refuerzan ese sentimiento.

La diferencia notable que encontramos aquí, aparte de la aparición de Belinda, es esa intervención y confesión del héroe, mostrando interés en la reina ya desde un principio.

Aeneas has no fate

but you!

Let Dido smile and I'll defy

the feeble stroke of Destiny.

(Dido and Aeneas, Acto I)

En el libro IV esta unión ocurre por una intervención divina entre Venus, madre del héroe, y Juno, quien intenta por todos los medios frenar al troyano. Ambas traman un plan para poder juntar a ambos personajes. Lo veremos a continuación en el siguiente acto.

- **ACTO II**

Comienza en una cueva, donde unas hechiceras están conspirando en contra de la reina. Tienen pensado engañar a Eneas con la aparición de un falso Mercurio que le comunique un falso mensaje procedente de Júpiter: que abandone inmediatamente Cartago y a Dido para retomar su viaje.

Posteriormente se lleva a cabo la caza. Cae una fuerte tormenta, provocada por las hechiceras y todos regresan menos Eneas, quien recibe la visita del falso Mercurio.

Las diferencias por comentar aquí son numerosas. Para empezar el orden en el que transcurren los sucesos varía con respecto al libro IV. En el poema épico primero transcurre la caza, que se ve interrumpida por la tormenta y concluye con la pareja refugiada en la cueva. Purcell, sin embargo, altera el orden para darle mayor sentido a su trama. Mientras que en "*La Eneida*" los amantes se refugian en una cueva, en la ópera son las hechiceras las que se encuentran en esa

cueva conspirando contra la reina. Luego sucede la caza, interrumpida por la tormenta, y concluye con la aparición del falso dios.

En ambas situaciones la tempestad no es natural, sino provocada. En "*La Eneida*" son las diosas las que la ocasionan para poder dejar a solas a Dido y Eneas, mientras que en la ópera las responsables son las hechiceras. Las intenciones de ambas también son distintas. Las diosas lo hacen para poder juntar a los protagonistas, mientras que la intención de las hechiceras era dejar sólo a Eneas para que pudiese llevarse a cabo el encuentro con el falso Mercurio.

But, when they've done,
my trusty Elf,
in form of Mercury
himself,
as sent from Jove
shall chide his stay,
and charge him
sail tonight
with all his fleet away.

(Dido and Aeneas, Acto II)

But
ere we this perform,
we'll conjure for a storm
to mar
their hunting sport
and drive 'em back to court.

(Dido and Aeneas, Acto II)

uenatum Aeneas unaque miserrima Dido
in nemus ire parant, ubi primos crastinus ortus
extulerit Titan radiisque retexerit orbem.
his ego nigrantem commixta grandine nimum,
dum trepidant alae saltusque indagine cingunt,
desuper infundam et tonitru caelum omne ciebo.

diffugient comites et nocte tegentur opaca:
speluncam Dido dux et Troianus eandem
deuenient. adero et, tua si mihi certa uoluntas,
conubio iungam stabili propriamque dicabo.

(Verg. Aen. IV 117 –126)

En “*La Eneida*” se nos muestra que el rumor de que el troyano y la reina estaban juntos se ha ido propagando de boca en boca hasta llegar a oídos del rey Jarbas, uno de los pretendientes de la reina que fue rechazado. Cuando se entera de esto, furioso y celoso invoca a Júpiter para que deshaga esa relación. Es entonces cuando encarga a Mercurio transmitirle al héroe su preocupación y su cometido. Encontramos cierto paralelismo con el Canto V de “*La Odisea*” en la que Zeus encarga a Hermes que acuda a la isla donde Calipso retiene a Ulises para ordenarla que deje partir al héroe pues debe cumplir su destino. La diferencia que encontramos es que, en la obra de Virgilio, el dios se le aparece a Eneas y no a Dido.

“Ahora te ordena que lo devuelvas lo antes posible, que su destino no es morir lejos de los suyos, sino ver a los suyos y regresar a su casa de elevado techo y a su patria” (vv 112 – 114)¹⁶

Tanto en “*La Eneida*” como en la ópera, la orden supone un obstáculo entre los amantes. La única diferencia es quién la manda y el propósito. Las hechiceras fingen esa orden única y exclusivamente para perjudicar a Dido, mientras que en “*La Eneida*” es más una obligación. Júpiter había salvado al héroe para que llegase a Italia, y la reina estaba siendo una distracción.

Mientras que en la ópera Eneas se lamenta por Dido, al no saber cómo reaccionará la reina ante la noticia de su marcha, en la obra de Virgilio este lamento no existe; el héroe simplemente siente inquietud al no saber cómo informar a Dido.

Purcell pudo haberse inspirado en la propia “*Eneida*” a la hora de incluir la falsa aparición de Mercurio. En el libro X, por ejemplo, la diosa Juno teme por Turno, rey de los rútuos, luego de que éste matase en combate a Palante, hijo del rey arcadio Evandro y aliado de Eneas. Sabe

¹⁶ Homero. (1990). *Odisea* (J. L. Calvo, Ed.; 3.ª ed.). Catedra.

que su muerte a afectado al troyano y éste está buscando venganza. Para apartarlo del peligro crea un falso Eneas, de tal forma que Turno se lanza en su persecución, alejándole de la lucha.

- **ACTO III**

Acto final de la ópera, empieza con los marineros preparando el viaje a Italia. Las brujas observan a lo lejos, entusiasmadas porque su plan contra la reina está llevándose a cabo. Pasamos luego al palacio de Dido, quien discute con el héroe Troyano sobre su repentina marcha. Eneas intenta justificar su partida diciendo que debe cumplir su propósito que le han encomendado los dioses. No es por voluntad propia, sino que se ve obligado a abandonar Cartago. Dido no quiere escuchar excusas y le echa del palacio. Tiene decidido quitarse la vida, una vez que su amante la abandone. Hasta este punto todo parece ser fiel a la versión original. Encontramos, eso sí, una Dido más firme y decidida, menos insegura que en la Eneida, así como un Eneas más humanizado, pero este aspecto ya lo comentaremos cuando analicemos más en profundidad a los personajes.

En este momento Purcell introduce lo que pudiera ser la mayor innovación en toda la obra. Eneas decide quedarse en Cartago junto a Dido. Ha rectificado y ha decidido anteponer sus sentimientos a su destino. Encontramos una figura del héroe más racional y humanizada con respecto la figura del héroe clásico.

In spite of Jove's command,
I'll stay,
offend the Gods,
and Love obey.

(Dido and Aeneas. Acto III)

Dido sin embargo no lo acepta y le obliga a marcharse. Una vez el héroe abandona Cartago, la reina se suicida, y sobre su cuerpo Cupido esparce rosas. El final que le da Purcell a la historia es menos gráfico y violento que el de Virgilio.

No, faithless man, thy course pursue;
I'm now resolv'd
as well as you.
No repentance shall reclaim
The injur'd Dido's
slighted flame,
for 'tis enough,

what'er you now decree,
that you had once
a thought of
leaving me.

(Dido and Aeneas. Acto III)

En "*La Eneida*", Eneas en ningún momento decide quedarse en Cartago, mostrándose fiel a su destino. Cumple fielmente su propósito. Dido desde lo alto enloquece y ruega a Juno que haga sufrir a Eneas todo lo posible, amenazándole con el nacimiento de un futuro vengador, que será el azote del pueblo que va a fundar. Encontramos una clara referencia al general Aníbal, que se enfrentó a los romanos en las Guerras Púnicas. Acto seguido se dirige a la nodriza de Siqueo, Barce, y le dice que llame a su hermana Ana, que se rociase el cuerpo con agua lustral y que trajera las víctimas y ofrendas.

Llena de ira y pálida ante la cercana muerte, se dirige al patio del palacio, sube a lo alto de la pira y desenvaina el arma que le dejó Eneas. Lloro cuando ve las prendas del héroe por los recuerdos que le traen y se suicida. Cuando llegan las doncellas y la hermana de la reina y ven el cuerpo de Dido atravesado por la espada, Anna va corriendo a este. Empieza a arañarse y a autolesionarse (típicas manifestaciones físicas del luto) Manifiesta el deseo de haber muerto con ella y se siente responsable y culpable por todo lo ocurrido. La diosa Juno, al ver a Dido agonizando, envía a Iris, mensajera de los dioses para que se lleve su alma. Esta desciende del Olimpo y se lleva consigo el espíritu de la exánime.

No encontramos sin embargo este sentimiento de culpa y responsabilidad en Belinda. Deducimos que está presente en la muerte de la reina por sus últimas palabras, pero no parece reaccionar a lo que está sucediendo.

Thy hand, Belinda,
darkness shades me.
On thy bosom let me rest,
more I would,
but Death invades me;
Death is now a welcome guest.

(Dido and Aeneas. Acto III)

5.4 PERSONAJES

5.4.1 Orígenes míticos de Dido y Eneas

+ DIDO

El rey de Tiro, Muto, era padre de dos hijos, Pigmalión y Elisa (nombre tirio de Dido) Cuando fallece cede a sus hijos su reino, pero el pueblo únicamente reconoció como rey a Pigmalión, siendo éste aún un niño. Elisa se casó con su tío Sicarbas, sacerdote de Heracles y la segunda figura más importante del Estado, luego de su hermano Muto. Sicarbas es asesinado por orden de Pigmalión con el fin de obtener sus posesiones, algo que no logró ya que su hermana Elisa huyó con ellos en varios barcos, acompañada de nobles tirios. Se dice que la princesa, a modo de burla y como ofrenda al alma de su esposo, arrojó al mar sacos que decía estaban llenos de oro, pero que en verdad contenían arena. Llega a Chipre donde se une a su grupo un sacerdote de Zeus, motivado por una advertencia divina. Allí los hombres de la princesa raptaron a ochenta doncellas que se habían consagrado a Afrodita para convertirlas en sus mujeres. Luego desembarcaron en el norte de África. Los indígenas los recibieron amablemente y le cedieron a Elisa una porción de terreno para poder fundar allí un nuevo reino, con la condición de que la extensión pudiese abarcar una piel de buey. Elisa recortó una piel en tiras delgadísimas, obteniendo así un cordón largo, con el que rodeó un territorio bastante extenso. Cuando empezaron a cavar se toparon con el cráneo de un buey, lo cual según ellos era señal de mal augurio. Cambiaron de zona y se toparon con la cabeza de un caballo, hallazgo que se interpretó como una excelente señal del valor guerrero de la futura ciudad

Luego de las aportaciones de nuevos colonos llegados a la metrópoli y de diversas ofrendas procedentes de pueblos de alrededor que fortalecieron el reino, Yarbas, rey indígena de un pueblo vecino, se propuso a la princesa, amenazándola con declarar la guerra si ésta rechazaba la petición. Elisa, horrorizada por la condición y aún afectada por la muerte de su esposo, pidió un plazo de tres meses con el propósito de calmar a través de sacrificios el alma de Sicarbas. Una vez que se acabó el plazo, subió a una pira y se suicidó.¹⁷

En esta versión Dido había estado ya casada, al igual que en la leyenda, solo que el nombre de su primer marido es Siqueo, en vez de Sicarbas. El motivo del suicidio también cambia.

¹⁷ Grimal, P. (2020). DIDO. En *Diccionario de Mitología Griega y Romana* (p. 137). Paidós.

+ ENEAS

Hijo de Anquises y Afrodita. Por parte de su padre desciende de la estirpe de dárdano y, por tanto, de Zeus. Siendo niño vivió en la montaña y con cinco años Anquises lo llevó a Troya y lo confió al marido de su hermana Hipodamia, de nombre Alcátoo, para que lo educase. Eneas es el más valeroso de los troyanos después de Héctor. A pesar de que no pertenece a la casa reinante, hay algunas predicciones asociadas a su nacimiento que le auguran el poder: en palabras de Afrodita *“Tendrás un hijo que reinará sobre los troyanos, y otros hijos nacerán de este hijo y así sucesivamente para toda la eternidad”*.

En la guerra de Troya, Eneas se encuentra con Aquiles en una de las incursiones efectuadas por este contra sus rebaños en el monte Ida. Eneas trató inútilmente de defenderse, y tuvo que refugiarse en Lirneso, donde fue protegido por Zeus.

Eneas interviene en los combates en repetidas ocasiones. Una vez fue herido por Diomedes, tras lo cual Apolo lo arrastró lejos de la batalla envolviéndolo en una nube, pero Eneas regresó pronto al combate, matando a Cretón y Orsíloco. Además, atacó el campamento aqueo provocando una gran matanza. Lucha junto con Héctor, combate en torno al cadáver de Patroclo y se enfrenta a Aquiles. Puesto que solamente Aquiles podía matarlo, Poseidón lo rescata cubriéndolo con una nube. Como puede verse, en las narraciones de Homero, Eneas aparece como un héroe protegido de los dioses que está marcado por un glorioso destino, pues estará en el origen de una futura raza troyana.

Virgilio en “La Eneida” utiliza todos estos elementos y los interpretará para recrear el origen mítico de Roma. Los poetas posteriores a Homero presentan a Eneas asumiendo la defensa de Troya tras la muerte de Héctor. Tras la caída de la ciudad, y comprendiendo que el fin estaba cerca, siguió las indicaciones de Afrodita y escapó a la montaña junto con Anquises, su hijo Ascanio y su esposa Creúsa. Hay otra versión más novelesca de la leyenda en la que Eneas escapa de las llamas llevando a cuestas a su padre y a Ascanio en los brazos. De esa forma se retiró al monte Ida, donde reunió a supervivientes de la matanza y fundó una nueva ciudad sobre la que reinaría cumpliéndose así el vaticinio de Afrodita.

La leyenda más difundida a la que se refiere el poema de Virgilio es la historia de sus viajes. Después de permanecer por un tiempo en el Ida, partió rumbo a Hesperia (Mediterráneo Occidental) Este viaje tiene diferentes etapas: primero Tracia y Macedonia, luego Creta y Delos, Citera, Laconia y Arcadia. De allí remonta las costas del Epiro llegando a Butrotis,

donde se encuentra a Heleno y Andrómaca. Finalmente llega a la península italiana donde encuentra las colonias griegas. Da la vuelta a la isla de Sicilia sin pasar por el estrecho de Mesina (hogar de Escila y Caribdis) y hace escala en Drépano, donde muere su padre.

Cuando embarca de nuevo una tormenta lo arrastra a la costa de Cartago, donde conoce a la reina Dido y ocurren los acontecimientos que se narran en el libro IV (y que será la base para el libreto de la ópera de Purcell, tema del presente trabajo). Como tiene orden de los dioses de no establecerse en la ciudad que será la futura rival de Roma, reanuda el viaje y llega a Cumas. Aquí Virgilio sitúa la visita a la Sibila y el descenso a los Infiernos. Después avanza por la costa italiana y se detiene en Cayeta para rendir los últimos honores a su nodriza.

Más tarde alcanza la desembocadura del Tíber, donde combate contra los rútuos. Tras dejar un campamento en la costa, Eneas llega a la ciudad de Palanteo, emplazada en el lugar donde más tarde se levantará Roma (el Palatino) y solicita la alianza con el rey Evandro. Dicho rey le envía en su ayuda un contingente dirigido por su hijo Palante. Después Eneas se dirige a Etruria donde levanta en armas a los súbditos de Mecencio. Durante su ausencia el rey rútuos Turno ataca el campamento troyano. La llegada de Eneas con sus aliados evita el desastre. Poco después Eneas se enfrenta en combate singular a Turno, acabando con su vida, momento este en el que termina el poema de Virgilio.

Los historiadores han transmitido los acontecimientos posteriores: la fundación de Lavinio, las luchas entre tribus y la desaparición de Eneas durante una tormenta. Rómulo será un descendiente suyo y fundador de Roma, mientras que su hijo Ascanio (Julo) fundará Alba Longa. Ciertas tradiciones hablan de Eneas como fundador de Roma, pero la versión de Virgilio se impuso sobre las demás. La leyenda de Eneas permitía a Roma remontar su fundación a los orígenes mismos de la Historia, y le atribuyen antepasados divinos. El propio Homero habría vaticinado la grandeza de Roma y, en definitiva, en el seno del Imperio Romano se reconcilian los troyanos y los griegos.¹⁸

5.4.2 Análisis de los personajes en la ópera

La ópera se articula en torno a cuatro personajes: Dido, Eneas, Belinda (dama de la reina) y la hechicera con el grupo de brujas. Comenzaremos comentando los personajes secundarios. Purcell otorga a Belinda el papel que en la obra de Virgilio desempeña Anna. Añade además un coro y un grupo de hechiceras, que es una innovación del libretista. Quizás la inspiración

¹⁸ Grimal, P. (2020). ENEAS. En *Diccionario de Mitología Griega y Romana* (p. 156 - 157). Paidós.

esté en la única mención que se nos da sobre una hechicera en el poema épico. Al final del libro cuarto, Dido engaña a su hermana y su corte diciendo que, según una hechicera, para forzar el regreso de un amante lejano había que levantar una gran pira para quemar sus pertenencias.

La presencia de hechiceras no es algo ajeno al teatro inglés. En la obra de Shakespeare “*Macbeth*”, encontramos tres brujas que son claves en la trama. Estas “hermanas fatídicas” (*weird sisters*) anuncian el porvenir y auguran desgracias. Son las que transmiten a Macbeth varias profecías, entre ellas su coronación como rey¹⁹. De todas formas, mientras que en la obra de Shakespeare hay una interacción entre las brujas y Macbeth, en la ópera de Purcell, tal relación no existe, pues ni el héroe ni la reina tienen contacto con ellas, a pesar de la influencia que ejercen sobre sus vidas.

En un segundo plano nos encontramos con Cupido desempeñando el papel de Iris en “*La Eneida*”. En el acto final aparece esparciendo rosas sobre el cuerpo sin vida de Dido. En “*La Eneida*” el dios tiene un mayor protagonismo ya que tiene la misión de provocar el enamoramiento de la reina en el banquete con que esta agasaja a los troyanos. Para tal propósito toma el aspecto del hijo de Eneas.

Anna y Belinda son personajes prácticamente idénticos. A ambas le mueven los mismos deseos, que Dido y Eneas se unan y mueve a la reina a que sea fiel al amor que siente. Alude además razones políticas para convencerla. El coro contribuye a reforzar los argumentos de la dama.

the Trojan guest
into your tender
thoughts has press'd;
the greatest blessing
Fate can give
our Carthage to secure
and Troy revive.

¹⁹ Martínez, C. (2021, 31 agosto). *Las brujas en «Macbeth» de Shakespeare, clave de la trama.*

YuBrain. Recuperado 8 de julio de 2022, de

<https://www.yubrain.com/humanidades/literatura/las-brujas-de-macbeth/>

(Dido and Aeneas. Acto I)

When monarchs unite,
how happy their state,
they triumph at once o'er
their foes and their fate.

(Dido and Aeneas. Acto I)

dis equidem auspibus reor et Iunone secunda
hunc cursum Iliacas uento tenuisse carinas.
quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna
coniugio tali! Teucrum comitantibus armis
Punica se quantis attollet gloria rebus!
tu modo posce deos ueniam, sacrisque litatis
indulge hospitio causasque innecte morandi,
dum pelago desaeuit hiems et aquosus Orion,
quassataeque rates, dum non tractabile caelum.

(Ver. Aen. IV 45 – 53)

Belinda, al igual que Dido, admira la belleza de Eneas, y lo compara con un dios, al igual que hace Dido en “*La Eneida*”

See, your royal guest appears,
how godlike is
the form he bears!

(Dido and Aeneas. Acto I)

credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum. (v. 12)

Además, acompañada por el coro, asegura que su amor es correspondido por Eneas.

Fear no danger to ensue,
the hero loves as well as you,
ever gentle, ever smiling,
and the cares

of life beguiling,
Cupid strew your path with flowers
Gather'd from Elysian bowers.

(Dido and Aeneas. Acto I)

Lo único que les diferencia es su relación con la reina. Mientras que Anna es la hermana, Belinda deducimos que es su dama de honor. Ambas son personajes que actúan pensando en el bienestar del prójimo, pero acaban logrando todo lo contrario. A raíz de esto conviene mencionar su reacción ante la muerte de Dido. Comentamos antes, al comparar ambas versiones, cómo Belinda, a diferencia de Anna, no parece mostrar sentimientos ante la tragedia que sucede, a diferencia de Anna, que se echa al cuerpo sin vida de su hermana culpándose y lastimándose.

Tanto la figura de Dido como la de Eneas son totalmente opuestas a como nos la hace ver Virgilio. En el poema épico se nos muestra al troyano como la figura del héroe, frío en ocasiones, al que lo único que le interesa es cumplir su destino impartido por los dioses. En el libro IV no tiene interés por la reina, siempre aparece cabizbajo y silencioso. Habla solo en el banquete y comparte unas pocas palabras con la reina. Tampoco duda un instante en rectificar cuando Mercurio le transmite el mensaje de Júpiter. En resumidas cuentas, es un personaje que se deja guiar más por el destino que por sus sentimientos. Lo mismo podríamos decir de Dido. La reina al comienzo del libro está angustiada porque no quiere reconocer el amor hacia el héroe. Acababa de quedarse viuda tras el asesinato de su esposo, por lo que había huido de su tierra natal. La llegada de Eneas revive en ella la llama del amor (*agnosco ueteris uestigia flammae*). Es necesario que intervengan los dioses para que ese amor llegue a consumarse.

Purcell, sin embargo, nos muestra un Eneas más humanizado, enamorado de la reina desde el principio. A diferencia del héroe clásico virgiliano, que se presenta como un héroe de destino, Tate prioriza sus sentimientos al sino. De hecho, reitera que su único destino es Dido.

Aeneas has no fate
but you!
Let Dido smile and I'll defy
the feeble stroke of Destiny.

(Dido and Aeneas. Acto I)

Al igual que Belinda, Eneas alude a un motivo político para convencer a su amada

If not for mine, for Empire's sake,
some pity on your lover take;
Ah! make not,
in a hopeless fire,
a hero fall,
and Troy once more expire.

(Dido and Aeneas. Acto I)

Su intervención final es quizá lo más destacable de la obra. Contra todo pronóstico Eneas ignora a los dioses y decide quedarse con su amada. Tate nos presenta un héroe cuyo destino es Dido, y por ella está dispuesto a desobedecer a los dioses y seguir su propio camino. Lo que el autor nos expone es un “anti-Eneas”, un héroe que se mueve más por sus sentimientos que por sus obligaciones.

Sin embargo, la aparición del falso Mercurio hace que el héroe, al igual que en la obra de Virgilio, se apresure en dar las órdenes para preparar la flota en secreto y partir. Encontramos cierto paralelismo entre el libreto y la obra original.

Come away, fellow sailors,
your anchors be weighing,
time and tide
will admit no delaying,
take a boozy short leave
of your nymphs on the shore,
and silence their mourning
with vows of returning
but never intending
to visit them more.

(Dido and Aeneas. Acto III)

Mnesthea Sergestumque uocat fortemque Serestum,
classem aptent taciti sociosque ad litora cogant,
arma parent et quae rebus sit causa nouandis
dissimulent; sese interea, quando optima Dido
nesciat et tantos rumpi non speret amores,

temptaturum aditus et quae mollissima fandi

tempora, quis rebus dexter modus.

(Verg. Aen. IV 288-290)

.

Ahora la preocupación de Eneas está en cómo informar a la reina de su partida, algo presente en ambas versiones.

But ah!

what language can I try

my injur'd Queen

to Pacify:

no sooner she resigns her heart,

but from her arms

I'm forc'd to part.

(Dido and Aeneas, Acto II)

heu quid agat? quo nunc reginam ambire furentem

audeat adfatu? quae prima exordia sumat?

atque animum nunc huc celerem nunc diuidit illuc

in partisque rapit uarias perque omnia uersat.

(Verg. Aen. IV 283-286)

Sin embargo, a diferencia de Virgilio, el Eneas de Tate se rebela primero con palabras:

How can so hard a fate be took?

One night

enjoy'd, the next forsook.

Yours be the blame, ye gods!

For I obey your will,

but with more ease could

die.

(Dido and Aeneas. Acto II)

Y posteriormente con acciones, cuando decide quedarse en Cartago, desafiando a los dioses.

In spite of Jove's command,
I'll stay,
offend the Gods,
and Love obey.

(Dido and Aeneas. Acto III)

Let Jove say what he will:
I'll stay!

(Dido and Aeneas. Acto III)

Esta determinación del héroe no aparece en “*La Eneida*” de Virgilio. De hecho, en el Siglo de Oro, se ha analizado al Eneas de Virgilio como un personaje burlador, que se mofa de la reina. En ningún momento la aprecia o la respeta, se aprovecha de su interés para luego abandonarla a la primera oportunidad que ve. Se le ha comparado con el personaje de Don Juan al ser ambos unos seductores que abandonan a sus amantes. De hecho, en “*El Burlador de Sevilla*”, atribuido tradicionalmente a Tirso de Molina, encontramos en una conversación entre el lacayo Catalinón y Don Juan una referencia al héroe:

CATALINÓN: ¡Buen pago a su hospedaje deseas!

D. JUAN: Necio, lo mismo hizo Eneas con la reina de Cartago.

CATALINÓN: Los que fingís y engañáis las mujeres desa suerte lo pagaréis con la muerte.
(899 – 905)²⁰

Volviendo a la versión de Tate, el deseo de Eneas de quedarse con la reina no es correspondido y acaba marchándose, pero sólo porque Dido le rechaza y le obliga a partir.

No, no, I'll stay,
and Love obey!

To Death I'll fly

²⁰ de Molina, T. (1630). *El Burlador de Sevilla*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-burlador-de-sevilla-0/html/d4e56189-b56f-427d-918b-03e170f7073f_2.html

if longer you delay;
away, away!...

(Dido and Aeneas. Acto III)

Vayamos ahora con Dido. Su historia no es una creación original de Virgilio, sino que es bastante probable que se inspirase en la leyenda fenicia sobre una princesa que emigró hacia el occidente mediterráneo, como ya se explicó previamente. Sobre esta leyenda Virgilio construye el libro cuarto, en la que nos relata el oscuro pasado de la reina y su historia con Eneas. En la versión virgiliana, la heroína Dido se suicida ante la imposibilidad de concebir una vida sin el hombre al que ama, y no por fidelidad a su fallecido esposo.

A lo largo de la ópera nos encontramos con una Dido que, en un primer momento, parece ser bastante fiel a la versión virgiliana. Nada más comenzar la ópera, en la conversación entre Dido y Belinda, la reina confiesa su temor de una forma bastante similar a como lo cuenta Eneas cuando le piden narrar su historia en el libro II:

Ah! Belinda, I am press'd
with torment
not to be confess'd,
peace and I
are strangers grown.
I languish till
my grief is known,
yet would not have it guess'd.

(Dido and Aeneas. Acto I)

Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi
et quorum pars magna fui. quis talia fando
Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Vlixī
temperet a lacrimis? et iam nox umida caelo
praecipitat suadentque cadentia sidera somnos.

(Ver. Aen. II 3 – 9)

También su forma de elogiar a Eneas es similar a como lo hace en el libro IV.

Whence could so much Virtue spring?

What storms, what battles did he sing?

Anchises' valour mixt with Venus' charms,

How soft in peace, and yet how fierce in arms!

(Dido and Aeneas, Acto I)

quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!

credo equidem, nec uana fides, genus esse deorum.

degeneres animos timor arguit. heu, quibus ille

iactatus fatis! quae bella exhausta canebat!

(Verg. Aen. IV 9-14)

Muestra la angustia que le produce el no querer reconocer sus verdaderos sentimientos; se compadece de los infortunios de Eneas, y lo admira al mismo tiempo.

Mine with storms

of care oppress'd

is taught to pity

the distress'd.

Mean wretches'

grief can touch,

so soft,

so sensible my breast,

But ah!

I fear, I pity his too much.

(Dido and Aeneas. Acto I)

Non ignara mali, miseris succurere disco (Aen. I, v 630)

Finalmente adopta una actitud desdeñosa ante las disculpas del héroe troyano. No obstante, mientras que en el clásico la reina intenta retener a su amado junto a ella, en el libreto Dido rechaza la oferta del héroe de quedarse.

To Death I'll fly
if longer you delay;
away, away!...

(Dido and Aeneas. Acto III)

i, soror, atque hostem supplex adfare superbum (Aen. IV, v 424)

Talibus orabat, talisque miserrima fletus
fertque refertque soror. sed nullis ille mouetur

fletibus aut uoces ullas tractabilis audit;

fata obstant placidasque uiri deus obstruit auris. (Aen. IV, vv 437 – 440)

En ambas situaciones se encuentra entre dos aguas, quiere negar un sentimiento que le disgusta y es aconsejada por alguien de confianza. Al final del relato, Tate coincide con Virgilio en mostrar la misma actitud de la reina de no aceptar las explicaciones de su amante pues sus pensamientos no coinciden. Como mujer decepcionada muestra un cierto tono despectivo al despreciar la oferta de Eneas de quedarse al no ser su primera intención. Dido le niega la posibilidad de arrepentirse.

Las últimas palabras que formula antes de fallecer son bastante interesantes. Parecen palabras tranquilizadoras y compasivas, pero no tenemos muy claro a quién están dirigidas. Dice así:

When I am laid in earth,
May my wrongs create
no trouble in thy breast;
remember me, but
ah! forget my fate.

(Dido and Aeneas. Acto III)

A primera vista podemos deducir que se está dirigiendo a su dama Belinda, la cual intuimos que está junto a ella. De este modo Dido estaría tranquilizándola y librándola de ese sentimiento de culpa y responsabilidad por su muerte. Belinda ha actuado pensando siempre en lo mejor

para su reina, creyendo que juntándolo con Eneas sería beneficioso tanto para ella como para el reino.

Thy hand, Belinda,

darkness shades me.

On thy bosom let me rest,

(Dido and Aeneas. Acto III)

También está la posibilidad de que sean palabras dirigidas a Eneas cuando este ya se ha marchado. Desde esta perspectiva la reina estaría tranquilizando al héroe por el error que ha cometido al irse. Ella, al igual que el héroe, tiene fijado un destino que está dispuesto a cumplir. Se ha puesto en su lugar y ha comprendido los sacrificios que puede implicar alcanzar un propósito. Le perdona, le pide que se acuerde de ella, pero que no sienta culpa por lo que ha provocado. Es probable que Purcell haya optado por este final a propósito para hacer reflexionar al espectador, intentar que cada uno tenga una visión del asunto y vea a la reina desde distintos puntos de vista. Encontramos aquí una anti-Dido, al no ser ese personaje vengativo e iracundo que veremos en *“La Eneida”*

En esta versión, aparte de que no se despiden en persona, la reina desde lo alto lo recrimina y le insulta, llegando a desearle la muerte tanto a él y su tripulación como a sus descendientes. Se lamenta de no haberles matado al principio cuando naufragaron en su tierra y les condena eternamente, con la esperanza de que en un futuro haya alguien que les persiga hasta vengarse. Nos encontramos con una Dido más vengativa y cruel, que se deja llevar por ese sentimiento de rencor y odio, en vez de usar la razón y obrar con sentido.

tum uos, o Tyrii, stirpem et genus omne futurum

exercete odiis, cinerique haec mittite nostro

munera. nullus amor populis nec foedera sunt.

exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor

qui face Dardanio ferroque sequere colonos,

nunc, olim, quocumque dabunt se tempore uires.

litora litoribus contraria, fluctibus undas

imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque.'

(Verg. Aen. IV 622 – 629)

Virgilio en estos versos está atribuyendo un origen mitológico a las Guerras Púnicas, que enfrentaron a Roma y a Cartago en tres ocasiones distintas; y al general Aníbal que tantas derrotas infringió al ejército romano.

6. CONCLUSIÓN

Virgilio es uno de los autores más sobresalientes de la Antigüedad Clásica y sus obras han tenido una gran trascendencia. “*La Eneida*” es sin duda la más emblemática, una epopeya que se equiparó con los poemas homéricos, en los que se inspiró. El libro IV será el que Tate recree en el libreto de “*Dido and Aeneas*”. En esta obra es importante la idea del destino o hado que marca la vida del héroe. El mito de Dido también se encuentra en “*Las Heroidas*” de Ovidio, en la que aparece una reina que se lamenta por el abandono de la que ha sido objeto. Christofer Marlowe retoma el mito a fines del siglo XVI escribiendo su tragedia “*Dido, reina de Cartago*” basándose en los libros I, II y IV. En esta versión aparece Cupido como responsable del enamoramiento de la reina, algo que se omite en el libreto de Tate. También aparece el personaje de Anna, hermana de Dido, que en la ópera de Purcell es sustituida por la dama Belinda. Por tanto, se puede decir que en algunos aspectos la obra de Marlowe es más fiel al relato virgiliano, pero en otros no, ya que, por ejemplo, concede mayor protagonismo a Jarbas del que tiene en la obra original y el final es mucho más trágico.

El precedente musical de “*Dido and Aeneas*” se encuentra en la ópera de Monteverdi “*Orfeo*”, considerada la primera ópera como nuevo género musical. Sin embargo, parece que Purcell se inspiró para su ópera en “*Venus y Adonis*” de John Blow, encontrándose paralelismos en la composición de la obra. El libretista Nahum Tate se encargará de la adaptación del texto de Virgilio, que se desarrolla a lo largo de los tres actos analizados en este trabajo y en los que se aprecian diferencias importantes con la fuente clásica original: El reconocimiento de Eneas de estar enamorado de la reina, la sustitución de Anna por Belinda, la presencia de las hechiceras y su importante papel en la trama, una variación en el orden de los acontecimientos en la escena de la caza y la tormenta...

Un análisis más detallado de los personajes permite comprobar las diferencias en el carácter de los mismos: Eneas, frío y lleno de determinación y consciente de su destino en el caso de “*La Eneida*”, más humano y sentimental en la ópera, dispuesto a renunciar a su destino anteponiendo sus sentimientos. La Dido de Virgilio, en un principio, se niega a sentir amor por el héroe, pero al final le pide a su amante que no le abandone, finalmente se muestra vengativa

e iracunda al verse abandonada; mientras que la Dido de Purcell rechaza explicaciones de Eneas y le insiste en que se marche. Cuando queda sola y decide suicidarse, acepta su destino con más templanza. También la reacción de Belinda y Anna ante la muerte de Dido es muy diferente.

Quizá se pueda especular acerca de los motivos que llevaron a Tate a realizar estos cambios sobre el clásico de Virgilio. Es posible que una mayor emotividad en los personajes fuera algo más del gusto del público al que iba destinada la obra. Aunque no se puede afirmar con rotundidad, pues quizás se trate simplemente de una opción personal del escritor.

La vinculación entre la obra de Virgilio y el libreto de Tate ya se ha demostrado a lo largo del presente trabajo. Pero no hay que olvidar que la ópera es producto de un tiempo histórico concreto. Es interesante cómo la utilización del mito clásico no responde únicamente a un simple gusto estilístico por la Antigüedad, sino que, con frecuencia, tiene una clara intencionalidad política. La representación de personajes poderosos a modo de dioses o héroes míticos es muy extensa. Es precisamente en este momento cultural del Barroco en el que el arte se convierte en propaganda al servicio del poder, especialmente en países absolutistas. El propio Jacobo II aparece representado como un César por el escultor Pedro van Dievoet (1661 – 1729) en una estatua que se conserva en la plaza de Trafalgar.²¹

Como ya se dijo, la obra de Virgilio trascendía más allá de lo literario y tenía carácter de autoridad. Por eso no es desdeñable la teoría de que la obra que nos ocupa tenga una intencionalidad alegórica relacionada con la situación política en la que fue escrita (la Revolución Gloriosa de 1688). Es muy posible que en la ópera “*Dido and Aeneas*” de Purcell se recurra al relato de Virgilio para explicar la desafección de Jacobo II (Eneas) hacia el pueblo británico (Dido) debido a la maléfica influencia de la iglesia católica (hechicera y brujas).

Otro de los elementos que acercan la obra de Purcell al contexto cultural en el que fue compuesta es la presencia de las hechiceras. Una de las diferencias más notables entre el texto virgiliano y la obra de Tate, es la inclusión de estas mujeres maléficas, que se pueden identificar con brujas. Es cierto que en la tradición clásica existen estas mujeres que practican las artes mágicas entre las que destacan Medea o Circe, pero no parece que sean estas la referencia para

²¹ *James II statue*. (2021, 28 febrero). Wikimedia Commons. Recuperado 8 de julio de 2022, de

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_II_statue_1.jpg

las hechiceras de las que habla el libretista. Más parece que se inspira en la obra de Shakespeare “*Macbeth*” publicada en 1623. Hay que recordar que Tate conocía bien la obra de este autor, pues versionó algunas de sus obras teatrales. No obstante, es destacable que en la Inglaterra del siglo XVII la creencia popular en hechiceras con poderes aprendidos del maligno estaba muy extendida. A estas se les atribuían características negativas y se las culpaba de provocar con sus maleficios todas las desgracias. La presencia de estas hechiceras es una constante en la literatura inglesa desde la época isabelina.²² Es posible que el público de fines del S. XVII identificara fácilmente estos personajes como algo verosímil, por lo que el libretista pudo incluirlos en su versión del clásico virgiliano.

Es evidente que los clásicos han sido y seguirán siendo una fuente inagotable de inspiración y una referencia para todo tipo de artistas. La ópera “*Dido and Aeneas*” es solo un ejemplo de tantos como podrían citarse. Sin embargo, por su calidad musical, lo atractivo de la trama y por la hondura de sus personajes, es una de las obras más emblemáticas no solo del Barroco, sino de toda la historia del arte occidental.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Bennassar, M. B., Jacquart, J., Lebrun, F., Denis, M., & Blayau, N. (1994). La Civilización Moderna en la Primera Mitad del Siglo XVII. En *HISTORIA MODERNA* (pp. 421–442). Akal.

²² Cifré, M. ^a. Á., & Duarte, S. (2014, 20 octubre). *Constelación Shakespeare. El trabajo de los asistentes. 5ta. entrega: «Propuesta pedagógica»*. Literatura inglesa. Recuperado 8 de julio de 2022, de <https://litinglesa.wordpress.com/2014/10/20/constelacion-shakespeare-el-trabajo-de-los-asistentes-5ta-entrega-propuesta-pedagogica/>

- Cifré, M. ^a. Á., & Duarte, S. (2014, 20 octubre). *Constelación Shakespeare. El trabajo de los asistentes. 5ta. entrega: «Propuesta pedagógica»*. Literatura inglesa. Recuperado 8 de julio de 2022, de <https://litinglesa.wordpress.com/2014/10/20/constelacion-shakespeare-el-trabajo-de-los-asistentes-5ta-entrega-propuesta-pedagogica/>
- de Molina, T. (1630). *El Burlador de Sevilla*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-burlador-de-sevilla-0/html/d4e56189-b56f-427d-918b-03e170f7073f_2.html
- Dido y Eneas. (2022, 8 febrero). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Dido_y_Eneas
- García-Herrera, A. (2021). EL DESTINO MANIFIESTO: ENEAS Y LA SUPERVIVENCIA DEL PUEBLO DE TROYA. En *Eso NO ESTABA en mi LIBRO de MITOLOGÍA GRIEGA* (pp. 180–185). Almuzara.
- Grimal, P. (2020). DIDO. En *Diccionario de Mitología Griega y Romana* (p. 137). Paidós.
- Grimal, P. (2020). ENEAS. En *Diccionario de Mitología Griega y Romana* (p. 156-7). Paidós.
- Guembe, G. (s. f.). *Dido y Eneas: LA ÓPERA*. <https://didoyeneasvioletta.blogspot.com>. Recuperado 7 de julio de 2022, de <https://didoyeneasvioletta.blogspot.com/p/la-obra.html>
- Henry Purcell. (2022, 16 junio). En *Wikipedia*. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell
- *Historia de la Camerata Florentina*. (s. f.). PianoMundo. Recuperado 9 de julio de 2022, de <https://www.pianomundo.com.ar/camerata/>
- Homero. (1990). *Odisea* (J. L. Calvo, Ed.; 3.^a ed.). Catedra.
- Hornblower, S., & Spawforth, T. (2015). Virgilio. En J. Rabasseda (Ed.), *Diccionario Biográfico del Mundo Clásico. Grandes artistas*. (pp. 239–257). Círculo de lectores.

- Innella, J. D. (s. f.). *Nahum Tate*. José Darío Innella. Recuperado 8 de julio de 2022, de <https://www.josedarioinnella.com/es/Perfiles/V/Nahum+Tate>
- *James II statue*. (2021, 28 febrero). Wikimedia Commons. Recuperado 8 de julio de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_II_statue_1.jpg
- Lapeña Marchena, Ó. (2004) LA IMAGEN DEL MUNDO ANTIGUO EN LA ÓPERA Y EN EL CINE. CONTINUIDAD Y DIVERGENCIA. Universidad de Cádiz.
- Lazo, A. (1980). Junto al Rey, el Parlamento. En *Revoluciones del Mundo Moderno* (pp. 10–11). Aula Abierta Salvat.
- Marlowe, Ch. y Martínez Vicente, D. R. (Trad., Intr. y Notas). (2018). *Dido, Queen of Carthage = Dido, Reina de Cartago*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Textos y traducciones; 5). Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/109>
- Maroto, J. (2012). El Barroco Europeo del Siglo XVII. En *Historia del Arte* (p. 214). Casals.
- Martínez, C. (2021, 31 agosto). *Las brujas en «Macbeth» de Shakespeare, clave de la trama*. YuBrain. Recuperado 8 de julio de 2022, de <https://www.yubrain.com/humanidades/literatura/las-brujas-de-macbeth/>
- Ovidio. (2010). De Dido a Eneas. En V. Cristóbal López (Trad.), *Heroidas* (pp. 133–140). Balcklist.
- Tate, N. (s. f.). *Dido y Eneas*. <http://www.kareol.es/obras/didoyeneas/dido.htm>
- VV, A. A. (1995). PURCELL. En *Enciclopedia Virgiliana* (Vol. 4, p. 353). Generico.
- VV, A. A. (2009). El Barroco. Aspectos generales. En *Historia del Arte* (pp. 341–342). AKAL.