

# Un tema clásico en el teatro mallorquín de época romántica

Maria del Carme Bosch

Universitat de les Illes Balears

Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Llatina

Ctra. de Valldemossa, km 7,5. 07071 Palma, Spain

Data de recepció: 24/11/1998

## Resumen

---

*Dido fenicia o el amor de una muger* de Bartolomé Comellas y Gordiola constituye una pieza única de tema clásico en el conjunto teatral mallorquín del *sigl* oxx. De ahí su interés. Su autor, poeta y profesor de Retórica en Cartagena, la estrenó como zarzuela en 1860, editándola a continuación en dos ocasiones el mismo año. Demuestra un profundo conocimiento de los clásicos, en especial de la *Eneida*, cuya trama sigue en sus cuatro primeros cantos, logrando una pieza clásica contaminada por los elementos románticos propios de la época. En el presente artículo se analizan ambos aspectos. Se trata, en suma, de una obra destacable por su singularidad, pero que en su momento pasó casi desapercibida en la sociedad mallorquina.

**Palabras clave:** Dido, teatro, Mallorca, *sigl* oxx.

## Abstract

---

*Dido fenicia o el amor de una muger* by Bartolomé Comellas y Gordiola is a unique work with a classical theme in 19th century Mallorcan theatre. Therein lies its interest. The author, a poet and teacher of Rhetoric in Cartagena, staged it as a light opera [zarzuela] in 1860, and it was published in two editions in the same year. It shows a profound knowledge of the classics, especially the *Eneida*, whose plot it follows in the first four songs, making it a classical work influenced by the Romantic themes of the day. This paper analyzes both aspects. It is an important work because of its uniqueness, although it went almost unnoticed by Mallorcan society at the time.

**Key words:** Dido, theatre, Mallorca, 19th century.

---

## Sumario

María Rosa Lida de Malkiel con su conocida erudición sigue el camino recorrido por Dido en la literatura española a través de los tiempos en todos los géneros literarios sin olvidar las fuentes clásicas cuyos ejes son Virgilio y Justino<sup>1</sup>. El primero se impone en el género teatral de manera que representa el triunfo de la creación artística sobre la verdad histórica. Guillén de Castro, Francisco de Villegas, Cristóbal de Morales, Antonio Folch de Cardona son algunos de los principales autores sensibles a la desventura virgiliana de la reina de Carthago durante el siglo XVII; Cristóbal de Virués, Gabriel Lobo Lasso de la Vega y Álvaro Cubillo de Aragón, durante los siglos XVI y XVII defienden la tesis de la muerte de la reina por fidelidad a Siqueo y rechazo a Yarbas. En los dos siglos siguientes entre un respetable número de Didos abandonadas y traducciones de *Didone abbandonata* de P. Metastasio y de *Didon* de J.J. Lefranc de Pompignan<sup>2</sup>, hallamos una sorprendente versión justiniana de Pedro Calderón Bermúdez de Castro. Además, en el siglo XVIII cabe destacar un notable desarrollo del teatro musical —llámese ópera o zarzuela—, que constituye un vehículo de permanencia del elemento mítico<sup>3</sup>. Éste sirve de base al argumento de la pieza, siendo respetado en esencia, pero lleva incorporados elementos ajenos como nuevos personajes, así el gracioso, e inusitadas y sorprendentes intrigas que persiguen una mayor efectividad desde el punto de vista dramático. En Mallorca, al igual que en España<sup>4</sup>, a lo largo del siglo XIX la influencia de la literatura clásica griega y latina es escasa. El Romanticismo y su temática hacen estragos. Los escritores de la Renaixença apenas muestran en su obra original algunas huellas de su formación clásica<sup>5</sup>, que la tienen, eso sí, y que se mani-

1. Véase LIDA DE MALKIEL, M.R., *Dido en la Literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, 1974. Incide en las fuentes clásicas y aporta abundante bibliografía del tema PENA GIMENO, M.J., «La leyenda fenicia de Elissa-Dido en la novela de F. Mellah, *Elissa, la reine vagabonde*», *Tradició clàssica. Actes del XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra, s.a. [1996], p. 543-547. Cf. PENA GIMENO, M.J., «Las dos caras de Dido-Elissa», *Homenatge a Miquel Dolç. Actes del XII Simposi de la Secció Catalana i I de la Secció Balear de la SEEC*, Palma de Mallorca, 1997, p. 421-426.
2. Destacan en este siglo: *Estrago de odio y amor. Eneas y Dido*, de un anónimo catalán; *El valiente Eneas, o por otro título Dido abandonada*, de José de Ybáñez y Gassía; *Dido abandonada*, de Vicente Rodríguez de Arellano y otras tres *Dido abandonada*, de Manuel Lassala, Francisco Durán y Alfonso de Solís y Wiñacourt, duque de Montellano. Véase GARELLI, P., «Un enfoque ilustrado del mito de Dido: Morir por cumplir la ley, hecha fénix en su honor; Dido vengada en Cartago, de Pedro Calderón Bermúdez de Castro», en ÁLVAREZ BARRIENTOS, J.; CHECA BELTRÁN, J. (coord.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, 1996, p. 417-425.
3. Véase PERAL VEGA, E.J., «La zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII: deformación burlesca de la mitología clásica», *CFC Estudios latinos*, 14, 1998, p. 223-243. Cf. VELA TEJADA, J., «Los mitos clásicos en el teatro barroco del XVIII: Antonio de Zamora y José de Cañizares», *Influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del XVIII. Actas del X Coloquio Internacional de Filología Griega* (UNED, 1999), en prensa.
4. En esta época sólo conocemos el estreno de *Dido* de M. Bretón de los Herreros, estrenada en Madrid el 25 de octubre de 1826, así como la existencia del juguete cómico *Dido y Eneas* de Nicanor Román de Regoyos, estrenado en 1854 sin ninguna reminiscencia clásica.
5. BOSCH, M.C., *La cultura clàssica a Mallorca en el segle XIX*, comunicación inédita presentada en el XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (Andorra-La Seu d'Urgell, 20-23-X-1993).

fiesta en traducciones o imitaciones de Virgilio, Horacio<sup>6</sup>, Tibulo y Homero. A su lado, corre paralela una corriente de autores eruditos, creadores de literatura neolatina, cuyo impacto social desconocemos, que constituyen las últimas pavesas de una llama latina en extinción<sup>7</sup>. De ahí que resulte especialmente interesante el estudio de *El amor de una mujer*, de Bartolomé Comellas y Gordiola, obra clásica por su temática, pero continuadora de otras versiones anteriores y, como tal, contaminada por elementos ajenos al relato de Virgilio.

## El autor y su obra

Poco conocemos del autor<sup>8</sup>. La primera noticia literaria corresponde a una poesía «A la llegada de S. M. Isabel II y su real familia», aparecida en *El Correo de Mallorca* del 12 de septiembre de 1860, sin apenas citas clásicas. Seis años después, aparece la edición de *Dido fenicia o El amor de una muger*, drama en tres actos arreglado para zarzuela, música del maestro D. Guillermo Amengual<sup>9</sup>, publicada en Palma, Imprenta de la V. de Villalonga. Este mismo año, esta vez en la imprenta Guasp y Vicens se publica *El amor de una mujer*, drama en tres actos arreglado para zarzuela, precedido de un prólogo con notas históricas y el análisis razonado de las escenas más interesantes que contiene, precisando que: «Esta edición refundida y enteramente nueva en todos sus detalles, se ha escrito sobre el primer ensayo de *Dido Fenicia* que se puso en escena en Palma de Mallorca en la última temporada». Por la prensa de la época sabemos que se estrenó el 14 de abril de 1866 en el teatro del Príncipe de Asturias y que «Era el primer ensayo de sus autores y de un nuevo género de zarzuela trágica. El joven violinista Don Miguel Marqués por un favor especial a éstos (autor y compositor) tomó parte en la orquesta y el empresario Sr. Sabater hizo para su montaje sacrificios pecu-

6. Véase BOSCH, M.C., «Horaci a les illes», *Estudis de llengua i literatura catalanes XXXII, Miscel·lània Germà Colón 5*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 149-169 y BOSCH, M.C., «Les traduccions horacianes de Josep Lluís Pons i Gallarza», *BSAL*, 52, 1997, p. 285-308.
7. Véase BOVER, J.M., *Biblioteca de escritores baleares*, t. I y II, Palma, 1868.
8. Véase MAS i VIVES, J., *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, p. 173-174. En las *Miscel·làneas* manuscrites de J.M. Bover existentes en la Biblioteca Bartolomé March de Palma de Mallorca, se halla la siguiente letrilla burlesca dedicada a B. Comellas, tonsurado (18, 470 v.): «¿Quién es el rapaz osado / que sin servir para cura / toma la prima tonsura / y se firma *tonsurado* / porque de tan santo estado / seguir no puede las huellas? / Comellas // ¿Quién es el que haciendo alarde/ de ser filósofo griego / viste siempre como un lego/ más serio que Calomarde / y es más sucio y más cobarde/ que un cochino de Sancellas? / Comellas // ¿Quién es el que nada sabe / y todo saberlo quiere / y con vileza zahiere / al que su ciencia no alabe / y no hay cuestión que no acabe/ en sus manos con querellas? / Comellas// ¿Quién es el que porque ha visto / cuatro vetustos papeles / con pretensiones de Apeles / quiere saber más que Cristo / y al ver letras, anda listo / por meter su nombre en ellas? Comellas».
9. G. Amengual ejerció de maestro de canto en Mallorca. Hacia 1847 figuraba entre los profesores de piano de mérito. Fue director fundador de la sociedad Hermandad Filarmónica (1860) junto con Salvador Ferrer. Aparte de *Dido Fenicia o el amor de una muger*, compuso el *Oratorio en honor de la Santísima Trinidad* (Poesía de J.A.P.A., 1850) y el *Trisagio a grande orquesta sin repetición de letra* (1846). Véase PARETS i SERRA, J.; ESTELRICH i MASSUTI, P.; MASSOT i MUNTANER, B., *Diccionari de compositors mallorquins (segles XV-XIX)*, Mallorca, 1986, p. 22.

niarios. No hemos visto juicio alguno sobre esta obra, que se imprimió en Palma»<sup>10</sup>. En el *Almanaque de las Islas Baleares para el año 1874*, publicado por *El Isleño*, se halla su *Oda a la paz, con motivo de las guerras que afligen a nuestra querida y desventurada patria*<sup>11</sup>, escrita en noviembre del año anterior, donde el deseo pacifista del autor se manifiesta a través de reiteradas alusiones clásicas.

En 1876 publica en Palma en el Establecimiento tipográfico de Juan Colomar, unas *Nociones de Prosodia y sus aplicaciones al arte métrica, seguidas de varios estudios y poesías*, más esclarecedoras de su persona y obra. Ahí precisa que es preceptor de latinidad y humanidades y preceptor de enseñanza superior y de lengua francesa. Alude a unas composiciones poéticas suyas, impresas el año 1872 y acogidas muy favorablemente, algunas de ellas ahora reproducidas, corregidas y afinadas, con el fin de complacer a los que le han rogado su impresión y para que puedan servir a sus alumnos, a quienes aconseja que publiquen poco y que guarden únicamente las composiciones que hayan merecido la aprobación de personas competentes. Horacio está presente en sus consejos cuando exhorta a sus discípulos a limar sus versos y a aceptar sus faltas, sello de la imperfecta humanidad: «El mismo Horacio nos manda perdonar algunos defectos: *Sunt delicta tamen quibus ignovisse uelimus*»<sup>12</sup> y refiriéndose a Homero, dice: *Quandoque bonus dormitat Homerus*<sup>13</sup>. En el capítulo VIII titulado «La rima y el verso libre» traduce los versos 522-528 del libro IV de la *Eneida*, y en el apartado final «Varios estudios y composiciones poéticas», ofrece la versión libre de poesías de diversos autores así como composiciones propias donde muestra siempre su conocimiento de la literatura, la historia y la mitología clásicas.

Cabe destacar el lema tibuliano que preside su poema «La Paz», al regreso de las tropas del Norte después de la guerra civil (marzo de 1876):

[...] nos ad mala nostra  
vertimus in saevas quod dedit ille feras! [...]  
pace bidens, uomerque nitent; at tristia duri  
militis in tenebris occupat arma situs.  
¡At nobis, Pax alma, ueni, spicamque teneto,  
perfluat et pomis candidus ante sinus!<sup>14</sup>.

10. Véase LLABRÉS I BERNAL, J., *Noticias y relaciones históricas de Mallorca (Siglo XIX)*, t. IV (1861-1870), Palma de Mallorca, 1966, p. 375.
11. P. 109-112. Se refiere a la tercera guerra carlista (1872-1876), iniciada por los partidarios de Carlos María de los Dolores de Borbón (Carlos VII), pretendiente carlista. Los escenarios de la guerra fueron especialmente el País Vasco y el Principado de Cataluña.
12. P. 5. Se refiere a Hor., *Ars*, 347.
13. P. 5. Se refiere a Hor., *Ars*, 359.
14. P. 94-96. Se trata de la elegía I-10, vv. 5-6, 49-50 y 67-68. La traducción dice así: «¡Nosotros somos los que convertimos en daño nuestro las armas que se inventaron para usarlas contra las crueles fieras! / Brillan con la Paz, la azada y el arado: florece la agricultura, y las horribles armas, abandonadas en lugar oscuro, se enmohecen. / Ven, pues, ¡Oh Paz divina! Coronate de espigas, y caigan de tu fecundo seno abundantes frutos!».

Asimismo «La mujer y la rosa» va encabezada por la cita ovidiana *Dum fueris diues, multos numerabis amicos; / tempora, si fuerint nubila, solus eris*<sup>15</sup>. De esta manera el autor no es ya ahora tan desconocido, pues a través de su obra literaria sabemos de su condición de preceptista, de hombre sensibilizado por las luchas civiles de su época y tan amante de la paz como de los clásicos, a quienes admira y enseña.

## El amor de una mujer

No era la primera vez que un autor mallorquín se veía atraído por la historia de la apasionada reina de Cartago. Anteriormente el compositor Antoni Lliteras Carrió (Artá 1673-Madrid 1747)<sup>16</sup>, maestro de capilla real de Carlos II, compuso las óperas *Acis y Galatea*, *Júpiter y Semele* y *Dido y Eneas*, si bien desconocemos cualquier otro pormenor. En *Dido fenicia o El amor de una muger* Bartolomé Comellas aborda una vez más el viejo tema virgiliano, fruto de sus conocimientos clásicos, según hemos demostrado, y del momento en que vive. La edición de esta obra en tres actos, constituidos por trece, once y ventiuna escenas respectivamente, permite suponer que se trata del texto representado y que adolece de cierta precipitación. En efecto, el mismo año el autor publica *El amor de una mujer*, con variantes y un prólogo a modo de aclaración, justificación y disculpa. Por considerar que es éste y no el primero el texto definitivo, a él dedicaremos nuestro breve análisis crítico.

*El amor de una mujer* va precedido de un largo prólogo encabezado por la siguiente cita horaciana con su correspondiente traducción:

Sunt delicta tamen, quibus ignouisse uelimus.  
 Nam neque corda sonum reddit, quem uult manus et mens:  
 poscentique grauem persaepe remittit acutum:  
 nec semper feriet quodcumque minabitur arcus<sup>17</sup>.

El autor, que no ignora la opinión de Martínez de la Rosa en su *Arte Poética* respecto a la excelencia de los primeros cantos de la *Eneida*, recuerda las obras que en su tiempo fueron objeto de críticas injustas: la *Atalia* de Racine, la ópera bufa de Rossini, aún el mismo *Quijote*, lo cual permite suponer que su versión de Dido, apoyada en los primeros cantos de Virgilio, no fue precisamente un éxito. Afirma que conocía bien la resistencia que le opondrían las circunstancias de la época y la dificultad debida a la falta de elementos; critica la paulatina pérdida del cono-

15. P. 102. Se trata de Ov., *Tr.*, I, 9, 5.

16. Véase PARETS I SERRA, J.; ESTELRICH I MASSUTI, P.; MASSOT I MUNTANER, B., *Diccionari...*, op. cit., p. 61-62. Cf. CHAVES MONTOYA, T.; DE LA FLOR, F.R., «El teatro musical», en GARCÍA DE LA CONCHA, V. (dir.) y CARNERO, G., (coord.), *Historia de la literatura española siglo XVIII*, vol. I, Madrid, 1995, p. 374, 376 y 378, donde se refiere a Antonio de Literes, como así se conocía al mallorquín.

17. Corresponde a Hor., *Ars*, 347-350. La traducción dice así: «Hay algunos defectos que queremos se perdonen; porque, ni las cuerdas de la lira dan siempre el sonido que se desea, produciendo con frecuencia el grave al que busca el agudo, ni la flecha hiere siempre al blanco que apunta el ojo».

cimiento de las lenguas clásicas, que conlleva el desconocimiento de sus más conspícuos autores y de unas obras que no tienen parangón con las actuales; defiende la zarzuela a la que «parece que la han querido hacer el baldón del Arte de Apolo» con el argumento horaciano de: «¿Acaso no fue una especie de zarzuela lo que dio origen a la tragedia desde Ícaro, Téspis, Eschilo?»<sup>18</sup>. Reivindica el uso de las esdrújulas en la poesía lírica afirmando que en griego y latín, «muy superiores al italiano para la música» tienen la mayor parte de sus vocablos esdrújulos, así *Tityre tu patulae...* de Virgilio y *Soluitur acris hyems* de Horacio. Hasta ahí la forma. En cuanto al fondo el autor comenta la substitución de los elementos mitológicos siempre que puede, con la excusa de que «En tiempo de Lucano, siendo el paganismo la religión de Roma, ya le repugnaba a este autor servirse de la máquina de aquél, y con más motivo fuera censurable presentar ahora aquellos dioses a la escena, como lo fue el que Camoens hiciese desvelar a Venus para recrear a los portugueses [...] pero aun en asuntos que pertenecen a la época de los tiempos mitológicos, si se puede prescindir de aquella máquina, debe preferirse, sustituyendo con frases ambiguas las invocaciones y cuanto se refiera a la mitología»<sup>19</sup>. Justifica el uso de anacronismos lingüísticos o de *mise en scène* necesarios para que no choquen con las costumbres de la época. Así, considera intolerable que a la vista del espectador se retiren los actores para que se cambie el decorado, que se presente una acción de largos años o que se sacrifique el arte a las pasiones, fiel al *delectando pariterque monendo*<sup>20</sup> horaciano. En el nudo de la acción presenta los festejos de Dido en honor a Eneas en vez de la cacería virgiliana<sup>21</sup>, por razones de economía teatral. Justifica el uso de máscaras, apoyándose primero en el *Arte Poética* de Horacio: «Ignotum tragicæ genus inuenisse Camenæ dicitur [...] Thespis»<sup>22</sup>; refiriéndose luego a como Téspis representaba la tragedia llevando los actores el rostro tiznado de heces: «...agerentque peruncti faecibus ora»<sup>23</sup> y por último, considerando que las representaciones teatrales no debían ser extrañas en Cartago a tenor del «hic alta theatri / fundamenta locant alii» virgiliano<sup>24</sup>. Defiende la presencia del adivino, afirmando que si entonces era usual la consulta de oráculos, ahora existe esta figura bajo otros aspectos, utilizada por todas las clases sociales. Además, el autor conecta la naturaleza con el mundo sobrenatural, así en el tercer acto, la extinción del día presagia la muerte de Dido —fin en ambos casos—, una muerte fiel al rela-

18. P. III. Comellas tiene presente a Hor., *Ars*, 275-280.

19. P. IV. Con este comentario Comellas demuestra su conocimiento de la *Poética* de Luzán, que critica a Camoens por introducir divinidades de los gentiles en un poema cristiano como *Os Lusíadas*. Véase LUZÁN, I., *La poética*, Madrid, 1974, I, IV, 87 y IV, IX, 460. Seguramente por este mismo motivo el amor apasionado que la reina siente por Eneas no se debe a las argucias de Venus sino a un bebedizo que le suministra el pretendiente Yarbás a través del copero.

20. Hor., *Ars*, 344. También Luzán insiste en el conocido verso en *La poética*, op. cit., I, cap. V, 97 y cap. XI, p. 114.

21. Guillén de Castro presenta este motivo en *La famosa comedia de Dido y Eneas* y M.R. Lida afirma que «la gruta» juntamente con «Dido ve alejarse las naves de Eneas» y «la muerte con la espada de Eneas» es uno de los tres motivos más fecundos en la literatura poética del Siglo de Oro.

22. Hor., *Ars*, 275-276. Cf. LUZÁN, I., *La Poética*, op. cit., III, I, p. 288-289.

23. Hor., *Ars*, 277.

24. P. IX. Cita de Verg. *A.*, I, 427.

to de Virgilio sólo en parte, ya que la reina de Cartago se envenena en expiación de haber aprisionado a Acates y de haber fingido amor por Yarbás; en suma, por haber faltado a la memoria de su esposo y a la confianza de su pueblo<sup>25</sup>. La moralidad del tema, concluye el prologuista, siempre fiel a Horacio, se halla: «primero en esa espada de Damocles, pendiente sobre la cabeza de los convidados, con las intrigas de Yarbás y el copero, y las imágenes de dolor que les presentan a su memoria, probando de que en este mundo no hay placer que esté exento de cuidados. Segundo, en la lucha de las pasiones y el impulso de los hados, que entre nosotros equivale a la voz de la conciencia, o a los juicios reflejos del alma. Tercero, en la necesidad de que la juventud sea conducida por un mentor como el que nos pinta Fenelon, y que está representado en este argumento por la persona de Acates y finalmente, el no ser lícito cometer nada malo para conseguir un fin, aunque éste sea justo y honesto, por el principio de *non facienda mala ut bona fiant*».

Todos los actos, constituidos por la alternancia de prosa y de versos polimétricos, van precedidos de un epílogo en que se cuentan los hechos y se redondean con algunas notas incompletas de sus fuentes. Apenas hay siete personajes. La escena primera del acto primero se inicia con un canto de bienvenida a los troyanos por parte del coro, cargado de ecos de Espronceda:

Sereno está el horizonte,  
y el mar que la luz revela  
de la luna que le vela  
su bravura sosegó<sup>26</sup>.

Todo está a punto para obsequiar a los huéspedes que han arribado a las costas de Cartago. Corresponde a *Eneida* I, 638: «[...] mediisque parant conuiuia tectis». Eneas presenta al viejo Acates, a la reina, una presentación que no hallamos en el poema virgiliano, pero que cabe, habida cuenta que el personaje en cuestión, el *fidus Aeneae comes*, es como la sombra de éste sin aludir nunca a la edad<sup>27</sup> y como tal aparece en *Eneida*, I, 120 (*fortis*), 174, 188 (*fidus*), 312, 459, 513, 579 (*fortis*), 581, 644 (*rapidum*), 656, 696.

Dispensadme, si os presento  
al que es mi mejor amigo,  
y que se porta conmigo  
como padre y protector<sup>28</sup>.

25. Con estas palabras el autor parece contaminar la leyenda virgiliana con la justiniana, ésta última extraída no de la fuente original, sino probablemente de la *Dido abandonada* del duque de Montellano o de *Morir por cumplir la ley* de Calderón Bermúdez.

26. P. 3. Cf. «Canción del pirata» de Espronceda.

27. En *Eneas y Dido de un ingenio cathalan*, Acates es barba y en *El valiente Eneas* es barba Ilioneo, el compañero de Eneas, *maximus Ilioneus*, coincidiendo con Virgilio, A. I, 521.

28. En *Dido fenicia o el amor de una muger* el nombre del compañero es Nesteo, probable influencia de la lectura de *Dido* de Juan Cruz Varela. Recientemente han estudiado esta obra ZECCHIN de FASANO, G.C. «Materia mítica grecolatina en el Neoclasicismo rioplatense: Juan Cruz Varela», *Actas del IX Coloquio Internacional de Filología Griega: Influencias de la mitología clásica...*

La soberana les recibe con todo afecto y Acates, al comprobar sus nobles sentimientos, recuerda los de Creusa, ocasionando la inmediata alusión de la reina a su amado Siqueo. Mientras se ultima el banquete, Dido quiere mostrarles un cuadro de palacio. Representa éste la despedida de Héctor y Andrómaca. Es la interpretación peculiar de la visita de Eneas y Acates, envueltos en una nube protectora gracias a Venus, al templo de Juno en Cartago, en cuyos muros se hallan representados los principales episodios de la guerra de Troya (*Eneida*, I, 456-493) y entre ellos la muerte de Héctor<sup>29</sup>:

[...] ter circum Iliacos raptauerat Hectora muros  
exanimumque auro corpus uendebat Achilles.  
tum uero ingentem gemitum dat pectore ab imo,  
ut spolia, ut currus, utque corpus amici  
tendentemque manus Priamum conspexit inermis.

Mientras, Yarbas urde sus intrigas<sup>30</sup>. Rechazado por la reina, proporciona una bebida al copero<sup>31</sup> que hará enloquecer de amor a aquélla. Ya aludimos a los escrúpulos del autor respecto a los tejemanejes de los dioses<sup>32</sup>, en concreto de Venus, que por desconfiar de Juno, protectora de Cartago, envía a su hijo Cupido en lugar de Ascanio para que infunda un apasionado amor a la reina (*Eneida*, I, 657-722). De esta manera Comellas convierte el conflicto trágico, la lucha entre las diosas de las que son víctimas los mortales, en una vulgar trama romántica a base de brebajes y filtros de amor.

---

op. cit., en prensa y PENA GIMENO, M.J. «La Dido de Juan Cruz Varela», *Actas del Congreso Internacional de literatura iberoamericana y tradición clásica* (Barcelona-Valencia, 21-25-X-1997), Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de València, 1999, p. 327-332.

29. En *Dido fenicia o el amor de una mujer* el relato es más fiel a la fuente, ya que Eneas dice: «¡Ay! que ese cuadro me recuerda el mejor de los príncipes troyanos cuando el cruel Aquiles luchando con ventaja con las armas de Vulcano, le arrebató una vida tan interesante, y después que lo hubo muerto, atándolo a su carro, lo arrastró en torno de nuestros muros para vengar la muerte de su amigo Patroclo».
30. En *La honestidad defendida de Elisa Dido, reina y fundadora de Cartago* (1654) de A. Cubillo de Aragón, Yarbas aparece ante Dido en carácter de su propio embajador. En *El valiente Eneas, por otro título Dido abandonada* de D. Joseph Ybáñez y Gassía, caballero noble de Aragón (1757) el rey moro, negro, se declara a la reina valiéndose de la misma treta. Igual ocurre en la pieza heroica nueva *Dido abandonada* de Vicente Rodríguez de Arellano (1795) y en *Morir por cumplir la ley* de P. Calderón Bermúdez de Castro.
31. En *Dido fenicia* el copero encarna la figura del gracioso que ayuda a Yarbas. En *El valiente Eneas* se trata de Roncas y en *Eneas y Dido, comedia heroyca de un ingenio cathalan*, se halla Buñuelo, criado de Eneas. En cambio en *El amor de una mujer*, pierde el carácter de gracioso para incidir en su ayuda a Yarbas y su consiguiente traición a Dido, si bien se justifica afirmando que no conspira contra la reina, sino contra los caprichos de un amor que pudiera ser funesto. Conspirador es asimismo Osmida, consejero de Dido en la obra de Vicente Rodríguez de Arellano e igualmente actúa Armintas, capitán de las guardias reales de Dido, en *Morir por cumplir la ley* de P. Calderón Bermúdez.
32. Otros autores no han querido prescindir de la presencia en escena de los dioses; así Venus se halla en *Dido y Eneas* de Guillén de Castro, Venus y Juno intervienen en *Eneas y Dido de un ingenio cathalan*, y Venus y Marte en *El valiente Eneas*.

Da comienzo el banquete<sup>33</sup>. Dido evoca una vez más la muerte de Siqueo y manifiesta su eterno pesar y su rechazo a Yarbas, el pretendiente africano: *despectus Iarbas* (*Eneida*, IV, 36):

En mi alcázar al noble troyano,  
obsequiarle es mi gloria y contento;  
pero a Yarbas no se lo consiento,  
aunque le oiga por mí suspirar.  
Conservarle el amor he jurado  
a Siqueo que yace en la tumba,  
y a mi voto primero sucumba,  
que me vean ingrata faltar<sup>34</sup>.

Brindan tratando de alejar los tristes recuerdos<sup>35</sup>. Acabado el banquete, la reina pide a Eneas el relato de la caída de Troya. Éste le complace, no sin vencer cierta resistencia:

Oh! Reina bondadosa! ¡no quisiera  
renovar las heridas que en mi pecho  
abrió la suerte lamentable y fiera!<sup>36</sup>

[...]

Veís que a la luna ya los hondos mares  
abren sus senos y huyen las estrellas [...]<sup>37</sup>

El troyano cuenta el episodio del caballo, la advertencia y muerte de Laoconte, el engaño de Sinón, según la descripción virgiliana del libro II de la *Eneida*, para acabar refiriéndose a la destrucción de la ciudad, la muerte de sus defensores y su propia huida<sup>38</sup>.

Dido, conmovida, le insta a no perder la esperanza, al tiempo que le invita al baile del día siguiente. Yarbas permanece oculto, observando, y el copero le tranquiliza diciendo que la reina ha tomado ya el filtro amoroso, pero aquél intuye que sus efectos se decantan hacia el troyano y jura vengarse. En un aparte, la soberana confiesa a su hermana Ana su naciente amor por Eneas, una especie de volcán que no puede apagar<sup>39</sup>. Ana teme las consecuencias de este amor e intenta advertirla<sup>40</sup>.

33. Cf. Verg., A., I, 637-638: «At domus interior regali splendida luxu/ instruitur mediisque parant conuiuia tectis».

34. P. 10. En cuanto a la fidelidad de la reina a la memoria de su esposo, véase Verg., A., IV, 24 y 27: «tellus optem primus ima dehiscat [...] ante, pudor, quam te uiolo».

35. El brindis corresponde a Verg., A., I, 724: «crateras magnos statuont et uina coronant».

36. P. 11. Corresponde al conocido comienzo de Verg., A., II, 3: «infandum, regina, iubes renouare dolorem».

37. Corresponde a Verg., A., II, 8-9: «et iam nox humida caelo / praecipitat [...]».

38. Extraído de Verg., A., II, 1-245; 250-267; 318-335 y 796-804.

39. Cf. CRUZ VARELA, J., *Dido* (escena 2ª del acto I, p. 19), en RIPOLL, C.; VALDESPINO, A., *Teatro hispanoamericano. Antología crítica II. Siglo XIX*, Nueva York, 1973: «¿Será que tal volcán, Ana querida, / en mi daño los dioses encendieron?»

40. Ana es confidente de Dido en Verg., A., IV, 23 y s., pero más que reprobar a su hermana la alienta.

El acto segundo transcurre en plena fiesta celebrada en el jardín de palacio. Yopas toca la cítara<sup>41</sup>. Yarbas está entre los invitados oculto bajo una máscara. Un agorero vaticina a la reina el amor de un huésped extranjero y a Yarbas, desaires, pues «hay amores y un rival afortunado». Dido declara su amor a Eneas, no sin evocar al esposo difunto. El troyano, feliz, afirma que sólo alguien como ella puede substituir a su amada Creusa, a quien quisiera vengar. La reina, muy cuerdamente, pronuncia las siguientes palabras, cargadas de ecos horacianos:

No busquemos la venganza,  
que el cielo nos vengará,  
y aunque el crimen huirá,  
do quiera su mano alcanza<sup>42</sup>.

Le aconseja despedir su flota para evitar recelo a sus súbditos. Yarbas, que acecha a la pareja, reta a Eneas<sup>43</sup>. Cuando aparecen consternados Dido, Ana y Acates, Yarbas se descubre jurando vengarse. Dido le suplica el perdón. Acates aconseja a Eneas una rápida huída, pero la reina le comunica que la flota ha zarpado ya. Eneas ofrece su espada a los cartagineses con un solemne: «¡No se retira un troyano!».

El acto tercero se abre con el diálogo entre Dido y Ana. La flota no ha zarpado, detenida sin duda por un Yarbas ayudado por alguien que estaba al tanto del proyecto de los enamorados, y Eneas decide marchar. Ana, conmovida por la aflicción de su hermana, promete ayudarle intentando disuadir al troyano. Éste afirma que la partida se debe a obedecer su destino y a los consejos de Acates. Accede a entrevistarse con la reina. Ésta le convence y le pide una prenda en prueba de su amor y de su renuncia a partir. Eneas le entrega su anillo. El copero, vigilante, relata pormenorizadamente los hechos al intrigante Yarbas, que no vacila en entregar su propio anillo y un nuevo bebedizo para aletargar a la reina y cambiar la prenda de Eneas. La soberana decide fingir amor<sup>44</sup> por el rey africano para proteger su plan y así lo confiesa al copero solicitando su ayuda, pero mientras, se desmaya, víctima del bebedizo, y éste aprovecha la ocasión para cambiar el anillo. Acates acude en su auxilio, mientras interroga al copero, quien le dice que Dido finge amor por Eneas. Dialoga con la reina una vez recuperada y le reprocha que sea un obstáculo para el glorioso porvenir de su amo. El discurso de Acates trae ahora ecos de Tirteo: «El héroe que se sacrifica en aras de su patria siempre vive en la memoria [...]»<sup>45</sup>. Ella confiesa su amor correspondido. Acates responde que sabe que le engaña y que una sola palabra suya hará que la olvide y la abandone. La reina, enojada, manda prenderle. Ante el giro que toman los acontecimientos, Yarbas y el

41. Yopas aparece en Verg., *A.*, I, 740-741: «Cithara crinitus Iopas / personat aurata».

42. P. 23. Corresponde a Hor., *Carm.*, III, 2, 31-32: «raro antecedentem scelestum / deseruit pede Poena claudo».

43. El reto de ambos rivales se halla también en *El valiente Eneas* de J. de Ybáñez y en *Dido abandonada* de V. Rodríguez de Arellano.

44. También aparenta aceptar en la pieza de P. Calderón Bermúdez e igual lo hace en la obra de V. Rodríguez de Arellano, en este caso para provocar los celos de Eneas.

45. P. 47. Corresponde a Tirteo, *Dieth* II, 9, p. 31 y s.

copero manifiestan su regocijo. Ahora aquél, a quien Dido aparenta amar, puede aparecer en palacio y enfrentarse una vez más con el troyano, al que muestra el anillo que éste ofreciera a la reina. Eneas, airado, reprocha a la fenicia, que inocente, le enseña el anillo de Yrbas, tan alevosamente cambiado. El troyano apela al pueblo: «Vuestra Reina es una perjura y os compromete! ¡Sed vosotros los ejecutores de mi venganza!». Los cortesanos corren a liberar a Acates, encarcelado por la reina. El coro le reprocha:

Si nos consta que fuisteis perjura  
y de Acates queríais la muerte,  
conformaos con la fatal suerte  
que os enseña a saber gobernar.  
De Getulia a ese rey le debíais  
mil favores que os ha dispensado,  
si virtuosa le habéis desairado,  
¿por qué a otro queríais amar?<sup>46</sup>.

La reina decide morir al verse abandonada y se envenena en escena en expiación de todas sus faltas:

Me será grato el morir,  
si al que muere le perdonan.  
Yo os perdono! y sin venganza  
moriré<sup>47</sup>.

Todos los personajes, Yrbas, el copero, Ana, Eneas y Acates lamentan la suerte de Dido y al unísono entonan su despedida, convencidos del triunfo eterno de la reina, paralelamente cantado por la misma:

Ya que muere arrepentida de su caprichoso amor ¡Vaya hallar con el dolor un cielo de eterna vida!	¡Ya me siento acometida! veo la muerte: ¡Qué horror! [...] ¡Mas ya brilla el resplandor de un cielo de eterna vida! <sup>48</sup> .
--	--

## Conclusiones

Bartolomé Comellas conoce la *Eneida* de Virgilio y la sigue con más o menos fidelidad en el primer acto. Utiliza elementos de otras obras anteriores, reduciendo al mínimo el número de personajes y prescindiendo de los dioses. A partir del acto

46. P. 51.

47. P. 52. Corresponde a Verg., A., IV, 659-660: «moriemur inultae / sed moriamur», ait, «sic, sic iuuat ire sub umbras».

48. P. 52. P. GARELLI, en «El enfoque ilustrado...», op. cit., p. 425, señala que tanto el Duque de Montellano en su melólogo *Dido abandonada* como Calderón Bermúdez han intentado atribuir un significado moral al suicidio de la reina. Además, demuestra que la pieza de éste último se erige en portavoz de los ideales ético-políticos apoyados por la filosofía ilustrada.

segundo se desarrolla propiamente el melodrama, tragedia popularizada o corrompida, que ofrece no pocos elementos comunes con el teatro romántico: agudos conflictos, repentinos cambios, constantes alternativas de tensión y solución, intriga, conspiración, disfraces, engaños, encarcelamientos, veneno, anillos. No faltan las figuras tópicas: el héroe (Eneas) enfrentado al villano (Yarbas), auxiliado por un copero que en la versión estrenada era un personaje cómico. La fábula está por encima de los caracteres. El descuido de los deberes de gobernante lleva a la reina al suicidio mientras reconoce su culpa, una culpa evidentemente exagerada, ya que ni siquiera su amor se ha consumado. Todo ello está sometido a la observancia de las tres unidades, pues como afirma Arnold Hauser: «El melodrama es cualquier cosa menos arte espontáneo e ingenuo; se ajusta más bien a los principios formales de la tragedia, refinados y adquiridos a lo largo de un desarrollo largo y consciente, aunque los representa en figura grosera, desprovista de la sutileza psicológica y la belleza poética de la forma clásica»<sup>49</sup>. Para Joan Mas y Vives, en su estudio *El teatro a Mallorca a l'època romàntica, El amor de una mujer* es un ensayo, el único conocido, de zarzuela clásica o neoclásica y ha de valorarse por la singularidad que ello comporta a mitad del siglo XIX<sup>50</sup>. A pesar de todas las concesiones al gran público, el poco eco que suscitó en la prensa de entonces hace suponer que fue pura y simplemente un fracaso. Aun así, no desmerece de sus homónimas dieciochescas.

49. HAUSER, A., *Historia social de la literatura y del arte*, 2 (trad. de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes), Barcelona, 1978, 14 ed., p. 385 y 388.

50. MAS I VIVES, J. *El teatro a Mallorca...*, op. cit., p. 173.