

La Didone de Busenello: una historia con final feliz¹

Dulce ESTEFANÍA

Universidad de Santiago
dulce.estefania@usc.es

Recibido: 10 de diciembre de 2010

Aceptado: 16 de marzo de 2010

RESUMEN

En este artículo se analiza el influjo de la *Eneida* virgiliana en el libreto *La Didone* de Busenello y las innovaciones introducidas en la historia del troyano y la cartaginesa por el libretista.

Palabras clave: Virgilio. *Eneida*. Busenello. *La Didone*.

ESTEFANÍA ÁLVAREZ, D., «*La Didone de Busenello: una historia con final feliz*», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 30.1 (2010) 51-76.

La Didone of Busenello: a successful History

ABSTRACT

This article presents an analysis of the influence of the Virgilian Aeneid on the libretto *La Didone* of Busenello, and the innovations introduced by the librettist in the story of the Trojan and the Carthaginian woman.

Keywords: Virgil. *Aeneid*. Busenello. *La Didone*.

ESTEFANÍA ÁLVAREZ, D., «*La Didone* of Busenello: a successful History», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 30.1 (2010) 51-76.

¹ Este trabajo fue realizado dentro del proyecto «*Fuentes grecolatinas para una nueva interpretación de la Eneida*» (HUM2005-0654) del Plan Nacional de I+D+I para desarrollarlo como ponencia en el curso de postgrado «Tradición latina en el patrimonio europeo (II)» que, codirigido por Ciriaca Morano y Matilde Conde, tuvo lugar en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC durante los días 19 a 23 de octubre de 2009.

Gian Francesco Busenello (1558-1659), aunque, como veremos, no se limita a componer libretos de ópera, es considerado, por lo general, como «“el primer” gran libretista de la historia operística» (Decroisette 1995, p.61). Tuvo, por otra parte, el mérito de haber dado a los textos literarios de sus óperas primacía y cierta autonomía, al publicarlos, con alguna actualización respecto a la versión musical, bajo el título *Delle ore ociose*².

Perteneciente a la pequeña nobleza de Padua, estudió filosofía y jurisprudencia y ejerció la abogacía, pero esto no fue obstáculo para que, además de escribir libretos, practicase la poesía; de su pluma proceden numerosos sonetos, poesías satíricas, amorosas, morales o celebrativas y también alguna novela (Decroisette 1995, pp.62 ss.; Lattarico 2010, p.2; Anchieri 2009, p.1).

Fue miembro de diversas academias venecianas, las de los *Delfici*, de los *Umoresti*, de los *Imperfetti* y de los *Incogniti*³ y finalmente se retiró a su propiedad de Legnaro donde escribió la mayor parte de su obra.

El libreto de *La Didone* fue escrito para el músico Francesco Cavalli y para el teatro San Cassiano de Venecia en 1641 y publicado en esa ciudad en el mismo año⁴. En la obra se alternan lamentos y paréntesis cómicos, correspondiendo la mayor intensidad a los primeros; es por medio de sus personajes cómicos como Busenello expresa a menudo su pesimismo y crítica social (Lattarico 2006, p.11; 2010, p.2), pues la concepción pesimista de la vida y la sátira de las costumbres eran bien toleradas en la Venecia de la época (Anchieri 2009, p.1). Uno de los personajes que oscila llamativamente entre un papel trágico y un papel cómico es Jarbas (Anchieri 2010, pp.1-2).

Además de la *Eneida* pueden haber sido fuente para el escritor las tragedias *Dido in Cartagine* (1524) de Alessandro de Pazzi (aquí aparece por primera vez el amor de Dido por Jarbas), la de Giraldi Cinthio *Didone* (1524) y otra *Didone* de Ludovico Dolce (1547)⁵.

La mayoría de los personajes responden, como no podía ser de otro modo, a modelos virgilianos⁶. Sólo unos pocos, Fortuna, damiselas y cazadores y algunos de carácter secundario y sin más función que la presenciar como Las Gracias, Messo y un viejo, son innovación del libretista.

² *Gli amori di Apollo e Dafne, La Didone, L'Incoronazione di Poppea, La Prosperità di Giulio Cesare dittatore y La Statira, principesca di Persia* constituyeron el primer volumen de las obras literarias de Busenello (Lattarico 2006, pp.8-9; Decroisette 1995, p.63).

³ La Accademia de los *Incogniti* fue una de las más activas del seiscientos veneciano y una de las más libres de la península italiana; aparte de una actividad editorial de todo tipo, se distinguió también en el ámbito musical y en el mundo de la pintura, hasta que, dado que en ella se respiraba un aire de revolución y libertinaje, por problemas de censura provocados por la Iglesia tuvo un rápido declive (http://it.wikipedia.org/wiki/Accademia_degli_Incogniti [2009]; Decroisette 1995, p.62; Lattarico 2006, pp.9-10 y 2010, p.1).

⁴ Cf. Decroisette 1995, pp.61-62; M. Sala, *EV II*, p.61, s. v. «Didone». El amor de Dido y Eneas fue uno de los argumentos preferidos por los libretistas italianos de los siglos XVII y XVIII; dentro de la historia del melodrama el primero que se ocupó del tema fue Busenello (cf. M. Sala, *EV II*, p.60, s. v. «Didone»). El libreto puede consultarse en http://www.librettidopera.it/didone/a_01.html (2009). La representación completa con dirección musical de Fabio Biondi al frente de la orquesta Europa Galante realizada en el Teatro Malibran de Venecia en septiembre de 2006, puede verse en DYNAMIC-cds 33537.

⁵ Para Lattarico (2006, p.19 y 2010, p.2) Busenello es tan deudor de estas tragedias como de la *Eneida*. También tal vez pudo tener a mano, si es que llegaron a Italia o fueron traducidas, la *Didon se sacrifiant* de Alexandre Hardy (1624), y la *Didon* de Scudéry (1637), cf. Decroisette (1995, p.64).

Para construir su obra a Busenello le han servido como base la mayor parte de los episodios que contienen los libros I, II y IV de la *Eneida* virgiliana (Decroisette 1995, p.66), aunque la trama que ofrece, pese a la coincidencia de personajes y episodios con el poema de Virgilio, es muy otra de la que encontramos en *La Eneida*; nuestro libretista, además de modificar muchos de los episodios, como veremos, los traba y entrecruza de forma muy diferente a la virgiliana, mezclando los de los distintos libros; además finaliza la obra de manera totalmente distinta a como termina la historia de Dido y Eneas construída por Virgilio; lo hace con la entrega de Dido, enamorada del africano, a Jarbas⁷, con lo que la tragedia de la cartaginesa se convierte en una tragicomedia. Son interesantes a este respecto las indicaciones de Busenello en el argumento de la obra indicando que él utiliza «ideas modernas» y sigue «la costumbre española»; ello quiere decir que rompe con las unidades preceptuadas por Aristóteles para la obra trágica y no respeta, por tanto, las unidades ni de tiempo (concretamente nos dice que él «representa los años, no las horas»), ni de espacio, cosa que sí hacían las tragedias que he citado más arriba, que tienen por escenario único Cartago (Decroisette 1995, p.65)⁸. En relación con el final feliz de la historia afirma que «resulta anacrónico que Dido pierda la vida no por Siqueo, sino por Eneas», y «que los espíritus elevados pueden comprender un matrimonio con Jarbas»; dice que «los libros están abiertos y que los mejores poemas representan las cosas a su modo en un mundo donde la erudición no resulta extraña» (Lattarico 2006, pp.21 ss.; Decroisette 1995, p.79; M. Sala, *EV* II, p.60, s.v. «Didone»).

El libro III no es recogido por nuestro libretista, ya que el primer acto finaliza con una visión de la flota de los enéadas que parte, para lo que Cavalli introduce un ballet de la armada troyana (Decroisette 1995, p.65n.14)⁹, y en el segundo nos encontramos ya en África. Busenello confía al recuerdo virgiliano de los espectadores la evocación del viaje con los correspondientes episodios, completada por la elipsis que supone el entreacto y que permite al espectador transportarse lógicamente al continente africano (Decroisette 1995, pp.69-70).

⁶ Téngase en cuenta que, como bien indica Decroisette (1995, p.60), lo que hace un libretista es utilizar un material fuente reelaborándolo dramáticamente y está claro que para una historia de Dido la fuente principal no puede ser más que la *Eneida*.

⁷ En una grabación discográfica de 1998 con dirección orquestal de Thomas Hengelbrok se suprime la escena doce del acto tercero (v.*infra* p.76) de forma que la grabación finaliza con el propósito de Dido de suicidarse. A juicio de Anchieri (2009, p.1) el cambio de la reina, experimentado en el espacio de pocos versos en los que pasa del deseo de muerte al duo de amor, debió parecer inverosímil, aunque estima que el triunfo de Jarbas corresponde a su papel relevante e innovador como el que representa en la escena de la locura del acto tercero (escena diez, v. *infra*, p.74).

⁸ La afirmación de que sigue la costumbre española hace referencia al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega introducida en Italia y de gran influencia en el drama musical del siglo XVII (Tedesco 2003, pp.838 y 845). Téngase en cuenta que el *Arte* de Lope fue publicada en Madrid en 1609 y sólo dos años después se imprimió en Milán en la tipografía de Jerónimo Bordon (Lattarico 2006, p.22n.63; Tedesco 2003, p.839n.12).

⁹ Responde esto a los cambios de escena realizados mediante técnicas escenográficas de los que habla M.T. Rosa Berezani en *EV* III, pp.465ss., s. v. «melodrama».

El texto, siguiendo la tradición introducida por Poliziano y seguida por algunos libretistas posteriores (cf. Estefanía 2007b, pp.122ss.), comienza con un prólogo de veinte versos cuya protagonista es Iris¹⁰. La mensajera de los dioses presenta, con otras palabras, el resultado de la guerra de Troya que en la *Eneida* de Virgilio manifestaban Héctor, Pantóo, Venus y el propio Eneas:

*Caduta è Troia, e nelle sue ruine
giace sepolto d'Asia il bel decoro, 1-2*¹¹ *hostis habet muros; ruit alto a culmine Troia,
Aen.2.290.*

*Già son precipitati i bronzi, e i marmi
delle memorie dardane superbe,
e circondato sta d'arene, e erbe
un monte d'ossa, una miniera d'armi.
Fiumi di sangue son tutte le strade,
a'sepolcri infiniti il suolo manca, 5-10*¹². *uenit summa dies et ineluctabile tempus
Dardaniae. fuimus Troes, fuit Ilium et ingens
gloria Teucrorum: ...
... Danai dominantur in urbe, Aen.2.324-328.*

*... diuum inclementia, diuum
has euertit opes sternitque a culmine Troiam
... disiectas moles auulsaque saxis
saxa uides mixtoque undantem puluere fumum,
2.602-603 y 608-609.*

*Tum uero omne mihi uisum considerare in ignis
Ilium et ex imo uerti Neptunia Troia, 2.624-625*

La causa de la caída de Troya, comunicada también por Iris, es para Busenello uno de los motivos que aparecen en Virgilio como causa de la cólera de Juno, el juicio de Paris:

*del giudizio fatal del pomo d'oro ... manet alta mente repostum
l'alta Giunon s'è vendicata al fine, 3-4*¹³. *iudicium Paridis...,1.26-27.*

¹⁰ Busenello, como se ve, ha modificado el modelo virgiliano haciendo que Iris cambie el papel que tenía asignada en la *Eneida*, ayudar a morir a Dido (*Aen.*4.693-695), por el de mensajera que comunica a los espectadores la situación que da origen a la historia y a la representación (Decroisette 1995, p.67).

¹¹ La numeración de los versos de Busenello es mía.

¹² La destrucción y muerte que anuncia Iris le parecen a Lattarico (2010, p.2) un eco de las guerras, entre ellas la de los Treinta Años, que tuvieron lugar en la Europa de la primera mitad del siglo XVII.

¹³ No coincide con Virgilio el libretista al señalar la conducta de Paris como la causa única de la destrucción de la ciudad; recordemos a este propósito las palabras de Venus en el libro II virgiliano (*non tibi Tyndaridis facies inuisa Lacaenae/ culpatusue Paris, diuum inclementia, diuum has euertit opes sternitque a culmine Troiam, Aen.* 601-603). En Virgilio la relación de Juno con Cartago constituye el principal motivo de la persecución de Eneas y los suyos por parte de la diosa, quedando relegada a un segundo puesto su antigua animadversión a los troyanos manifestada en la guerra troyana y provocada por Paris y por el también troyano Ganimedes. La importancia del motivo de Cartago no sólo se nos revela en Virgilio por su posición y por el número de versos dedicados a él, sino también por la expresión *id metuens*, que refleja un temor actual de la diosa frente a algo ya pasado: *ueteris ... belli, gesserat, spretae, rapti* (D'Anna 1961, pp.13-14; Heinze 1996, p.332). Heinze (1996, p.409) afirma que los versos 12-33 en los que Virgilio explica la actuación de Juno son comparables a un prólogo dramático. En su prólogo Busenello, como es lógico, no ha recogido el tema de Cartago, propio de la filosofía política romana de la época augústea, y sí el de Paris.

Por eso Iris se dirige a Juno para comunicarle las noticias tan gratas a la diosa:

*A te ritorna, o moglie del tonante,
Iride ancella tua con lieti avvisi,
il ferro, e' l'foco ha i tuoi nemici uccisi,
disfatto è il regno del troiano amante, 13-16.*

El procedimiento típicamente épico de comenzar la aventura *in medias res* desaparece en el texto dramático y la historia se desarrolla siguiendo un orden diacrónico, por lo que el orden de los dos primeros libros virgilianos es invertido por Busenello; el primer acto de *La Didone* se corresponde con el libro II de *Eneida*, y el acto segundo con el libro I (Decroisette 1995, pp.66 y 81-83).

La primera escena del acto primero, de la que participan Creúsa, Eneas, Acates, un coro de troyanos y Ascanio, tiene lugar en Troya. No es aquí Eneas quien, como ocurría en la *Eneida*, llama a las armas a sus compañeros («*arma, uiri, ferte arma; uocat lux ultima uictos/ reddite me Danais; sinite instaurata reuisam/ proelia. numquam omnes hodie moriemur inulti*», [*Aen.2.668-670*]); quienes lo hacen son los troyanos del coro que no aparecen en escena, pero cuya voz se escucha:

Armi Enea, diamo all'armi, 21.

La respuesta la da Creúsa dirigiéndose a Eneas en cincuenta y nueve versos de Busenello frente a pocos virgilianos (*Aen.2.675-78*):

*del decrepito Anchise
la canizie impotente
l'afflitta età cadente
sian di tanta difesa i primi oggeti,
fa' muro col tuo brando a nostri petti,
se tu parti, chi resta
a custodir dentro alle stanze nostre
il dolce Ascanio? o dio,
Ascanio il tuo, il mio,
il nostro unico figlio
chi salverà da morte, e da periglio?
Di me non parlo no, se' l'figlio, e' l'padre
non son forti catene
per trattenerti, o Enea,
che valerà Creusa,
o pregante, o piangente?
Se il titolo di mogolie
alle viscere tue trova la strada,
per singhiozzarti le tue angosce al core,
ti prego non partir, ma con quest' armi
difendi Anchise, Ascanio, e tua consorte
dal ferro, dall' incendio, e dalla morte, 39-60,*

*Si periturus abis, et nos rape in omnia tecum;
sin aliquam expertus sumptis spem ponis in armis,
hanc primum tutare domum. cui paruus Iulus,
cui pater et coniunx quondam tua dicta relinquitur?*

coincide con las del mantuano en sus sentimientos de amor conyugal y maternal y en su interés por preservar al hijo (Cf. Decroisette [1995, p.75] y Estefanía [2007a, pp.105ss.]). La réplica de Eneas es utilizada por Busenello para introducir un discurso político que insiste sobre su condición de guerrero fiel a su rey difunto¹⁴; este discurso sustituye, sin coincidir con ellas ni con el momento, a las palabras que el troyano dirigía a sus compañeros en la *Eneida*, cuando, tras la aparición de Héctor y el encuentro con Pantóo en el libro II, decidido a luchar, se lanzaba al combate (v. *supra* p.55). El resto de la escena tampoco es virgiliano. Busenello no introduce prodigios y, frente al que se realiza en la *Eneida* con el incendio de la cabellera de Ascanio, el italiano hace hablar al joven, que intenta detener al padre, sin conseguirlo¹⁵. Tanto Acates como el resto de los troyanos son partidarios de la participación en la lucha.

Nos encontramos, pues, con una modificación importante de la escena virgiliana; no hallamos aquí en Busenello, sí lo haremos más adelante, la resistencia ofrecida por Anquises a salir de Troya y su aceptación posterior, sino la marcha de Eneas al combate. En una nueva escena (la segunda del acto primero, tampoco virgiliana) Anquises insta a Ascanio a deponer el hierro que, en ausencia de Eneas, ha empuñado.

Interrumpiendo la historia de Eneas y los suyos nos encontramos dos escenas (la tercera y la cuarta) que toman como punto de partida los versos virgilianos relativos a Corebo y a Casandra; en la primera de ellas participa también Pirro¹⁶. Pocos versos de las dos largas escenas se corresponden con los de Virgilio: los del reproche de Casandra a Pirro (233-36) responden a los virgilianos 2.403-406:

*Non perdonate al tempio?
E dagl'istessi altari
con sacrilego ardir levate a forza
una vergine orante?*

*ecce trahebatur passis Priameia uirgo
crinibus a templo Cassandra adytisque Mineruae
ad caelum tendens ardentia lumina frustra,
lumina, nam teneras arcebant uincola palmas*

A los versos 2.407-408 de Virgilio responde el desafío con que Corebo reta a Pirro:

*Fermati traditor, volgi quel ferro
nell'esecrando tuo perfido seno,
e lo vibra , e lo adopra
in tua difesa contro a' colpi miei, 261-264.*

*non tulit hanc speciem furiata mente Coroebus
et sese medium iniecit periturus in agmen.*

El *periturus* del verso 408 virgiliano y los versos 424-426 del de Mantua los refleja Busenello de la siguiente manera:

¹⁴ La referencia a la muerte de Príamo que hace Eneas, junto con la de Hécuba (v. *infra*, p.58) sustituyen al episodio del asesinato de Príamo que encontramos en *Eneida* II. Decroisette (1995, pp.76-77) afirma que tanto Eneas, como los dioses que le protegen y Acates, y también Creúsa y Anquises en el acto primero hablan como teóricos de la monarquía.

¹⁵ La intervención de Ascanio constituye uno de los «lamentos» que alcanzan, a juicio de M. T. Rosa Bezzani (*EV* III, p.465, s. v. «melodrama») la cumbre del patetismo.

¹⁶ Para Decroisette (*ibid.*, p.67 y 74) este episodio, así como el de Hécuba que veremos más adelante, constituyen elementos simultáneos de un único momento trágico distribuidos en cuadros alternados y no una serie de causas que justifican la huida de Eneas. Representan, dice, junto con Eneas y Creúsa, protagonistas a los que la guerra priva de la vida y de amor.

*Esce il sangue, o Cassandra, io son ferito,
o disperato amor, mentre guerreggio,
e alla mia sposa io dono libertade
il sangue m'esce, e la mia vita cade, 277-280*

*... primusque Coroebus
Penelei dextra diuae armipotentis ad aram,
procumbit*

*Corebo io fui, ma il sangue,
che m'esce dalle vene,
scribe Corebo al numero dell'ombre, 295-297.*

Nuevas palabras de Corebo antes de morir reproducen con bastante fidelidad los versos 2.341-42 de Virgilio (cf. Decroisette [1995, p.75]):

*O Cassandra, o Cassandra,
a Troia venni per te sola, e diedi
il mio spirito in balia de' tuoi begl'occhi,
298-300,*

*... iuuenisque Coroebus
Mygdonides- illis ad Troiam forte diebus
uenerat insano Cassandrae incensus amore*

Tras estas largas escenas con que Busenello ha querido amplificar y dramatizar su historia, el libretista aborda de nuevo, en la escena quinta, la historia de Eneas. Venus, como hacía en el libro II virgiliano (versos 594-95), aunque aquí por otros motivos (Busenello no alude al episodio de Helena), la diosa aconseja a Eneas, empuñado, como hemos visto, en la guerra, moderar su cólera:

*Omai pon freno all impeto dell'ira,
o generoso figlio,
e l'armi, e gl'ardimenti
riserba ad altri più felici eventi, 394-97*

*nate, quis indomitas tantus dolor excitat iras?
quid furis? ...*

y, como en la *Eneida* 2.619, le aconseja la huida:

*Fuggi pur così, madre, e così deà
ti dico, e ti comando, 402-403*

eripe, nate, fugam finemque impone labori,

consejo que Eneas acepta.

Es ahora cuando en una nueva escena (la sexta) nos encontramos con la resistencia de Anquises a partir, y finalmente con su aceptación. Los versos virgilianos 2.651-53 (*nos contra effusi lacrimis coniunxque Creusa/ Ascaniusque omnisque domus, ne uertere secum/ cuncta pater fatoque urgenti incumbere uellet*) le sirven a Busenello para crear una escena en la que en cincuenta y cuatro versos los cuatro protagonistas (Eneas, Anquises, Creúsa y Ascanio) dialogan. Las palabras de Anquises responden a las de los versos virgilianos 2.638-48:

*Va' figlio, nuora vanne, va' nipote,
me lasciate alle morti.
Abbia l'ira del cielo
il decrepito peso*

*... «uos o, quibus integer aevi
sanguis» ait «solidaeque suo stant robore uires,
uos agitate fugam
me si caelicolae uoluissent ducere uitam,*

*di queste membra vacillanti, e lasse
in questi estremi affanni
per vittima cadente, e carica d'anni.
Poca ferita
m'ucciderà,
languida vita
tosto cadrà,
e tra l'alte ruine
di queste patrie mura
carestia non avrò di sepoltura, 475-488*

*has mihi seruassent sedes. satis una superque
uidimus excidia et captae superauimus urbi.
sic o sic positum adfati discedite corpus.
ipse manu mortem inueniam; miserabitur hostis
exuiasque petet. facilis iactura sepulcri.
iam pridem inuisus diuis et inutilis annos
demoror ...*

Los versos 519-523 de la escena se corresponde con los versos de *Eneida* 2.707-712

*Adagiati, o mio padre,
sopra gl'omeri miei: tu figlio prendi
la mia destra; Creusa e tu ci segui.
Voi servi precorrete,
e ci aspettate al più vicino lido*

*ergo age, care pater; ceruici imponere nostrae;
ipse subibo umeris nec me labor iste grauabit
...mihi paruus lulus
sit comes et longe seruet uestigia coniunx
uos, famuli, quae dicam animis aduertite uestris.*

La escena termina con una novedad: Créusa entra en la casa y, después de coger algunas joyas, sigue a los suyos, cuando es vista por los griegos que le dan muerte (cf. Decroisette [1995, pp.73-74]); en el último verso (el 524) es ella quien lo anuncia:

Ohimè son morta: Anchise, Ascanio, Enea.

A continuación la historia de Casandra vuelve a interrumpir y a entrecruzarse en una nueva escena (la séptima) con la de Eneas. Comienza con una intervención de Hécuba (cf. a este respecto Decroisette [1995, p.68]), que considero es un eco de las *Troyanas* de Eurípides, ya que introduce un lamento¹⁷ de la reina troyana análogo al que encontramos en la tragedia del griego tras la intervención de Atenea y Poseidón; algunas de las palabras de la reina troyana:

*Onde va l'alma mia
cercando oltre le lagrime il tenore
di lamentarsi, mentre in questa notte
in un punto perdei
regno, patria, marito, e figli miei, 529-533*

*Madri, troyane madri
esalate col pianto
dell'alma afflitta le reliquie ..., 576-78*

¹⁷ A propósito de éste y otros lamentos presentes en nuestro libreto cf. *supra* p.51 n. 1.

responden, yo creo, a las que el poeta griego pone en boca de Hécuba: «¿Hay desventura que no haya de llorar? (). ¡Patria, hijos, esposo, todo lo he perdido! ... ¡Vamos, tristes esposas de los troyanos de lanzas de bronce, y vosotras, doncellas destinadas a bodas infames, lloremos! (cf. Melero [1990, pp.112-113]); el lamento es interrumpido, antes de finalizar, por unas palabras de Casandra que recogen algo que también se decía en los versos 2.246-47 virgilianos:

<p><i>Madre, e regina mia, piú volte indovinai questi ora succeduti ultimi guai. Ma i vaticini miei in vece d'oprar ben recaron noia, né credenza ebbe mai Cassandra in Troia, 553-558,</i></p>	<p><i>tunc etiam fatis aperit Cassandra futuris ora dei iussu non umquam credita Teucris</i></p>
---	--

En la escena octava, bastante breve, interviene solamente Sinón que comenta retrospectivamente y en forma irónica su intervención, a la que atribuye el mérito de la victoria griega, así como la situación de Menelao:

*Poco valea la espada
d'Ulisse, e Agammenone
se non era la fraude di Sinone.
Messer Paride volle
piantar le guglie in testa a un innocente:
povero Menelao mal avveduto
non era coronato, ma cornuto, 620-626.*

Sinón, cuyo parlamento finaliza con una consideración sobre la primacía de las riquezas frente al honor:

*Ogn'un millanta
riputazione,
e se ne vanta
con le persone,
ma se l'argento, e l'oro comparisce
va la riputazuione, l'onor svanise
Da quanti s'usa
vestir di seta,
e a man profusa
sparger moneta.
Ma vengon quei danari, e quelle spoglie
dal traficar della scaltrita moglie, 637-648,*

es uno de los personajes que experimenta en manos de Busenello una mayor transformación (cf. Decroissette [1995, p.73]) y desempeña uno de los papeles cómicos

que, como he señalado al principio, alternan con las escenas de lamento¹⁸. Su intervención y la de Pirro en la escena que éste comparte con Corebo y Casandra (v. *supra* p.56) representan ellas solas el relato que Eneas hace en Virgilio de los combates y ardidés de los griegos (cf. Decroissette [1995, p.68]).

La escena novena recoge la aparición a Eneas de la sombra de Creúsa¹⁹; coincide en parte con lo narrado en el libro II de *Eneida*. Encontramos la llamada de Eneas a la esposa de la que se habla en los versos 768-770 de dicho libro:

<i>O Creusa, o Creusa, ove t'ascondi?</i>	<i>ausus quin etiam uoces iactare per umbram</i>
<i>Dagli abissi, o dai cieli a me rispondi.</i>	<i>impleui clamore uias, maestusque Creusam</i>
.....	<i>nequiquam ingeminans iterumque</i>
<i>O Creusa, o Creusa, ove se'ita?, 653-54</i>	<i>[iterumque uocau;</i>
<i>y 670</i>	

también las palabras de Creúsa de la *Eneida* (2.789) recomendando Ascanio al padre, son recogidas por Busenello:

<i>del nostro caro figlio</i>	<i>iamque vale et nati serua communis amorem</i>
<i>raccomando il tesoro,</i>	
<i>il dolce, il solo, il prezioso pegno,</i>	
<i>a cui destina il ciel d'Italia il regno,</i>	
<i>en el nome d'Ascanio</i>	
<i>ti lascio, 698-703.</i>	

Una vez más Busenello elimina todos aquellos elementos sobrenaturales y prodigios que no son necesarios para la construcción de la aventura, como la intervención de la gran madre de los dioses que la sombra de Creúsa revelaba a Eneas en el libro II de *Eneida*.

La escena décima, un diálogo de Venus con Fortuna, pone fin al acto primero. Este diálogo sustituye al que tiene lugar en el libro I de la *Eneida* entre Júpiter y Venus. Allí la diosa se quejaba de la suerte de Eneas como consecuencia de la persecución de Juno y el padre de los dioses le anunciaba un futuro favorable al héroe y a Roma. Aquí no ha tenido lugar todavía una intervención de Juno contra Eneas, por lo que la diosa se limita a pedir a la Fortuna un viaje favorable para su hijo. En respues-

¹⁸ En la representación que tuvo lugar el 31 de diciembre del 2000 en el teatro municipal de Lausanne, montaje de Eric Vigner con la orquesta Talents Lyriques y el coro de la ópera de Lausanne dirigidos por Christophe Rousset, se eliminaron los personajes bufos y las partes cómicas. A juicio de Anchieri (cf. Anchieri [2009, p.1]) se elimina así la variedad de registros que suponía la alternancia de diálogos dramáticos e intervenciones cómicas, lo que suponía una profanación de una aventura tratada en textos literarios elevados. Hay que decir, creo yo, que se eliminaba así también una de las características más propias de la libertad en el tratamiento del tema que proclamaba Busenello y que respondía a los criterios de la Academia de los *Incogniti* y uno de los elementos que permitían al libretista reflejar la sociedad veneciana de su época, ya que son precisamente los personajes cómicos, Sinón y damiselas, los que se pronuncian de un modo especial con respecto a las costumbres y conductas.

¹⁹ Esta aparición de la sombra de Creúsa, así como la de Siqueo (v. *infra* p.73) constituyen, a juicio de M. T. Rosa Berezani (*EV* III, p.465) unas de las primerísimas escenas de la aparición de muertos.

ta a la petición de Venus, Fortuna, aunque predice terribles tempestades, asegura que Eneas llegará libre de peligro a la costa africana.

El acto segundo de la obra de Busenello nos sitúa ya en África, donde en una primera y larga escena (cincuenta versos), que no es virgiliana²⁰, Jarbas, el rey de los Gétulos, expresa su amor, no correspondido, por Dido. La situación responde a lo expresado en los versos de Virgilio 36 (*despectus Iarbas*) y 214 (... *conubia nostra/ reppulit* ...).

*Didone, ohimè, Didone
non mi riceve amante,
e sposo mi rifiuta,
e io scordato del decoro mio
di qui non parto, oh dio, 817-821*

En una segunda escena Dido manifiesta a Jarbas su fidelidad al marido muerto y la imposibilidad de amarle. Busenello ha desplazado aquí las palabras que Dido dirigía a su hermana Ana en los versos 15-18 y 28-30 de IV de *Eneida* a propósito de Eneas²¹:

<i>Il mio marito già seppellito seco in sepolcro tien gli affetti miei, se amarti anco volessi, io non potrei, 848-51.</i>	<i>si mihi non animo fixum immotumque sederet ne cui me uincolo uellem sociare iugali, postquam primus amor deceptam morte fefellit; si non pertaesum thalami taedaeque fuisset</i>
--	---

*ille meos, primus qui me sibi iunxit amores
abstulit; ille habeat secum seruetque sepulcro*

En una nueva escena (la tercera) Dido comunica a Ana que ha sido víctima de un sueño terrible: ha soñado que una espada la atravesaba y que Cartago sucumbía, presagios que Ana aconseja abandonar sin conceder credibilidad a los sueños. Hay aquí un nuevo desplazamiento, ya que se recogen en este lugar los sueños atemorizadores de los que habla Dido a Ana en la *Eneida* después de la llegada de Eneas («*Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!*», v.9), llegada que en *La Didone* aún no se ha producido.

En una breve y cuarta escena tiene lugar la petición de Juno a Eolo, análoga a la del libro I de *La Eneida*, de que desencadene la tempestad. En palabras de Juno se insiste de nuevo en la afrenta de Paris en términos que recuerdan, en parte, los versos virgilianos 1.46-48:

<i>venerata consorte fui da Paride in Ida disprezzata, e posposta a Citerea?, 980-983</i>	<i>ast ego, quae diuom incedo regina Iouisque et soror et coniunx, una cum gente tot annos bella gero ...</i>
---	---

²⁰ De conformidad con el final innovador que introduce Busenello, el protagonismo de Jarbas es muy superior al que tenía en la *Envida*.

²¹ Estas palabras serán recogidas de nuevo en el lugar que les correspondía (v. *infra*, p.68).

y, como en *La Eneida*, pero sin aludir a Cartago, la diosa manifiesta su recelo en relación con el futuro de Eneas:

..... fuggito Enea
 va col padre, e col figlio
 promovendo i destini a cose nove,
 e se non sarò presta
 a spezzar le figure ai gran disegni,
 e a soffocar nel punto
 le linee de' pensieri al fuggitivo,
 veggo bandiere alzarsi,
 eserciti formarsi,
 e d'impero aggrandir si vasta mole,
 che stancherassi in circondarla il sole, 993-1003.

También la respuesta de Eolo recuerda las palabras del dios en el poema virgiliano (1.76-77):

<p>O dea bastava col divin di tua uirtute ispirarmi nell'alma i tuoi comandi. Pende mia volontà da' cenni tuoi, eccomi ubbidiente a quanto vuoi. 1022-1027</p>	<p>... tuus, o regina, quid optes, explorare labor; mihi iussa capessere fas est.</p>
---	--

Surgida la tempestad, no falta, como en *Eneida*, la intervención, en una quinta escena, de Neptuno con su cortejo de ninfas y el reproche del dios a los vientos análogo al virgiliano (*Aen.* 1.133-137):

<p>Smoderati insolenti nemi, turbini, venti, a chi dic'io? io vi farò! chi turba del tranquillo elemento, della placida calma senza gl'imperi miei la bella pace? Perché tanta licenza? Fuggite omai, fuggite, 1042-1053</p>	<p>iam caelum terramque meo sine numine, uenti, miscere et tantas audetis tollere moles? quos ego! maturate fugam ...</p>
--	---

La acción que desarrollan en *Eneida* Cimótoe y Tritón y el propio Neptuno (*Aen.* 1.144-146), la refleja Busenello en forma de orden dada por Neptuno a sus ninfas:

<p>Voi maritime ninfe, voi dell'ondoso mondo amici numi rimouete da scogli, e sollevate le naufraganti, e misere catine, 1057-1061.</p>	<p>Cymothoe simul et Triton adnixus acuto detrudunt nauis scopulo; leuat ipse tridenti et uastas aperit Syrtis et temperat aequor</p>
--	---

Una nueva escena, la sexta, tiene, de nuevo, lugar en África y nos presenta a Venus, con atuendo de ninfa, acompañada por Amor y las Gracias. La diosa expresa su temor de que Dido, influida por Juno, pueda traicionar a Eneas; responden estos versos a los 661-662 del libro I de *Eneida* relativos también a Venus:

Già del lido africano,

.....

è vicino alle rive il mio gran figlio.

Qui Didone è regina, e temo ch'ella

per opra di Giunone

ordisca tradimenti al pio troiano, 1060-1067;

quippe domum timet ambiguam Tyriosque bilinguis;

urit atrox Iuno et sub noctem cura recursat;

como en *Eneida* la diosa decide la sustitución de Ascanio por Amor y, en consecuencia, se dirige a su hijo con la misma petición que encontramos en el texto virgiliano (1.683-688).

*Io voglio que tu prenda
la figura d'Ascanio,
e quando tu sarai
dalla regina Dido accolto un grembo
pungila dolcemente
col tuo dorato strale
si ch'accesa d'Enea tosto rimanga,
e 'l dolce stral soavemente pianga, 1081-1088.*

*tu faciem illius noctem non amplius unam
falle dolo et notos pueri puer indue uultus,
ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido
regalis inter mensas laticemque Lyaeum,
cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,
occultum inspires ignem fallasque ueneno*

Lo que Venus realiza en *Eneida*, ocultar mientras a Ascanio (*Aen.* 1.680-82), en el texto de Busenello se lo encarga a las Gracias:

*Io farò in tanto, che le grazie mie
portino Ascanio c'ora in nave dorme
all' Acidalio monte.
Così v'impongo, andate,
e 'l fanciul dormiente
dalle navi rapite,
e invisibili gite, e 'l custodite, 1089-1095.*

*hunc ego sopitum somno super alta Cythera
aut super Idalium sacrata sede recondam,
ne qua scire dolos mediusue occurrere possit*

En la escena séptima encontramos ya en África a Eneas y a Acates acompañados por un coro de troyanos, no solos como en *Eneida*; Eneas y Acates dialogan y el héroe troyano dirige a los suyos palabras de ánimo equivalentes, con alguna variación, a las que pronunciaba en *Eneida* 1.198-203, una vez que, después de la tempestad, habían arribado a la costa:

*Campioni invitti, e gloriosi eroi,
che meco sofferendo aspri disagi
portate nelle fronte
della patria comun l'alto ritratto,
.....*

*o socii (neque enim ignari sumus ante malorum),
o pasi grauiora, dabit deus his quoque finem.*

.....

... reuocate animos maestumque timorem

mittite; forsan et haec olim meminisse iuuabit.

*pur col favor de' fati,
del ciel con i sussidi
siam pervenuti al fin dall'onde ai lidi.*

.....
*Quel que sembra periglio al primo aspetto
dischiude le fontane alla salute,
fa la fisica man punture acute,
e pur di sanità ne trae l'effetto, 1110-1118 y 1123-1126.*

En la escena octava tiene lugar el encuentro de Venus con Eneas y Acates, que vemos en *Eneida*. Como ocurría en el poema de Virgilio (*Aen.* 1.331-32), Eneas, sin reconocer a su madre, le pregunta por el país en el que se encuentran:

<i>qual provincia, qual terra è questa ove noi siamo?, 1179-1180</i>	<i>et quo sub caelo tandem, quibus orbis in oris iactemur doceas</i>
--	--

y recibe una explicación de la diosa, más breve que la que recibía en *Eneida* 1.338-350:

<i>Questo è 'l lido african; di qui non lunge è l'eccelsa Cartagine, ove impera Didone la belliima regina, già vedova rimasta del famoso Sicheo, 1183-1187</i>	<i>Punica regna uides imperium Dido Tyria regit urbe profecta, germanum fugiens huic coniunx Sychaeus erat sed regna Tyri germanus habebat. Pygmalion ille Sychaeum impious ante aras clam ferro incautum superat ...;</i>
--	--

la brevedad se justifica aquí porque la aparición de la sombra de Siqueo que se contaba en la *Eneida*, la utilizará Busenello, como veremos más adelante, de un modo totalmente diferente al virgiliano. La explicación de Venus es interrumpida por la presencia de un mensajero que anuncia el mal trato dado por los habitantes del país a los de Eneas; responden estas noticias a las quejas que en *Eneida* profería Ilioneo ante Dido (1.539-541):

<i>Signor, mentre sul lido il tuo canuto genitor usciva, stuol numeroso di feroci genti sorti dal bosco, e con insulti, e armi l'ha condotto prigione: ben mille spade s'opposero de' nostri, ma al fine sanguinosa della fiera tenzone fu vinta dalla forza la ragione, 1188-1196.</i>	<i>quod genus hoc hominum? quaeue hunc tam [barbara morem permittit patria? hospitio prohibemur harenae; bella cient primaque uetant consistere terra</i>
---	---

Aquí nos encontramos una novedad llamativa en relación con la *Eneida*: Busenello no ha hecho morir a Anquises antes de la llegada de la expedición a África y el padre del héroe es hecho prisionero por los cartagineses. La noticia hace que Venus aconseje enviar un embajador que solicite la libertad de Anquises a Dido, que se mostrará clemente; el encargado de esta misión es Acates que, por orden de Eneas, va acompañado por Ascanio para que éste interceda por su abuelo. Estamos ante otra novedad, ya que en *Eneida*, cuando Acates lleva a presencia de Dido a Ascanio, que resulta ser Cupido con lo rasgos del niño, es con ocasión del banquete que la reina ofrece en su palacio, banquete que, como el resto de los motivos consuetudinarios del epos, es suprimido por Busenello. En el libreto del italiano, Ascanio-Amor comienza a actuar antes de que Eneas se presente ante Dido (cf. Decroisette [1995, p.67]).

Los elementos que constituían la escena virgiliana del encuentro con Venus y que se mantienen en *La Didone* presentan un orden inverso; sólo después de la información y del consejo de la diosa, Eneas le pregunta quién es, mientras que la pregunta sobre la naturaleza de la diosa en Virgilio (1.327-334) iniciaba la escena:

*Ma tu chi sei bellissima al sembiante,
alle maniere più che umane? Dimmi
dell'esser tuo, del nome;*

.....
Consenti ch'io t'onori

.....
e se celeste sei

mi ti postri umilissimo, e t'adori, 1212-1223,

... haut tibi uoltus

*mortales, nec uox hominem sonat; o dea, certe
(an Phoebi soror? an Nympharum sanguinis una?)*

.....
multa tibi ante aras nostra cadet hostia dextra.

El reconocimiento de la diosa por parte de Eneas también se realiza de manera diferente: en *Eneida* mediante la manifestación de la diosa como tal (1.402-405), en *La Didone* mediante el reproche de la diosa porque el hijo no la reconoce:

*Dunque non riconosci
la madre tua divina,
ch'ha lasciata per te la reggia eterna,
e t'indirizza, e t'assiste, e ti governa?*

1224-1227

*dixit et auertens rosea ceruice refulsit
ambrosiaeque comae diuinum uertice odorem
spirauere; pedes uestis defluxit ad imos
et uera incessu patuit dea.....;*

el reproche de Eneas por el abandono repentino de la diosa se produce tanto en *Eneida* (*Aen.* 1.407-409) como en *La Didone*:

*Si tosto mi abbandoni,
e sopprimi nell'alma mia obbligata
anco i ringraziamenti?*

.....
e però quando hai dati

i benefìci, subito t'ascondi, 1237-1245.

*quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis
ludis imaginibus? cur dextrae iungere dextram
non datur ac ueras audire et reddere uoces?*

La escena siguiente, la novena, tiene lugar entre Dido, Amor en forma de Ascanio, el embajador y una damisela cuya función se reduce a anunciar la presencia de éste último. De conformidad con la novedad introducida por Busenello en relación con Anquises, el embajador, bien acogido por Dido, tras referir los azares de Troya y de la navegación de los troyanos²², solicita la libertad del anciano, que la reina concede de buen grado; después la reina pide al embajador que conduzca a Eneas a su presencia. Comienza entonces la acción del falso Ascanio que, reconocido y acogido por la cartaginesa como hijo de Eneas, anuncia la llegada de su padre²³.

Las palabras de acogida de la reina dirigidas al embajador:

*e la città, e la reggia,
che qui vedi, è già tua;
vanne alle navi , 1326-27,*

responden en parte a las que en *Eneida* dirigía a Ilioneo, especialmente a las correspondientes al verso virgiliano 1.573 (*urbem quam statuo, uestra est; subducite nauis*).

La escena décima en la que también están presentes Ana y un tal Meso, se reduce a un diálogo entre Eneas y Dido en el que ésta comunica al héroe la concesión de la libertad a Anquises y el envío de víveres a los troyanos que se encuentran en la costa, palabras que responden a lo que el narrador omnisciente relataba en *Eneida* 1.633-36:

*O là, vadasi al porto,
vi si arrechino cibi, 1415-1416*

*nec minus interea sociis ad litora mittit
uiginti tauros ...
... pinguis centum cum matribus agnos*

También las palabras de agradecimiento del héroe con que finaliza la escena se corresponden, en su sentido, con las de *Eneida* 1.609:

*e mentre il cor nell'obbligo ti onora,
onorato t'adora, 1433-34*

*semper honos nomenque tuum
[laudesque manebunt*

Los sentimientos de Dido y su amor por Eneas los relatan, en una escena undécima, tres damiselas de corte, cuya conversación equivale, en parte, a un relato omnisciente que, como es lógico ya que estamos en teatro, se presenta dramatizado; su parlamento, que forma una de las escenas cómicas (es el papel que corresponde a las damiselas), finaliza con una desmitificación de la realeza por parte de dos de ellas y la exhortación de las tres a abandonar la honestidad y entregarse al amor: es una ma-

²² No me parece que en este relato pueda verse, como dice Decroisette (1995, p.69), una transposición de los episodios de la guerra de Troya que Eneas contempla en los muros del templo de Cartago en la *Eneida*.

²³ Decroisette (1995, p.67), señala como importante la inversión que se produce aquí en relación con la *Eneida*, donde la acción de Amor bajo los rasgos de Ascanio no comienza antes de la aparición de Eneas ante Dido; cree el estudioso francés que Busenello, al hacer que se realice antes de la aparición del héroe, aumenta la responsabilidad de la divinidad.

nifestación del *carpe diem* (v. *infra* p.68n.26). Quiero llamar la atención, a propósito de esta escena, sobre la forma sentenciosa de hablar de las damiselas, ya que ésta es una de las características de la obra de Busenello (*cf.* Lattarico [2006, p.16]).

*Vorace fiamma chiusa
sempre sé stessa accusa,
il foco ad onta pur d'ogni divieto
sdegna di star secreto.
Dal tributo amoroso de' tormenti
gl'istessi regi ancor non vanno esenti, 1441-1446*

*Questo troian signore
a Dido ha tolto il core,
così a' piedi d'amor s'inchina, e cade
superba maestade,
né si lagni Didon, perché alla fine
son donne come l'altre le regine, 1447-1452*

*Sì sì nostra signora
del troian s'innamora;
tra questi novi cavalieri erranti
provediamci d'amanti;
il rigor d'onestade a terra cada,
la regina in amor ci fa la strada, 1453-1458.*

La escena duodécima introduce un monólogo de Jarbas que se duele de nuevo de su amor no correspondido por Dido; una parte de la intervención del africano, mucho más amplia que la que tiene lugar en el libro IV virgiliano²⁴, se corresponde en esencia con las palabras que el cartaginés dirige a Júpiter en dicho libro en relación con Eneas (4.211-217):

*Iarba re, Iarba eletto
a stancar i trionfi,
a far sudar le glorie
è posposto ad Enea?
.....
perseguitato con ugal rigore
dagl'incendi, e dai venti,
dalla regina, Enea mi s'antepone?,
1472-1483,*

*femina
.....
...dominum Aenean in regna recepit.
et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu,
Maeonia mentum mitra crinemque
[madentem
subnexus, raptu potitur ...*

Con la escena décimo tercera, en la que Jarbas finaliza su parlamento y, tras su desaparición, un viejo reflexiona sobre el amor excesivo y loco, reflexión provocada

²⁴ A juicio de M. T. Rosa Berezani (*EV* III, pp.464-65, s.v. «melodrama»), Jarbas es el elemento de mayor relieve dentro de la corte cartaginesa.

por las palabras del rey africano, finaliza el segundo acto. El amplio papel desempeñado hasta aquí por Jarbas no tiene correspondencia en la obra Virgiliana.

El acto tercero comienza con una escena en la que, tras unas palabras de Dido, dialogan Dido y Ana. Las palabras de Dido a su hermana expresan los mismos sentimientos que expresaban las que la reina de Cartago dirigía también a Ana en los versos 9-29 del libro IV de *Eneida*²⁵:

*Quel troiano signor, quel cavaliero,
che poco dianzi con armati legni
reliquit miserabili dell'onde,
delle tempeste avanzo, è qui venuto,
m'ha ferito nel core,
Anna, pietà, la tua Didon si more.
Mi circonda la mente
l'orribile sepolcro
del mio già morto sposo,
d'amor l'acuto dardo
trotta ne' miei pensieri
la falce, che recise il mio marito.
Temo se m'innamoro
oltraggiar quelle ceneri gelate.
Mi par di far dispetto
a quell'ossa, se corro ad altri amori.
Il rispetto d'un morto
il desire d'un vivo
fan guerra nel mio petto;*

.....
l'un mi chiama alla tomba, e l'altro al letto, 1583-1611

*Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!
quis nouus hic nostris successit sedibus hospes,
.....
...heu quibus ille iactatus fatis! ...
si mihi non animo fixum immotumque sederet
ne cui me uincto uellem sociare iugali,
postquam primus amor deceptam morte fefellit;
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,
huic uni forsitan potui succumbere culpae.
Anna (fatebor enim) miseri post fata Sychaei
coniugis et sparsos fraterna caede penatis
solus hic inflexit sensus animumque labantem
impulit
.....
ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores
abstulit; ille habeat secum seruetque sepulcro*

La respuesta de Ana no se hace esperar y coincide también, en parte, con lo expresado por la Ana virgiliana (4.31-38)²⁶:

*se il tuo cor d'amor sfavilla,
non guardar legge, o ragione;
ama, godi a tuo senno, e ti recrea
col sempre grande, e glorioso Enea.
S'è sepolto il tuo marito,
più non sente ingiurie, o torti,
son di mente privi i morti,
niente sa chi è seppellito;*

*solane perpetua maerens carpere iuuenta,
.....
id cinerem aut manis credis curare sepultos?
.....
... placitone etiam pugnabis amori?;*

²⁵ Parte de estas palabras de la Dido virgiliana se corresponden también con las que, según señaló más arriba (v. *supra*, p.61), dirige la reina a Jarbas.

²⁶ Lattarico (2006, p.12) habla de una presencia obsesiva en Busenello del *carpe diem*, expresado a menudo por siervas o confidentes; el caso de Ana en estos versos es un ejemplo de su utilización. Estas manifestaciones afirma el italiano que constituyen una intromisión de la realidad sociológica y política de la Venecia de la época.

*fa' ch'ogni dubbio dal tuo cor disgombrare
trastulla il corpo, e non pensar all'ombre.
Giovanezza senza amori
è una notte senza stelle, 1621-1632 ;*

las palabras de Ana finalizan en Bussenello con un consejo:

*Alla caccia andar potrai,
e nel sen d'un cavo speco
con l'eroe troiano teo
trasformar in gioie i guai.
Vanne, che 'l ciel t'assista, e pro ti faccia,
se gionverà l'esser andata a caccia, 1655-1660.*

Siguiendo el consejo, Dido ordena los preparativos para la cacería, la misma cacería que presentan los versos 4.117-118 de *Eneida* (*uenatum Aeneas unaque miserima Dido/ in nemus ire parant*).

La escena siguiente, la segunda, larga (91 versos²⁷), nos pone de nuevo en contacto con Jarbas que dialoga con dos damiselas; la situación no tiene connotaciones virgilianas y constituye un contrapunto y una transición entre la escena anterior, en la que Ana aconsejaba a Dido entregarse al amor y ésta ordenaba preparar la cacería, y la escena de caza propiamente dicha (la tercera). Tanto el comportamiento de Jarbas como el de las damiselas, entregados uno y otras al flirteo, introduce de nuevo la comicidad y responde al espíritu libertino propio de los *Incogniti* bien tolerado en la Venecia aristocrática (Anchieri [2009, p.1]).

A las palabras de Jarbas

*Care le mie giovenche dolci, e belle,
amate pecorelle,
si il ciel vi guardi d'ogni mal le groppe,
dite si queste sono spade, o coppe, 1697-1700,*

sucedan las de una y otra damisela que intervienen alternativamente:

*E che ti par sorella
di questo si elegante, e caro pazzo?, 1701-1702*

*In quanto a me direi,
se contenta tu sei,
che ' facessimo entrar solo soletto
nel nostro gabinetto,
per servirsene, sai:
tempo perduto non si acquista mai, 1703-1708²⁸.
Pazzarello amoroso,*

²⁷ Téngase en cuenta que la interpretación musical dura más tiempo que la hablada (cf. Decroisette [1995, p.58]).

²⁸ Una vez más encontramos la expresión del *carpe diem* (v. *supra* pp.66-68 y n.26)..

*forsennato vezzoso
vuoi tu venir con noi?, 1709-1711.*

A la invitación de las damiselas responde Jarbas lo siguiente:

*Verrò, ma due son troppo: io non vorrei
por fra due rompicolli i casi miei., 1712-1713*

y ante la invitación repetida de una y otra propone un sorteo:

*Ma giocamo a la mora
con chi debbo venire, 1716-17.*

La escena finaliza con las palabras atrevidas de Jarbas

*Ma dove starò meglio
o miei zitelle in questi caldi estivi,
che tra gli ameni colli.
de' vostri seni amorosetti, e molli?, 1765-1768*

seguidas de una invitación al baile de una de las damiselas

Andiamo omai, che 'l ballo si finisce, 1769,

y del asentimiento del africano:

Al ballo eccomi pronto.

Los protagonistas de la escena tercera son cazadores que se animan unos a otros para perseguir al jabalí y corresponde a los versos virgilianos 4.130-132 (*it portis iu-bare exorto delecta iuuentus,/ retia rara, plagae, lato uenabula ferro,/ Massylique ruunt equites et odora canum uis*). En un momento dado se abate sobre ellos una terrible tempestad, en medio de la cual observan cómo la reina y Eneas intentan escapar; se corresponden estos versos con los 4.120-125 virgilianos y con los 160-166:

*Ma qual orrida tempesta
strage annuncia alla foresta;
qual ruine avranno i campi,
odi i tuoni, e vedi i lampi,
già da monti verranno torrenti, e fiumi,
il di s'annota, e'l sol ha spenti i lumi.
Suona il corno, e diamo volta
qui per questa selva folta;
vedi il fulmine, che straccia
a quell'arbore le braccia;
s'impetuoso turbo urta le selve,
e fa negli antri*

*his ego nigrantem commixta grandine nimum,
dum trepidant alae saltusque indagine cingunt,
desuper infundam et tronitru caelum omne ciebo.
diffugient comites et nocte tegentur opaca:
spelucam Dido dux et Troianus eandem
deuenient*

*Interea magno misceri murmure caelum
incipit, insequitur commixta grandine nimbus,
et Tyrii comites passim et Troiana iuuentus
.....*

*inorridir le belve.
Vedi vedi la regina
col troian, che s'avvicina
là del monte al cupo grembo,
per scappar si fiero nembo;
or per i men difficili sentieri
salviamci a tutto corso, o cavalieri,
1796-1813*

*tecta metu petiere; ruunt de montibus amnes,
speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt*

aunque Busenello no introduce aquí la intervención de Juno y el ardid tramado por la diosa con la complicidad de Venus que veíamos en la *Eneida*; la tempestad se produce por medios naturales.

La escena siguiente, la cuarta, es protagonizada por Júpiter y Mercurio, solamente presente; cuando el padre de los dioses advierte la situación de abandono de su empresa en que se encuentra Eneas, sin que medien aquí, como en la *Eneida*, las quejas de Jarbas, da orden a Mercurio, como en *Eneida* 4.223-226 y 237, de comunicar al héroe su obligación de partir:

*Vola a lui, di, ch'ei parta, e non ritardi
con sozzi indugi il corso alle sue stelle,
1822-23.*

*uade age, nate,
Dardaniumque ducem, Tyria Karthagine qui nunc
expectat fatisque datas non respicit urbes,
adloquere
.....
nauiget!*

La escena que sigue, la quinta, tiene como protagonistas a Mercurio y a Eneas que se limita a escuchar las palabras del dios; éstas recogen alguna de las que Júpiter en *Eneida* 4.229-230 y 232-236 y Mercurio en 272-276 pronuncian:

*e obliati i militar contrasti
soffi in brutto sudor giogo servile.
Ascanio il tuo figliuol, che in sé racchiude
de' posteri gli scettri, e le corone,
fraudato oggi vien per tua cagione,
e l'error tuo le di lui glorie esclude.
Non affetto di padre, o di monarca
ti chiama a comandar province, e mondi;
.....
Vanne in Italia, ch'a te sol fa voti,
per partorire alla tua prole i regni,
1856-1863 y 1874-75.*

*sed fore qui grauidam imperiis belloque frementem
Italiam regeret.....
..... ac totum sub leges mitteret orbem
si nulla accendit tantarum gloria rerum
nec super ipse sua molitur laudem laborem,
Ascanione pater Romanas inuidet arces?
si te nulla mouet tantarum gloria rerum
[nec super ipse tua moliris laudem laborem]
Ascanium surgentem et spes heredis Iuli
respice, cui regnum Italiae, Romanaque tellus
debetur*

De la escena siguiente, la sexta, son actores Eneas, un coro de troyanos y Acates; las palabras del primero llaman a los compañeros y ordenan lo que en *Eneida* 4.288-292 relataba el narrador omnisciente:

*che chiamano il mio figlio
per volger d'astri incognito, e profondo
all'imperio d'Italia, anzi del mondo,
2024-2032*

*Correrà mia memoria innamorata,
a baciare questa terra,
ove mi raccogliesti;
e dell'anima mia la miglior parte
sarà perpetuo tempio
alla divinità del tuo bel viso, 2035-2040.*

*..... ego te quae plurima fando
enumerare uales, numquam, regina, negabo
promeritam, nec me meminisse pigebit Elissae
dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus,*

y las de la réplica de Dido algunas de las de la réplica virgiliana (4.373-375 y 377-78):

*E io fui così stolta,
ch'ad un profugo errante
avanzato alle fiamme, anzi da quelle
rifiutato, aborrito, come indegno
di macular; di profanar col sangue,
le sacre mura della patria ardente,
diedi ospizio, e soccorso, e don gli fei
del mio decoro, e de' tesori miei?, 2061-2068.*

*.....eiectum litore, egentem
excepi et regni demens in parte locaui.
amissam classem, socios a morte reduxi*

*ch'a te mendico ignoto,
fuoroscito, e ramingo il cor piegai, 2072-2073.*

*Giove ti da consilio
di tradir l'innocente?
Mercurio t'ammonisce
a lacerar la fede?
Un dio ti persuade
perfidie e fellonie?, 2075-2080.*

*...nunc et Ioue missus ab ipso
interpres diuum fert horrida iussa per auras.*

También otras pronunciadas por la reina durante su insomnio (4.550-552):

*Io, io, fui sì crudele
contro l'ossa innocenti,
del sepolto marito, 2069-2071.*

*non licuit thalami expertem sine crimine uitam
degere more ferae, talis nec tangere curas;
non seruata fides cineri promissa Sychaeo*

En la escena octava nos encontramos con una transgresión llamativa del modelo virgiliano: la sombra de Siqueo se aparece a Dido, no como se relataba en *Eneida* antes de la partida de Dido para fundar Cartago mostrándole el crimen de Pigmalión y dándole consejos, sino que, tras la partida de Eneas del reino púnico, se presenta para reprochar a Dido, a la que llama *donna impudica*, la afrenta a sus cenizas y le dice, entre otras cosas, que ha arruinado su título de mujer y de reina y que desea que la sangre de la cartaginesa y su llanto se conviertan en baño y bebida de su venganza por la ofensa recibida. La escena corresponde a los versos de *Eneida* IV en los que Virgilio relata que Dido, tras la partida de Eneas, cree escuchar durante la noche la

llamada del marido muerto: *hinc exaudiri uoces et uerba uocantis uisa uiri, nox cum terras obscura teneret*, vv. 460-61 (cf. Decroisette [1995, pp.68-69]); estos versos combinados con la aparición de la sombra de Siqueo en el libro II de *Eneida* le sirven a Busenello para componer una nueva escena que contribuye a intensificar el remordimiento de Dido; los reproches que la sombra dirige a la reina en nuestro libreto son creación busenelliana.

En una nueva escena breve, la novena, tres damas de corte dialogan a propósito de la partida de Eneas que les sirve de pretexto para expresar con tintes cómicos, como hemos visto que ocurre también con otros personajes, la filosofía del autor relativa en este caso al amor; dada la inconstancia de los hombres, no hay que conformarse con uno solo, por lo que si alguna se enamora no debe dedicar a ese pensamiento más de una hora:

*donna, che in uom pon fede
perde le sue fatiche,
ché son più vani i cor de' cavalieri,
che le piume non son de' lor cimieri.
Però se ingegno avremo
nell' amoroso fresco,
consolate vivremo
sempre di fresco in fresco;
bisogna variar disegno, e volo
perché fa troppa nausea un cibo solo.
Fedeltate, e costanza
son belle da contarsi,
ma per porle in usanza
son mostri da scamparsi.
se in un solo pensier sta più d'un'ora, 2166-2181*

La escena siguiente, la décima, es creación de Busenello; sus protagonistas son Jarbas que desvaría:

*O che vita consolata,
o che mondo ben composto,
mangiar stelle in insalata,
e 'l zodiaco aver arrosto,
così la complession ben si mantiene,
né si può dubitar di mal di rene.
Deh vita mia sentite,
non ve n'andate ancora,
Amor per voi m'accora,
e mette fuor de' gangheri il mio petto;
sapete pur, ch'io spando
lagrime per le nari, e per li orecchi,
e l'ombelico mio non può lavarsi, 2182-2194,*

y Mercurio que intenta sanarlo:

*vo' sanar la pazzia, ma non l'amore
di questo infermo core, 2213-2214;*

tras conseguirlo, el dios le promete felicidad:

*Vivi felice Jarba;
l'adorata da te bella regina,
così il cielo permette,
fatto ha l'influsso reo l'ultime prove,
or il ciel sopra te delizie piove, 2226-2230.*

Es cierto que en *Eneida* 4.203 se habla de demencia de Jarbas (*isque amens animi et rumore accensus amaro*), pero su actuación se limita a dirigir quejas a Júpiter por el desdén de la cartaginesa y su entrega a Eneas (cf. Decroisette [1995, p.69n.21]), mientras que en *La Didone*, aparte de los despropósitos reproducidos más arriba, desea, entre otras cosas, que Dido desnuda sea entregada a las manos del pueblo borracho (cf. Decroisette [*ibid.*, p.69n.21]).

*che se mi siete cruda
il ciel vi meta ignuda
in arbitrio, e in braccio
all'ebbro popolaccio,
e vi faccia mostrar al mondo tutto,
quanto il cielo vi diè di bello, e brutto, 2202-2207³⁰.*

En una undécima escena, un monólogo largo de Dido, la reina pide la espada del troyano, ordena a siervas y esclavos que se retiren y se reprocha haber traicionado a su marido y haber manchado la dignidad real siendo concubina del troyano; decidida a morir, pide, contra lo que ocurría en *Eneida*, con actitud noble y generosa impunidad para el nombre de Eneas:

*Ferro passami il core,
e si trovi nel mezzo al core isteso
del tuo padrone il nome;
no 'l punger, no 'l offender, ma ferisci
il mio cor solo, e nella strage mia
sgorghi il sangue, esca il fiato,
resti ogni membro lacerato, e offeso,
ma il bel nome d'Enea,
per cui finir convengo i giorni afflitti
vada impunito pur de' suoi delitti, 2281-2290;*

³⁰ Estas palabras de Jarbas son calificadas por Decroisette (*ibid.*, p.75) como «exacerbadas y sádicas». Como indica M. T. Rosa Berezani, que califica el lenguaje de Jarbas como incorrecto, Busenello es, quizá, el primero que introduce en el melodrama una escena de locura (*EV* III, p.465, s. v. «melodrama»).

nos encontramos con una inversión total de la maldición con que Dido imprecaba la venganza, inversión lógica dado que Busenello no tiene como trasfondo, como tenía Virgilio, la historia de Roma y su rivalidad con Cartago.

La última escena, la duodécima, la constituye un diálogo Jarbas-Dido. El africano cree muerta a Dido e intenta herirse, cuando Dido le detiene y promete ser suya. La obra finaliza con una invocación al Amor por parte de Jarbas seguida de otra de Dido al mismo dios, una invitación al unísono a gozar y las afirmaciones:

*Iarba son tua
Didon t'ho al cor scolpita, 2405-2406.*

Estamos ante un final feliz con el triunfo del amor, que, en general, es característico en la historia de la ópera (cf. Estefanía [2007 b]); por otra parte el amor como disfrute sensual y consuelo era algo apreciado en la Venecia de la época (cf. Anchieri [2009, p.1]), pero también nos encontramos aquí con una demostración más de la resistencia de Busenello a plegarse a los modelos y a la tradición clásicos (cf. Decroisette [1995, pp.77ss. y 2010, p.2]), que he señalado más arriba, por mucho que se inspire en ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCHIERI, M. (2009), *La Didone di Bussenello (e di altri autori)*, tesi di laurea discussa all'Università degli Studi di Milano nell'a.a. 2000-2001, stralcio ampliato e riveduto, <http://www.edres.it/Didone.htm>, pp.1-14.
- D'ANNA, G. (1961), *Ancora sul problema della composizione dell'Eneide*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- DECROISSETTE, F. (1995), «Réécriture et écriture dans *La Didone* de Giovan Francesco Busenello», *Les langues Néo-latines* 295, 57-86.
- ESTEFANÍA, D. (2007 a), «Las madres en la *Eneida*», en Esteban Calderón Dorda y Alicia Morales Ortiz (edd.), *Las madres en la Eneida: literatura, sociedad y religión*, Madrid.
- (2007 b), «Los Orfeos de Virgilio y Ovidio y el teatro lírico europeo», *Calamus Renascens* 8, 109-132.
- EV (1985 y 1987), *Enciclopedia Virgiliana* II y III, Istituto Della Enciclopedia Italiana, Roma.
- HEINZE, R. (1996), *La tecnica epica di Virgilio*, Traduzione di Mario Martina, Il Mulino, Bologna, de la edición alemana *Virgils epische Technik* de 1903.
- LATTARICO, J. F. (2006), «Busenello dramaturgo. Primi appunti per una edizione critica dei melodrama», *Chroniques italiennes* 77/78 (2/3) 7-26.
- (2010), «Busenello. Un abogado libertino, primer libretista de la historia», traducción de Pau-Centellas, [mhtml:file://E:\masicaesferas\Mensaje BUSENELLO.mht](mhtml:file://E:\masicaesferas\Mensaje%20BUSENELLO.mht), pp.1-4 y (2005), *Goldberg. Revista de música antigua*, 36, 56-63.
- MELERO A. (1990), Eurípides, *Cuatro tragedias y un drama satírico (Medea, Troyanas, Baccantes, Cíclope)*, Los Berrocales del Jarama.
- TEDESCO, A. (2003), «'All'usanza spagnola': el *Arte nuevo* de Lope de Vega y la ópera italiana del siglo XVII», traducción de Julio Pérez-Ugena, *Criticón*, 87-88-89, 837-852.