

# Inuitus inuitam: *Suetonio, Racine, Purcell*

José Luis VIDAL  
Universidad de Barcelona

*A Juan Gil, que me dio el pésame  
cuando se quemó el Liceo*

## RESUMEN

El presente trabajo estudia un aspecto de la tradición del tema de Dido y Eneas en la literatura y en la ópera europeas del siglo XVII. Se centra en el tratamiento de la renuncia de Eneas al amor de Dido, tal como aparece en la ópera *Dido and Aeneas* de Purcell y se pregunta por las relaciones de ese tratamiento con el que Racine da a la protagonista de su tragedia *Bérénice*, expresamente inspirada en un conocido lugar de Suetonio (*Tit.* 7, 1).

## SUMMARY

The aim of this paper is to study one of the aspects about the tradition of the theme of Dido and Aeneas in European opera and Literature, throughout the seventeenth century. The article is focused upon the treatment of Aeneas' renunciation of Dido's love, as developed in Purcell's *Dido and Aeneas* opera and undertakes the question concerning the connections between this treatment and the one given by Racine to the heroine of his tragedy *Bérénice*, specifically inspired by a passage of Suetonius (*Tit.* 7, 1).

«L'histoire d'Enée et Didon semble a première vue particulièrement adaptée à la scène lyrique. Un amour contrarié dans un pays exotique, un mélange de passion amoureuse et de politique, une présence effective des dieux, des possibilités de mise en scène étonnantes, tous les éléments sont là pour que l'intrigue, propre à donner l'argument d'une belle tragédie, soit traduite en musique». Así se expresaba J.-P. Néraudau al comienzo de un trabajo consagrado

a la tradición del tema de Dido y Eneas en la ópera clásica<sup>1</sup>. Y se expresaba con razón, porque es muy cierto que compositores y libretistas se han afanado desde el siglo xvii en turbar el sueño del héroe troyano y la reina cartaginesa, en subirlos a la escena de cortes y ciudades europeas, afán que —hay que decirlo— ha dado la mayor parte de las veces bien pobres resultados artísticos<sup>2</sup>. Hay, sin embargo, excepciones, y la más hermosa se produjo quizá cuando en Diciembre de 1689 el señor Josias Priest, director del pensionado para señoritas —«gentlewomen»— de Chelsea, puso en escena «an Opera» con el título de *Dido and Aeneas* cuyo libreto había sido escrito por Nahum Tate y cuya música había sido compuesta nada menos que por Henry Purcell<sup>3</sup>. Es la *Dido* y *Eneas* «par excellence».

Las especiales circunstancias de medio y posibilidades vocales y escénicas para las que concibió Purcell su obra maestra impusieron determinadas limitaciones e infidelidades a la historia tal como la leemos en Virgilio. A veces se trataba de factores extrínsecos: tenía que ser una obra necesariamente corta, sin tramoya ni grandes decorados —al revés de lo que era usual en la ópera barroca—, con una orquesta pequeña, obligatoriamente modesta en sus prestaciones; coros simples, al alcance de cantantes aficionados; con la mayor presencia posible de la danza, porque ésta era una de las disciplinas obligadas en la enseñanza del siglo xvii; con predominio de las voces femeninas (todos los papeles, salvo el de Eneas y el de un anecdótico marinero) y con partes vocales necesariamente sencillas, sin virtuosismo, sin dificultades técnicas que constituyeran un obstáculo insuperable para «amateurs»: nada de «bravura», ni de «buon canto». ¡Qué condiciones para una obra maestra! Y es aceptándolas, aceptándolas todas sin excepción, como Purcell hizo de esta pequeña ópera para señoritas de pensionado la más celebrada ópera inglesa<sup>4</sup>. Pero Tate y Purcell se alejan además en ocasiones del original virgiliano por razones de contenido y, concretamente, de «moralidad». El caso más flagrante es el del final de la ópera. Frente a la desesperada Dido virgiliana, a su furiosa maldición contra el fugitivo Eneas y, finalmente, a su trágico suicidio, en la ópera encontramos una Dido que no pierde la serenidad propia de una reina: no es que se resigne, sacrificando su amor a los dictados de un destino superior; mucho más que eso,

<sup>1</sup> J.-P. Néraudeau, «Énée et Didon dans l'opéra des XVIIe et XVIIIe siècles», en R. Martin (ed.), *Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, París, 1990, 299-306, p. 299.

<sup>2</sup> Un elenco no exhaustivo de las veces en que Dido y Eneas han subido a la escena lírica puede verse en R. Martin, «Didon de l'antiquité à nos jours. Inventaire des oeuvres littéraires, scéniques et cinématographiques», en R. Martin (ed.) *Énée et Didon...*, XXI-XXV.

<sup>3</sup> Sobre la «first performance» de *Dido and Aeneas* véase E. T. Harris, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Oxford, 1987, pp. 4-10.

<sup>4</sup> Las condiciones en las que se creó *Dido and Aeneas* han sido estudiadas por Ph. Baussant, «Réflexions sur la musique de Didon et Énée», en *Purcell. Didon et Énée* [= *L'Avant-Scène* n° 18], París, 1978, pp. 56-57. a quien seguimos en nuestro anterior resumen.

ordena a Eneas que se vaya, lo expulsa incluso cuando él —en otra innovación del libreto— vacila y pretende rebelarse contra las órdenes de Júpiter:

In spite of Jove's commands I'll stay.  
Offend the gods and Love obey.  
(...)  
Let Jove say what he please, I'll stay.

Y es una enérgica y responsable Dido quien lo rechaza: «Away, away!»... Que se vaya a toda prisa, nada tiene que hacer allí, que deje su sitio a la que, ahora sí, ahora debe llegar, «Death», la muerte inexorable:

Away, away! No, no, away, away!  
To Death I'll fly, if longer you delay.  
(...)  
But Death, alas! I cannot shun;  
Death must come when he is gone.<sup>5</sup>

Poco importa que Eneas, quien todavía no ha comprendido nada, crea que puede desafiar a los dioses cuando afirma, en un grito, «Me quedo» («I'll stay»). ¿Quién va a creerle? La música de esas palabras, que suena como un grito de guerra y de victoria, de alegría, de apuesta por la aventura, las contradice. Eneas no quiere dejar a Dido, desde luego, pero qué ansiedad por partir a la conquista de su futuro, su misión, su imperio<sup>6</sup>.

Como ha escrito el Prof. Iso, «parece ... claro que, manteniendo los rasgos esenciales de la historia, es decir la marcha de Eneas y la muerte de Dido, el libretista ha querido dulcificar las trágicas escenas del fin del libro IV de la *Eneida*. Eneas aparece como un enamorado romántico y, por un momento, rebelde, al tiempo que Dido sacrifica su amor al superior destino del amado, al tiempo que se difumina el hecho mismo del suicidio y se elimina la amargura, odio y maldiciones con las que la desgraciada reina abandona este mundo»<sup>7</sup>. Si nos preguntamos por las fuentes de esta desvirtuación del relato virgiliano, quizá sea la mejor respuesta decir que no es necesario buscar unas fuentes concretas. Como ya se ha dicho, el medio al que la obra iba destinada, un círculo de jóvenes pudorosas, justificaba esa moralización del final. No obstante entre nosotros Ruiz de Elvira ha observado que «la actitud de Dido

<sup>5</sup> Tate - Purcell, *Dido and Aeneas*, acto III (citamos por el libreto original, reproducido en la obra mencionada en la nota 4).

<sup>6</sup> Véase el análisis de H. Ratyé, «La Vénus phénicienne», en Purcell: *Didon et Enée*, 60-65, p. 65.

<sup>7</sup> José Javier Iso Echegoyen, «Dido y Eneas en la tradición clásica», *Scherzo* n° 40 (Madrid, 1987), pp. 86-87 (la cita en p. 87). Recuérdese que en la ópera *Dido no busca la muerte por su propia mano*, la muerte llega, inevitable: «But death, alas! I cannot shun; / Death must come when he is gone».

en Tate - Purcell, sacrificándose y exhortando a Eneas a que la abandone está directamente inspirada en la de Ifigenia»<sup>8</sup> (se refiere a la protagonista de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides). Señala concretamente Ruiz de Elvira la escena entre Clitemnestra, Aquiles e Ifigenia en la que es la propia Ifigenia la que acepta heroicamente la muerte y exhorta a su prometido y a su madre a resignarse ante el destino y ante el bien común de los griegos<sup>9</sup>. Pero si bien la heroica actitud personal de ambas heroínas, su altura moral, es comparable, las circunstancias parecen estar demasiado alejadas en uno y otro relato. Iso, por su parte, sugiere si no seguiría Tate una versión de la tragedia y muerte de Dido distinta de la de Virgilio y apunta a una obra de Marlowe escrita en 1594<sup>10</sup>. Pero, sin desconocer la importancia de la influencia del teatro isabelino en Tate, cabe la posibilidad de indagar en otros posibles paralelos o modelos, también clásicos, pero más próximos, porque eran de tema romano y porque estaban muy vigentes en el ambiente que rodeó la gestación y la producción de la ópera de Purcell.

Los musicólogos han establecido claramente la influencia capital de la ópera francesa —y más concretamente del florentino afincado en la corte de Luis XIV y verdadero fundador de la misma, Lully— sobre Purcell. Pero conviene no olvidar que el mismo año de la «première» de *Dido and Aeneas* otra obra maestra, dramática ésta pero musicalmente ilustrada (por el compositor Jean Baptiste Moreau), la *Esther* de Racine, era puesta en escena en Saint-Cyr por las nobles señoritas del colegio fundado por Madame de Maintenon. Un parecido medio, unas parecidas limitaciones en cuanto a actores, mejor dicho, actrices, y público, y una análoga moralización un poco edulcorada<sup>11</sup> se encuentran en *Esther* y en *Dido and Aeneas*. Eran cosas que estaban en el ambiente y hacía las que mostraban parecida sensibilidad Racine y Purcell. Ahora bien, hacía casi veinte años que el mismo Racine, en 1670, había dado a la escena otra tragedia en la cual ya había tratado por su parte esos temas —conflicto entre el deber y el amor, renuncia al amor por una razón de estado o, en todo caso, por una razón de orden superior— que constituían el nudo de

<sup>8</sup> Antonio Ruiz de Elvira, «Mitología y música», *Scherzo* n° 54 (Madrid, 1991), pp. 84-91 (la cita en p. 91).

<sup>9</sup> Eurípides, *IA*, 1368-1401; 1466-1474.

<sup>10</sup> J. J. Iso, *ibid.*

<sup>11</sup> Véase lo que dice el propio Racine en su *Préface a Esther*: «la plupart des plus excellents vers de notre langue ayant été composés sur des matières fort profanes, et nos plus beaux airs étant sur des paroles extrêmement molles et efféminées, capables de faire des impressions dangereuses sur de jeunes esprits; les personnes illustres, qui ont bien voulu prendre la principale direction de cette maison, ont souhaité qu'il y eût quelque ouvrage, qui sans avoir tous ces défauts, pût produire une partie de ces bons effets. Elles me firent l'honneur de me communiquer leur dessein, et même de me demander si je ne pourrais pas faire sur quelque sujet de piété et de morale une espèce de poème, où le chant fût mêlé avec le récit; le tout lié par une action qui rendit la chose plus vive et moins capable d'ennuyer».

la ópera de Purcell. La tragedia era la *Bérénice* y el mismo Racine encabezaba el *Préface* a la misma con el lugar clásico que la había inspirado, un pasaje muy famoso de la *Vida de Tito* de Suetonio, que Racine cita así:

*Titus reginam Berenicem, cui etiam nuptias pollicitus ferebatur, statim ab urbe dimisit inuitus inuitam*

y del que da asimismo la siguiente versión:

«Titus qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce que on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui, et malgré elle, dès les premiers jours de son empire.»<sup>12</sup>

El argumento de la *Bérénice* se basa efectivamente en un hecho histórico. Berenice, mujer célebre por su belleza, era hija de Agripa I, rey de Judea; tras una serie de accidentados matrimonios pasó a vivir con su hermano, Agripa II. Tito la conoció y se enamoró perdidamente de ella durante su estancia en Judea (años 67-70 d. C.) y, cuando Berenice visitó Roma con Agripa, vivió abiertamente con ella quizá durante algunos años. La oposición de la opinión pública romana impidió el matrimonio y, en ocasión de la segunda visita de Berenice a Roma (año 79), Tito la despidió *inuitus inuitam*<sup>12bis</sup>, como dice Suetonio. La figura de Berenice estuvo de moda en la escena francesa del siglo XVII, sobre todo a partir de la gran creación de Racine, y de ahí pasó a la ópera italiana, donde es frecuente la figura de la princesa «bárbara» seductora de un César romano<sup>13</sup>. Dejemos, pues, apuntada la influencia de Racine sobre el

<sup>12</sup> C. Questa se ha preguntado (en su recensión de *L'idéologie de l'imperialisme romain. Colloque de Dijon...* 1972, París, 1974, en *SIFC*, 105, 1977, 97-102, esp. 101-102) si Racine, al referirse al pasaje de Suetonio (*Tit.* 7), no ha «mentido» a propósito «proprio per non turbare dentro di sé come poeta, innanzi tutto, e poi nel lettore il sublime conflitto d'anime sceneggiato nel dramma.» Porque lo cierto es que Suetonio no dice lo que le atribuye Racine; Suetonio dice (*Tit.* 7, 1): *nec minus libido [scil. in Tito suspecta erat] propter exoletorum et spadonum greges propterque insignem reginae Berenices amorem, cui etiam nuptias pollicitus ferebatur.* Y es sólo poco después, al referirse al cambio de carácter del príncipe para mejor, cuando, entre otras alabanzas, viene la frase que le interesaba a Racine: *Berenicen statim ab urbe dimisit inuitus inuitam.*

<sup>12bis</sup> *Inuitus e inuita* tenían, por su parte, interesantes resonancias poéticas: cf. M. J. Edwards, «*Inuitus, regina*», *AC*, 60, 1991, 260-265.

<sup>13</sup> Sobre el tema de Berenice en la escena francesa del XVII véase J. Morel «A propos de Bérénice: le thème du mariage des Romains et des reines dans la tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle» en *L'idéologie de l'imperialisme romain*, cit. *supra*, pp. 66-68 (resumen). El tema fue ampliamente recogido por el melodrama italiano del siglo XVIII bajo la figura de la propia Berenice o de otras princesas orientales; cf., por ejemplo, J. L. Vidal - R. Cabrera, «Notas (incluso musicales) a la tradición de la *Historia Augusta* en el siglo XVIII», en G. Bonamente - M. Mayer (edd.), *Historiae Augustae Colloquium Barcinonense*, Bari, 1996, 307-318. Racine influyó de forma importante sobre la ópera italiana del setecientos, especialmente sobre P. Metastasio, como puede verse en E. Paratore, «*L'Andromaque* del Racine e la *Didone abbandonata* del Metastasio», en *Scritti in onore de Luigi Ronga*, Milán - Nápoles, 1975, 515-547, esp. 517, 520.

drama musical y volvamos al tratamiento del tema de la renuncia al amor en *Bérénice* y en *Dido and Eneas*, centrándonos concretamente en el desenlace de ambas obras. En la tragedia de Racine la protagonista se adelanta a sacrificar su amor en el magnífico parlamento que cierra la obra:

Bérénice, Seigneur, ne vaut point d'alarmes,  
Ni que par votre amour l'univers malheureux,  
Dans le temps que Titus attire tous ses yeux,  
Et que de vos vertus il goûte les prémices,  
Se voie en un moment enlever ses délices.  
Je crois depuis cinc ans jusqu'à ce dernier jour  
Vous avoir assuré d'un véritable amour.

Pero Berenice todavía va más allá en su entrega:

Ce n'est pas tout, je veux en ce moment funeste  
Par un dernier effort couronner tout le reste.  
Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus.  
Adieu, Seigneur, réglez, je ne vous verrai plus.

Y, finalmente, vuelta la espalda a Tito y dirigiéndose a Antíoco, que la ama, la última expresión de amor y renuncia:

Prince, après cet adieu, vous jugez bien vous-même  
Que je ne consens pas de quitter ce que j'aime,  
Pour aller loin de Rome écouter d'autres vœux.  
Vivez, et faites-vous un effort généreux.  
Sur Titus, et sur moi, réglez votre conduite.  
Je l'aime, je le fuis. Titus m'aime, il me quitte.  
Portez loin de mes yeux vos soupirs, et vos fers.  
Adieu, servons tous trois d'exemple à l'univers  
De l'amour la plus tendre, et la plus malheureuse,  
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.

Una misma y firme decisión de renuncia, un ruego, o mejor dicho, casi una orden para que Eneas y Tito sigan sus destinos superiores animan las palabras, respectivamente, de Berenice en Racine (*Adieu, Seigneur, réglez, je ne vous verrai plus*) y de Dido en Tate - Purcell (*To your promis'd empire fly / And let forsaken Dido died*). ¿Significa esto que hay una influencia directa de la heroína raciniana sobre la de Purcell? Con los elementos que tenemos no podemos dar una respuesta segura, pero sería excesivo lanzarse ahora a una «Quellenforschung» para intentar alcanzarla. De momento baste con plantear la cuestión en términos menos ambiciosos y ya utilizados antes: la analogía entre la historia de Dido y la de Berenice flotaba en el ambiente de Racine y de Purcell y, desde luego, es posible que este último (o Tate, o ambos) conociera la

tragedia de Racine e incluso que se hubiera inspirado en ella. Pero, conviene insistir, podía tratarse sencillamente de realizaciones diversas de un lugar común trágico. Al respecto son esclarecedoras unas palabras de Racine en el *Préface* de su tragedia, inmediatamente después de la traducción, ya citada, del lugar más o menos suetoniano:

«Esa acción es muy famosa en la historia y la he encontrado muy apropiada para el teatro por la violencia de las pasiones que podría suscitar en él. En efecto, no tenemos nada más conmovedor en ningún poeta que la separación de Eneas y Dido en Virgilio. ¿Y quién duda de que lo que ha proporcionado materia para todo un canto de un poema heroico, cuya acción dura varios días, pueda ser suficiente para el tema de una tragedia, cuya duración no debe ser más que de algunas horas? Es verdad que no he llevado a Berenice hasta matarse como Dido, porque Berenice, al no haber contraído aquí el compromiso extremo que Dido contrajo con Eneas, no está obligada como ella a renunciar a la vida. Fuera de eso, el último adiós que dice a Tito y el esfuerzo al que se obliga para separarse de él es de lo más trágico de la pieza. No es necesario en absoluto que haya sangre y muertos en una tragedia; basta con que su acción sea grande, que sus actores sean heroicos, que excite las pasiones y que todo en ella evoque esa tristeza majestuosa en que consiste todo el placer de la tragedia».

Tampoco Purcell lleva a Dido hasta el extremo de matarse. También Purcell se había propuesto un final ejemplificador y moralizante. Estaba, como se ha dicho, en el ambiente.

Virgilio había tratado la historia de Dido y Eneas con pudor, pero también con violencia cuando así lo había exigido su intención poética. Purcell hace de esa misma historia un drama íntimo y doloroso entre dos personajes cuya respetabilidad, contención, nobleza de sentimientos y de actitud ante lo que les ocurre aparecen mucho más próximas al clasicismo raciniano, tal como se muestra en su forma más pura en la *Bérénice*, que a la vehemencia shakespeariana. La analogía entre el tratamiento del compositor inglés y el trágico francés es grande. El Eneas y la Dido de Purcell se separan el uno del otro como el Tito y la Berenice de Racine, *Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime il me quitte*. ¿Se puede encontrar una música más bella que la de Purcell, se puede encontrar un alejandrino más bello que el de Racine, para ilustrar la expresión suetoniana, *inuitus inuitam*?<sup>14</sup>

<sup>14</sup> El presente trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación PB 94-0847, subvencionado por la DIGYCIT.