

# EL PROCESO DE REDACCIÓN DE *DIDO Y ENEAS* DE CRISTÓBAL DE MORALES GUERRERO: PROBLEMAS TEXTUALES ENTRE LA TRADICIÓN MANUSCRITA E IMPRESA DE UNA PIEZA TEATRAL DEL SIGLO DE ORO



JUAN MANUEL CARMONA TIERNO

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*carmonatierno@gmail.com*

## RESUMEN:

Este artículo estudia la tradición textual de *Dido y Eneas*, una comedia del siglo XVII escrita por Cristóbal de Morales Guerrero. Se analizan los problemas ecdóticos entre la versión manuscrita de la obra y la impresa, que implican elisiones y correcciones, dos finales diferentes y la presencia de un fragmento que se ha aislado en el texto del manuscrito. Estas circunstancias señalan la existencia de más testimonios que los conservados en la actualidad.

*Palabras claves:* Siglo de Oro, teatro, ecdótica, crítica textual, manuscritos, mitología.

## *THE COMPOSITION PROCESS OF «DIDO Y ENEAS» BY CRISTÓBAL DE MORALES GUERRERO: TEXTUAL PROBLEMS BETWEEN MANUSCRIPT AND PRINTED EDITIONS IN A GOLDEN-AGE PLAY*

## ABSTRACT:

This article studies the textual tradition of *Dido y Eneas*, a 17th-century play by Cristóbal de Morales Guerrero. We analyse the ecdotic problems between the handwritten version and the printed ones, which involve omitted text and corrections, two different endings and an extract isolated from the text in the manuscript. These circumstances point out the existence of more witnesses than the conserved ones.

*Keywords:* Golden Age, Theatre, Ecdotics, Textual criticism, Manuscripts, Mythology.





**C**ristóbal de Morales Guerrero es un autor teatral oriundo de Cartaya, en la actual provincia de Huelva (España), que desarrolló, hasta donde se ha podido alcanzar, su actividad profesional en Sevilla en la década de los 30 y 40 del siglo XVII, por lo que se le puede considerar perteneciente a la segunda generación de dramaturgos del Barroco<sup>1</sup>. Su producción dramática se compone de once piezas teatrales extensas, a saber: *Las academias de amor*, *Los Armengoles. Primera parte*, *Los Armengoles. Segunda parte*, *El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé*, *Dejar por amor venganzas*, *Dido y Eneas*, *El legítimo bastardo*, *El peligro en la amistad*, *El renegado del cielo*, *Renegado, rey y mártir* y *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando*<sup>2</sup>.

Desde un punto de vista ecdótico, se puede decir que, en líneas generales, sus obras no presentan grandes problemas. Con una calidad textual desigual, algunas de estas comedias se conservan en un único testimonio (siempre impreso), y otras, a lo sumo, en dos o tres. Solo algunas piezas poseen una tradición textual compleja, ya sea por la cantidad de testimonios que han llegado hasta el presente, como les sucede a los dos *Renegados*, o por lo desconcertante y sorprende de los problemas que tienen los pocos conservados, como es el caso de *Dido y Eneas*, título que le da a la obra el manuscrito, o *Los amores de Dido y Eneas*, como la denomina la tradición impresa<sup>3</sup>.

El presente trabajo se propone analizar dichos problemas textuales, indagando sus relaciones y ofreciendo, en la medida de lo posible, alguna explicación. Sea como sea, es preciso advertir de que lo que se expondrá a continuación no es una solución definitiva, algo que solo podría abordarse en el contexto de la realización de la edición crítica de la

---

<sup>1</sup> El autor de este artículo es beneficiario de un contrato posdoctoral del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación (PAIDI), cofinanciado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía (España) y el Fondo Social Europeo (convocatoria de 2020).

<sup>2</sup> Los pocos datos biográficos que hasta la fecha han podido obtenerse proceden de un par de matrículas de la facultad de cánones del Colegio de Santa María de Jesús, origen de la Universidad de Sevilla. La primera corresponde al curso 1631-1632 y la segunda al 1632-1633. No queda constancia de que terminara sus estudios en este centro ni se ha podido localizar otro al que quizá pudiera trasladarse, pese a que firmó como «licenciado» una de sus obras no dramáticas, *Contexto triunfal* (1636), una relación en verso de unas fiestas religiosas sevillanas. En cuanto a su trayectoria como dramaturgo, se deduce que se circunscribió a Sevilla porque fue en el Corral de la Montería de esta ciudad, en esas décadas consignadas, donde se representó la mitad de sus obras. Para más detalles, cfr. Juan Manuel CARMONA TIerno, *La producción dramática de Cristóbal de Morales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, I, pp. 65-80.

<sup>3</sup> En *La producción dramática de Cristóbal de Morales* puede consultarse un comentario ecdótico y las transcripciones de cada obra (Juan Manuel CARMONA TIerno, *op. cit.*, II), así como un completo resumen de cada una (*ibíd.*, III, pp. 1-41).



pieza, tarea que está por hacer. De todas maneras, como se demostrará, partiendo de los materiales que se conservan, es muy difícil dar una resolución satisfactoria a estas cuestiones, cuya complejidad apunta a que debieron existir más testimonios, en paradero desconocido o perdidos en la actualidad.

## I. LA TRADICIÓN TEXTUAL DE *DIDO Y ENEAS*

Parte del interés ecdótico que suscita esta pieza dramática dentro del corpus de Cristóbal de Morales reside en que es la única que cuenta con un manuscrito de la época del autor<sup>4</sup>. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/17338 y está fechado por la propia institución, efectivamente, en el siglo XVII<sup>5</sup>, aunque cuenta con una portada posterior que fue añadida por alguno de los poseedores del volumen, probablemente el duque de Osuna, de cuya biblioteca procede, según consigna el catálogo digital. Pese a nada desdeñable número de correcciones y enmiendas, todo parece indicar que se trata de un texto definitivo y no de un borrador, ya que no era infrecuente que un autor introdujera modificaciones sobre la marcha al pasar a limpio la obra. No obstante esto, no se ha podido confirmar con certeza absoluta la identidad del copista. Como se irá desgranando, el manuscrito pasó por diferentes manos que fueron modificándolo y enmendándolo; pero no queda claro que el texto base sea obra del propio Cristóbal de Morales: el hecho de que no se conozca ningún otro documento autógrafo seguro suyo y de que la última página, donde podría haber figurado algún colofón o firma, haya sido retirada y sustituida por otra arroja estas dudas<sup>6</sup>.

El resto de testimonios, dos más en total, conforma la tradición impresa. Se trata de dos sueltas sin datos editoriales que, a juzgar por sus características tipográficas, pertenecen igualmente al siglo XVII. De la primera se conservan solo dos ejemplares, uno en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena y otro en el Institut del Teatre de Barcelona. Los ejemplares de la otra edición son más abundantes, pues se conocen seis en diferentes instituciones: la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, la Biblioteca

<sup>4</sup> Se conserva otro manuscrito de una obra de Morales: el de *Las academias de amor* custodiado en la Hispanic Society of America (Nueva York) con signatura B2633. No obstante, se trata de una copia dieciochesca de uno de los testimonios impresos, y de relativa calidad textual.

<sup>5</sup> *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, S. A. Tipográfica, 1934, I, p. 156.

<sup>6</sup> Puede consultarse una reproducción del manuscrito en la Biblioteca Digital Hispánica.



Nacional de España, la Bibliothèque Municipale de Versailles (donde hay dos copias), la British Library y la London Library.

Las diferencias entre los testimonios impresos son irrelevantes para los objetivos concretos de este trabajo en particular. Baste decir que, en líneas generales, la segunda edición mencionada presenta más erratas y descuidos que la primera, pero el texto que ofrecen es el mismo. En este sentido, y a la espera de la realización de un cotejo más exhaustivo en el contexto de una edición crítica, se pueden apuntar dos hipótesis: bien que ambos testimonios procedan de otro anterior, hoy perdido, del que uno es una copia más cuidada y el otro más deturpada; o bien que el primero sirvió de modelo al segundo, cuyo componedor cometió numerosos errores al prepararlo. Dicho esto, para los objetivos que persigue este estudio se puede considerar la tradición impresa de manera unitaria, por lo que se trabajará con uno de los ejemplares de la edición más cuidada, en concreto, con la custodiada en la Österreichische Nationalbibliothek<sup>7</sup>.

La situación cambia si se confronta el texto de la tradición impresa con el de la manuscrita. En esta ocasión sí que se puede hablar de dos versiones de la obra con diferencias sustanciales y notables en algunos pasajes. A lo largo de todo el manuscrito se pueden apreciar numerosas variantes respecto a los impresos, muchas de ellas fruto de una corrección originada *in itinere* en el momento de escritura, como queda apuntado, o *a posteriori* por una mano diferente de la que redacta el manuscrito, siendo en ocasiones difícil dilucidar la paternidad de la enmienda por lo apretado y borroso de la caligrafía. Pero esto no es todo: el manuscrito ofrece un final diferente que fue añadido después de su redacción y que sustituye, presumiblemente, a la versión primitiva que debía de ser similar a la que se conserva en la tradición impresa. Y para concluir, hay un tercer (y más desconcertante aún) problema: la presencia de una enigmática composición que en el manuscrito figura a modo de apéndice al final, como poesía independiente, y en los impresos integrada en el texto de la comedia, en uno de los parlamentos.

Este estudio se va a centrar en el análisis de estos problemas que, como quedará demostrado, están íntimamente relacionados. Si se ha optado por diferenciarlos, es solo por fines didácticos y de claridad expositiva. Lo que se pretende es, a partir de todas esas cuestiones ecdóticas, reconstruir en la medida de lo posible el proceso de redacción de la

---

<sup>7</sup> Posee también una reproducción digital que se puede consultar a través del catálogo digital de la biblioteca.

obra, interrogando sobre el papel que desempeñan las dos tradiciones mencionadas. Sin embargo, como ya se ha adelantado, aún permanecen muchas incógnitas porque los testimonios conservados resultan insuficientes para responderlas satisfactoriamente.

### I.1 Encuadramientos y correcciones

Lo primero con que un editor toparía a la hora de tratar los testimonios es la considerable cantidad de variantes que existen entre el texto del manuscrito y el de los impresos. Muchas de ellas son errores comunes, posiblemente procedentes de lecturas incorrectas de los hipotéticos testimonios que debieron servir de modelo, aunque otras son lecciones adiaforas que podrían tener la misma validez de cara a una edición<sup>8</sup>. No es el objetivo de este trabajo analizar todas estas variantes, ya que se trata de una tarea más apta para el estudio textual en el marco de una edición; solo se analizarán los fenómenos textuales que arrojen luz sobre el proceso de redacción de la obra. A ese respecto se dirá únicamente que, por lo general, la versión del manuscrito posee más versos, que han sido omitidos en los impresos, y una mayor cantidad de *lectiones difficiliores*. De todas formas, a modo de ilustración, en los ejemplos que sí se van a estudiar se podrá apreciar también una pequeña muestra de esas variantes que son sintomáticas de la tónica general de los textos.

Así pues, el primer problema que se va a analizar son las innovaciones surgidas en el manuscrito a raíz de los cortes y correcciones efectuados en él y que se reflejan o no en los testimonios de la tradición impresa. Por lo que respecta a los primeros, destacan los ocasionados por un encuadramiento o enjaulamiento. Los fragmentos afectados por este fenómeno no son especialmente numerosos, y se dan sobre todo en las jornadas segunda y tercera de la comedia. Con él parece indicarse que el texto en cuestión debe ser omitido, a juzgar por las líneas verticales o diagonales que complementan en ocasiones el enjaulamiento. Su cotejo lleva a la conclusión de que posiblemente son fruto de la intervención de una mano distinta a la que redactó originariamente el manuscrito, quizás un autor de comedias o apuntador de alguna compañía que decidió aligerar la obra para hacer la función más llevadera, provocando en alguna ocasión un atentado contra la lógica del discurso, como sucede en los primeros compases de la pieza. En este pasaje, Eneas ha

<sup>8</sup> Cfr. Alberto BLECUA, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001, p. 87.



salido a escena y, entre las llamas que asuelan Troya, va oyendo, desde dentro, los gritos de auxilio de su padre Anquises, su esposa Creúsa y su hijo Ascanio, mientras se debate sobre a quién dará prioridad en el socorro, para tomar la decisión de salvar a los tres<sup>9</sup>. Desde un punto de vista retórico, la secuencia conforma un ejemplo tosco e imperfecto de lo que Dámaso Alonso denominó correlación, un conjunto de elementos paralelísticos organizados en una estructura más o menos geométrica<sup>10</sup>, pues los gritos de los familiares del héroe se van alternando con sus disquisiciones. En este panorama, se han encuadrado algunas de las reflexiones de Eneas y los gritos iniciales de Ascanio, aunque la secuencia chirría desde un punto de vista teatral. Pese a la existencia de algunas variantes, la omisión que apunta el enjaulamiento no se refleja en los impresos, salvo en la última reflexión de Eneas, de la que se han eliminado algunos versos.

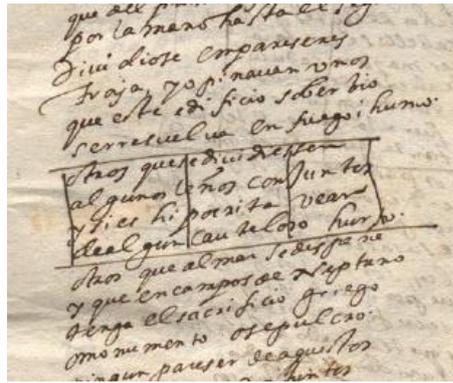
Afortunadamente para los espectadores que pudieron presenciar esa hipotética puesta en escena, no todos los encuadramientos están tan mal previstos, pues en la mayoría de los ejemplos lo que se elide consigue abreviar un poco el texto sin romper su lógica. El problema en esta ocasión es para los editores modernos, pues los versos enjaulados tienen una correspondencia de tratamiento muy variada en los impresos. Un buen ejemplo es la larga tirada que pronuncia Eneas ante Dido en la segunda jornada, cuando le cuenta a la reina la caída de Troya. Algunos de los versos propuestos para omitirse en el manuscrito desaparecen, efectivamente, de los impresos, como en este pasaje en que se habla del desconcierto de los troyanos ante la aparición del caballo de madera construido por los griegos<sup>11</sup>:

---

<sup>9</sup> La imagen de Eneas llevando en sus hombros a Anquises, de la mano a Ascanio y a Creúsa tras él, que se convirtió en emblema de la piedad, procede de la *Eneida* virgiliana. Sin embargo, todo parece indicar que el intertexto principal de Morales es la comedia homónima de Guillem de Castro, en que también figura una secuencia similar. No obstante, un cotejo detenido de ambas piezas y de la epopeya de Virgilio demuestra que el autor sevillano pudo dejarse influir también por el poeta de Mantua, ya que hay detalles de la *Eneida* en su obra que no figuran en la versión de Castro. Cfr. Juan Manuel CARMONA TIerno, *op. cit.*, I, pp. 221-229.

<sup>10</sup> Dámaso ALONSO, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Seis calas en la expresión literaria española (prosa-poesía-teatro)*, eds. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Madrid, Gredos, 1979, pp. 109-175.

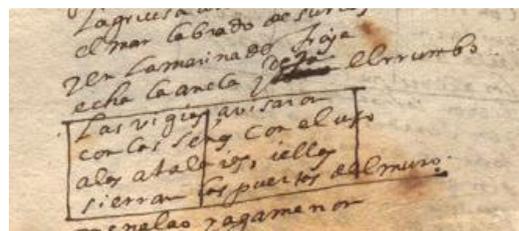
<sup>11</sup> Se ofrece una reproducción del texto del manuscrito y se transcribe junto al de los impresos. Todas las imágenes que aparecen en este trabajo son propiedad de la Biblioteca Nacional de España. Se ha modernizado el texto de acuerdo con los usos ortográficos actuales y, para que el cotejo quede más claro, se han reproducido los pasajes a dos columnas, correspondiendo el de la izquierda al manuscrito y el de la derecha al impreso y siguiendo las convenciones de transcripción propuestas en *Le commedie autografe di Lope de Vega* de Marco Presotto. Por lo que respecta a las referencias, el manuscrito posee una foliación original hasta el final de la jornada segunda y que se reinicia al comienzo de esta; otra posterior ha sido añadida y abarca toda la pieza sin cortarse: por razones de comodidad, esta será la que se empleará para



Dividiose en pareceres  
 Troya, y opinaban unos  
 que este edificio soberbio  
 se resuelva en fuego y humo;  
 <-otros que se dividiesen  
 algunos leños conjuntos  
 y si es hipócrita vean  
 de algún cauteloso hurto;>  
 otros que al mar se despeñe  
 y que en campos de Neptuno  
 tenga el sacrificio griego  
 o monumento o sepulcro<sup>12</sup>.

Dividiose en pareceres  
 Troya, y opinaban unos  
 que este soberbio edificio  
 se resuelva en fuego y humo  
 otros que al mar se despeñe  
 y que en campos de Neptuno  
 tenga el edificio griego  
 o monumento o sepulcro<sup>13</sup>.

En otras ocasiones, por el contrario, el texto encuadrado se mantiene tal cual, o a lo sumo con alguna leve variante, en la tradición impresa:



y en la marina de Troya  
 echa la ancla y <-\?deja> el rumbo.

y en la marina de Troya  
 echa el ancla y deja el rumbo.

localizar los fragmentos. El impreso, por su parte, no presenta ningún tipo de numeración, por lo que se referirá mediante la signatura.

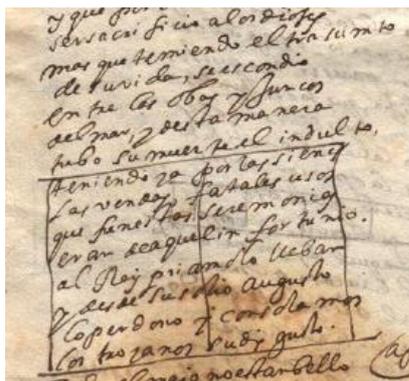
<sup>12</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, s. l., s. a., f. 17r.

<sup>13</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa*, s. l., s. a., f. B3r.

<-Las vigías avisaron  
con las señas, con el uso  
a las atalayas, y ellas  
cierran las puertas del muro.><sup>14</sup>

Las vigías avisaron  
con las señas, con el uso  
a las atalayas, y ellas  
cierran las puertas al muro<sup>15</sup>.

Y finalmente, hay situaciones mixtas, en que en los impresos solo se elide una parte del texto enjaulado en el manuscrito, como en este fragmento sobre la traición de Sinón:



mas que temiendo el trasunto  
de su vida, se escondió  
entre las ovas y juncos  
del mar, y de esta manera  
tuvo su muerte el indulto,  
<-teniendo ya por las sienes  
las vendas, fatales usos  
que funestas ceremonias  
eran de aquel infortunio.  
Al rey Príamo lo llevan,  
y desde su solio agosto  
lo perdonó, y consolamos  
los troyanos su disgusto.><sup>17</sup>

mas que temiendo el trasunto  
de su vida, se escondió  
entre las ovas y juncos  
del mar, teniendo en las sienes  
las vendas, fatales usos  
que funestas ceremonias  
eran de aquel infortunio<sup>16</sup>.

Si en un primer momento se podría pensar que existe algún tipo de vinculación entre los impresos y el manuscrito, la asimetría de los versos omitidos invita a pensar que

<sup>14</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 16r.

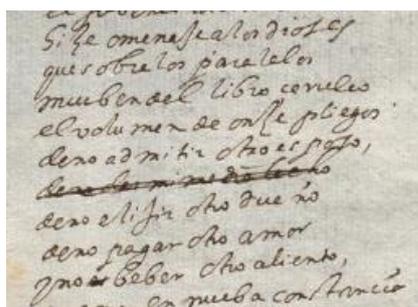
<sup>15</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. B3r.

<sup>16</sup> Cristóbal de MORALES, *ibíd.*, f. B3v.

<sup>17</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 17v.

la relación entre las ramas no es tan simple como podría desearse. Los casos de coincidencia apuntan a algún tipo de filiación que el resto de ejemplos pone en entredicho. Como se irá viendo, estos fenómenos y otros que se mostrarán sugieren la existencia de más testimonios desconocidos que podrían explicar estos comportamientos tan distintos en las elisiones<sup>18</sup>.

Precisamente, las variantes introducidas por las correcciones encaminan hacia una conclusión similar. La casuística es la misma que los encuadramientos: enmiendas del manuscrito que se siguen o no en la rama impresa, independientemente de la mano de la que sean responsables. Las más abundantes son las que proceden del copista original, se trate del autor o de otra persona, que corrige la redacción mediante tachaduras y añadidos, en muchas ocasiones sobre la marcha porque la enmienda aparece a continuación del segmento descartado (otras veces se sobrescribe, conque podría ser una intervención posterior). He aquí un caso notable:



hice homenaje a los dioses,  
 que sobre los paralelos  
 mueven del libro cerúleo  
 el volumen de once pliegos,  
 de no admitir otro esposo,  
 <de no dar mi medio lecho,  
 +de no elegir otro dueño,>  
 de no pagar otro amor  
 y no <-es> beber otro aliento<sup>19</sup>

hice homenaje a los dioses,  
 que sobre los paralelos  
 mueven del libro cerúleo  
 el volumen de once pliegos,  
 de no admitir otro esposo,  
 de no elegir otro dueño,  
 de no escuchar otro amor  
 y no beber otro aliento<sup>20</sup>

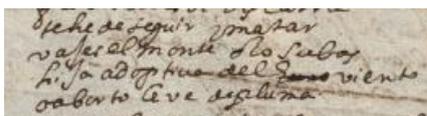
<sup>18</sup> También podría pensarse que los encuadramientos se produjeron en diferentes momentos, aunque, al menos en el pasaje utilizado, es difícil de defender al presentar todos la misma disposición: enjaulamiento por los cuatro lados y dos o tres líneas verticales interiores a modo de tachado.

<sup>19</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 10v.

<sup>20</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. A4v.

El fragmento pertenece al juramento que hace Dido ante el rey Yarbas de permanecer célibe tras la muerte de su esposo Siqueo. El verso tachado en el manuscrito se aprovecha poco después en la sarta de maldiciones que lanza contra sí misma en el caso de violar su palabra, «si diere mi medio lecho», que aparece en ambas tradiciones.

Otro ejemplo de esta casuística es el que sigue, que son unos versos en que Eneas se dirige a una presa que persigue en el monte (que resulta ser el fantasma de su esposa Creúsa, transformada en serpiente):

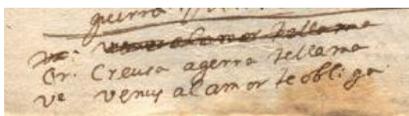


te he de seguir y matar,  
bajes el monte o lo subas,  
hija adoptiva del <-Euro+viento>  
o aborto leve de pluma<sup>21</sup>

te he de seguir y matar,  
el monte bajas o subas,  
hija adoptiva del viento  
o aborto leve de pluma<sup>22</sup>

Se trata de una trivialización de la primera redacción. No es el único caso del manuscrito, en que muchas enmiendas consisten en sustituir un vocablo de cierta oscuridad por otro en teoría más transparente para el espectador. ¿Podría ser obra de una compañía? En este caso, la corrección parece de ser de la misma mano que ha escrito el resto del fragmento, aunque, como se verá después, existen otros ejemplos en que el cambio es obra de otro copista.

Y un último ejemplo de corrección de la primera mano seguida por la tradición impresa se da cuando Venus y Creúsa incitan al protagonista a quedarse en Cartago con la reina Dido o a partir a Italia a cumplir su destino:



<sup>21</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 23v.

<sup>22</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. C2r.

<-Venus. Venus al amor te llama.

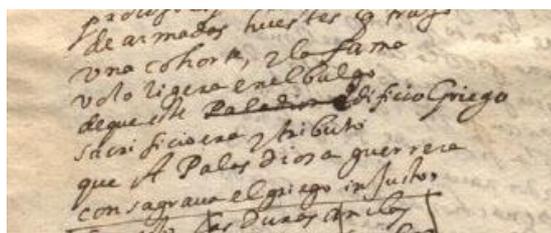
+Creúsa. Creúsa a guerra te llama.>

Venus. Venus al amor te obliga<sup>23</sup>.

Creúsa. Creúsa a guerra te llama.

Venus. Venus al amor te obliga<sup>24</sup>.

En otras ocasiones, como queda indicado, la corrección es fruto de una intervención posterior al ser la caligrafía y tinta claramente diferentes de las del copista original. Este podría ser un buen ejemplo, en que se da una de esas trivializaciones a las que se hacía alusión anteriormente, tomado del ya mencionado relato de la destrucción de Troya:



y la fama

voló ligera en el vulgo

de que este <-Paladión+edificio griego>

sacrificio era y tributo

que a Palas, diosa guerrera,

consagraba el griego injusto<sup>25</sup>

y la fama

volátil publicó al mundo

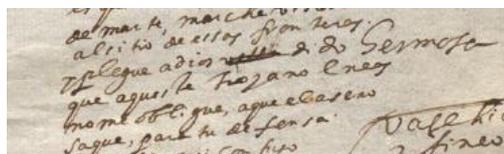
de que este edificio griego

era sagrado tributo

que a Palas, diosa guerrera,

consagraba el griego injusto<sup>26</sup>

No obstante, no siempre la posible explicación del cambio está tan clara, ya que el manuscrito cuenta con otras enmiendas posteriores que no son necesariamente una *lectio facillior*, como esta en uno de los parlamentos del rey Yrbarbas:



y plegue a Dios, <-bella> Dido <+hermosa,>

que aqueste troyano Eneas

y plegue a Dios, Dido hermosa,

que aqueste troyano Eneas

<sup>23</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 31r.

<sup>24</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. D1v.

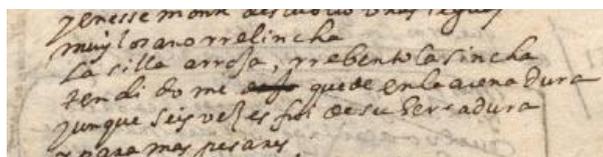
<sup>25</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 16v.

<sup>26</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. B3r.

no me obligue a que el acero  
saque para tu defensa<sup>27</sup>.

no me obligue a que el acero  
saque para tu defensa<sup>28</sup>.

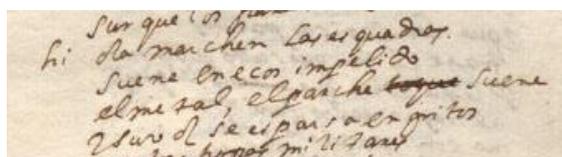
Todos estos ejemplos podrían hacer pensar al editor que la tradición impresa depende en cierto sentido del manuscrito. Sin embargo, como se ha anunciado, esto no está del todo claro, pues junto a estos casos existen otros en que se da la situación contraria: la enmienda, del copista original o posterior, no se sigue en los impresos, que reflejan la lección tachada o una ligeramente distinta pero emparentada con ella. He aquí un primer caso, en que el gracioso Acates narra el incidente que ha tenido con su caballo:



muy lozano relincha,  
la silla arroja, reventó la cincha,  
tendido me <-dejó+quedé> en la arena dura,  
yunque seis veces fui de su herradura<sup>29</sup>

muy lozano relincha,  
la silla despidió, rompió la cincha,  
tendido me dejó en la agricultura,  
yunque fui yo, martillo su herradura<sup>30</sup>

Lo mismo sucede en esta exhortación del rey Yarbas a la guerra contra los troyanos. Se puede debatir si la repetición introducida del verso «sonar» empobrece léxicamente el fragmento o lo enriquece desde un punto de vista retórico al mostrar la exaltación guerrera del rey arengando a sus soldados:



¡Hola! Marchen las escuadras,  
suene en ecos impelido

¡Hola! Marchen las escuadras  
suene en ecos impelido

<sup>27</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 30r.

<sup>28</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. D1r.

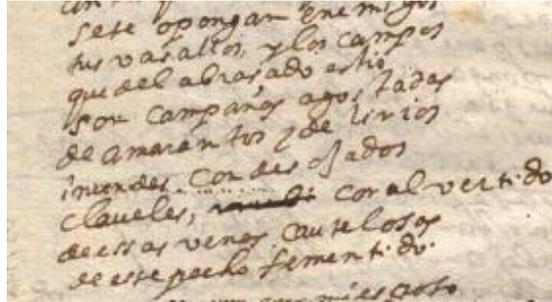
<sup>29</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 22r.

<sup>30</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. C1v.

el metal, el parche <-toque+suene>  
y su voz se esparza en gritos<sup>31</sup>

el metal, el parche toque,  
su trompa se esparza en gritos<sup>32</sup>

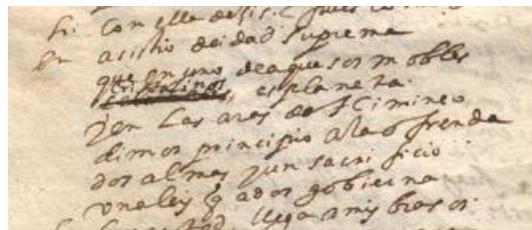
Se puede aducir también este pasaje tomado de los compases finales de la obra, cuando Dido, desde la distancia, maldice a Eneas y los troyanos, que la han abandonado:



y los campos,  
que del abrasado estío  
son campañas agostadas  
de amarantos y de lirios,  
inundes con deshojados  
claveles, <-rubí+coral> vertido  
de esas venas cautelosas,  
de ese pecho fementido<sup>33</sup>

y los campos,  
que del abrasado estío  
son agostadas campañas  
de amarantos y de lirios,  
inundes con deshojados  
claveles, rubí vertido  
de esas venas cautelosas,  
de ese pecho fementido<sup>34</sup>

En otras ocasiones, como queda apuntado, la tachadura y corrección que no es seguida en la tradición impresa procede de una mano posterior. Se aducirá un par de ejemplos. En el primero, Eneas explica ante Yarbas su unión amorosa con Dido:

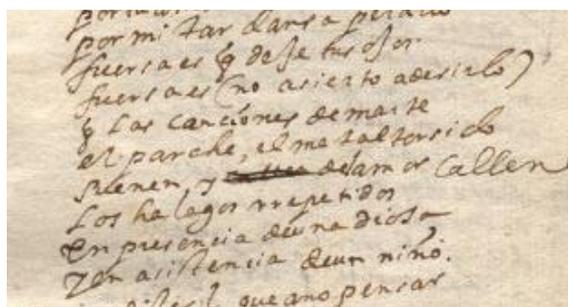


<sup>31</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 36r.  
<sup>32</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. D3v.  
<sup>33</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 36v.  
<sup>34</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. D3v-D4r.

Asistió deidad suprema  
 que en uno de aquesos mobles  
 <-celestiales\cristalinos> es planeta,  
 y en las aras de Himineo  
 dimos principio a la ofrenda  
 dos almas y un sacrificio,  
 una ley que a dos gobierna<sup>35</sup>.

Asistió deidad suprema  
 que en uno de aquesos mobles  
 celestiales es planeta,  
 y en las aras de Himeneo  
 dimos principio a la ofrenda  
 dos almas en una unión,  
 una ley que a dos gobierna<sup>36</sup>.

Y en el segundo, el héroe se justifica también, aunque esta vez ante Dido y sobre una circunstancia bien diferente: su abandono. En esta ocasión, el interventor ha tenido que ajustar el resto del verso, transformando la preposición «de» en el artículo contracto «del» mediante la adición de la «l» para evitar incurrir en hipometría:



fuerza es que deje tus ojos,  
 fuerza es (no acierto a decirlo)  
 que las canciones de Marte,  
 el parche, el metal torcido  
 suenen y <-callen> de<+l> amor <+callen>  
 los halagos repetidos  
 en presencia de una diosa  
 y en asistencia de un niño<sup>37</sup>.

fuerza es que deje tus ojos,  
 fuerza es (no acierto a decillo)  
 que las canciones de Marte,  
 el parche, el metal torcido  
 suenen y callen de amor  
 los amorosos gemidos  
 en presencia de una diosa  
 y en asistencia de un niño<sup>38</sup>.

En definitiva, todos estos casos, considerados conjuntamente, trazan un panorama textual bastante desconcertante que apuntan con toda claridad a la existencia de otros testimonios y a la intervención en el manuscrito de diferentes manos en momentos

<sup>35</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 29v.

<sup>36</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. C4v.

<sup>37</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 34r.

<sup>38</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. D2v.

distintos de su historia. Baste por el momento esta explicación. Una vez que se hayan analizado los otros dos problemas se lanzará una hipótesis más elaborada.

## I.2 Los dos finales

Dicho panorama se complica más si se tiene en cuenta el segundo problema textual que se ha señalado, en íntima relación con el que se acaba de exponer: la existencia de, al menos, dos finales diferentes. Hay que decir que entre ellos no existen tales diferencias que conlleven una interpretación distinta de la pieza; pero sí aportan algunos pequeños detalles que arrojan algunas sutilezas. La versión de *Dido y Eneas* de Cristóbal de Morales sigue la versión del mito según la cual el caudillo troyano no es culpable de la muerte de la reina cartaginesa porque su abandono se debe al mandato de los dioses, que le tienen reservados un destino y una misión: fundar Roma<sup>39</sup>. La obra de Morales incorpora a un personaje de la leyenda, el rey Yrbas, haciendo de él un segundo galán que, aunque al principio parece que va a ser un competidor de Eneas por la reina, pronto deja la liza amorosa al creer que el troyano cuenta con el beneplácito de los hados. Desde entonces, el monarca africano se proclama protector de la reina contra el posible trato alevoso de Eneas; y por ello, cuando Dido le comunica que ha sido burlada y abandonada, no duda en partir en su persecución para darle su merecido. Afortunadamente, la diosa Iris aparece para templar sus ánimos, haciéndolo sabedor de que la partida de Eneas ha sido ordenada por los dioses.

Este es, a grandes rasgos, el final de la comedia. En su versión primitiva, que debe de ser la que presenta la tradición impresa, y de la que se conservan algunos versos, en el folio 37v del manuscrito (con variantes respecto al fragmento correspondiente en los impresos, de ahí que no se pueda afirmar al cien por cien que la de estos sea la original),

---

<sup>39</sup> Sobre las diferentes versiones e interpretaciones de esta leyenda, así como su desarrollo y presencia en la literatura española, es de consulta obligada la célebre monografía de Lida de MALKIEL, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*. En líneas generales, se puede decir que la versión más conocida de la historia, llamada «poética» por la citada investigadora, es la que hace coetáneos a Dido y Eneas, el cual en unas ocasiones aparece como un burlador que abandona a la reina y en otras como un piadoso soldado dispuesto a sacrificar su felicidad por cumplir los designios divinos. Junto a ella, está la versión «histórica», que defiende que los amantes, en realidad, no llegaron a coincidir nunca, y que el suicidio de Dido fue por defender su castidad del acoso de otro enamorado: el rey Yrbas. Sobre el desarrollo de la historia de Dido en el teatro español se puede consultar también la tesis doctoral de Rina Walthaus, en que se hace una reseña de las obras que tratan sobre el mito, entre ellas, las de Guillem de Castro y Cristóbal de Morales (vid. Rina WALTHAUS, *La nieve que arde o abrasa. Dido en Lucretia in het Spaanse drama van de 16de en 17de eeuw*, Leiden, Universiteit Leiden, 1988).



tras el suicidio de la reina al verse abandonada, unos criados recogen su cadáver para rendirle el debido homenaje mientras ven a la distancia, en una alusión ticscópica, el enfrentamiento del troyano con el rey (estos versos han sido elididos en los impresos), que anuncia el último cuadro<sup>40</sup> de la comedia. Se van y sale Eneas, que se ha visto en la obligación de desembarcar ante el acoso de Yarbás, al que intenta explicarle el porqué de su ida. El rey no lo cree y afirma que no cejará en su empeño hasta recibir una señal del cielo, por lo que empieza un combate que detiene, al momento, la diosa Iris, como queda explicado. Los dos guerreros quedan como amigos y se despiden.

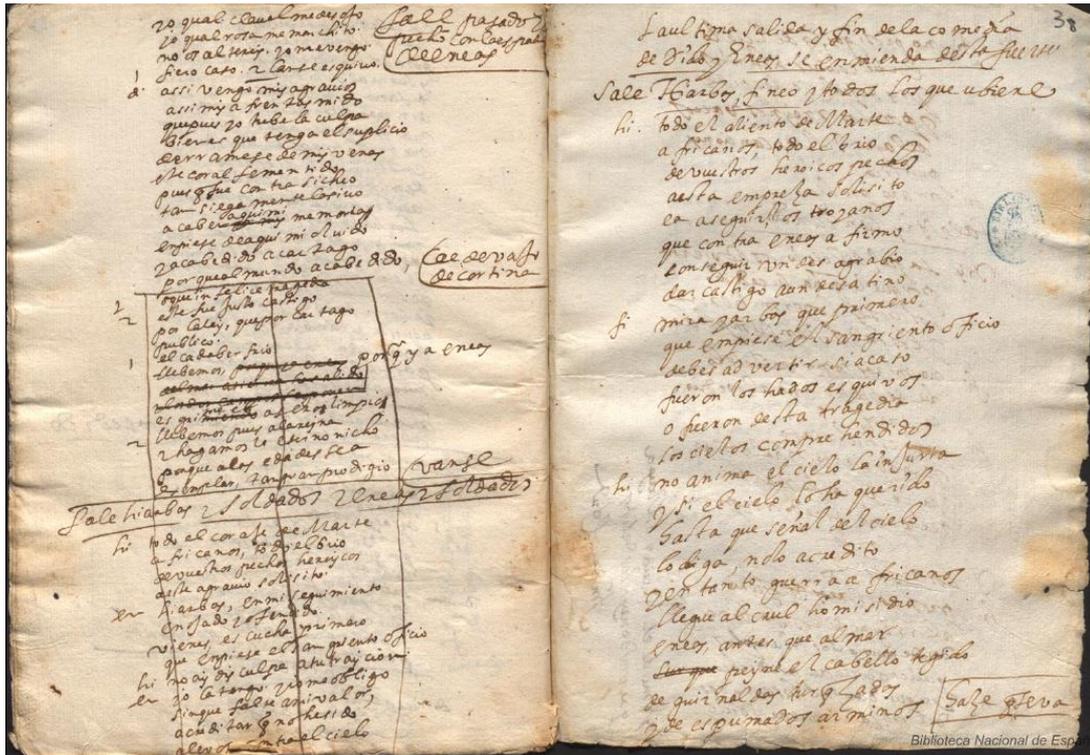
En el manuscrito la hoja final que contendría este final o uno parecido (no hay que olvidar las variantes) no se conserva. En su lugar se ha añadido una diferente, que constituye el folio 38 en el estado actual del documento y que está encabezada por la siguiente aclaración: «La última salida y fin de la comedia de *Dido y Eneas* se enmienda de esta suerte». Parece obvio que la intervención es posterior a la redacción del resto del manuscrito, ya que el papel es distinto<sup>41</sup>; lo que no está tan claro es su paternidad: por una parte, se podría pensar en una mano diferente, ya que la tinta es algo más clara, la letra más grande y la escritura algo más suelta, contrastando claramente con los renglones apretados del resto del documento, y así lo cree, por ejemplo, Margaret Greer en el análisis que ofrece del manuscrito en su base de datos *Manos teatrales*; pero por otra parte, si se observa con detenimiento, la caligrafía presenta algunas semejanzas con la de todo el manuscrito, con trazos para algunas letras prácticamente idénticos y (aunque esto no dice nada en sí) con un rasgo dialectal en común como es el seseo. Además del final añadido, se han encuadrado y tachado los últimos versos del penúltimo cuadro de la obra y el fragmento que quedaba del final primitivo en el folio anterior, de modo que dicho cuadro penúltimo se cerraría con la muerte de Dido, que se atraviesa con la espada de Eneas y «Cae debajo de cortina»: se ha eliminado la intervención de los criados. Por lo que

<sup>40</sup> El cuadro es una unidad de acción que se desarrolla en un espacio y/o tiempo dramáticos específicos y que se limita de otras mediante la mutación espacial y/o temporal (cambia ese espacio y tiempo), escénica (se van todos los personajes), escenográfica (cambio de decorados) y/o métrica (cambio de estrofa). Cfr. José María RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 68-71.

<sup>41</sup> El primero en advertir sobre este detalle fue Eduardo Juliá, que se interesó por esta pieza cuando estudió la obra de Morales al editar la *Comedia de El caballero de Olmedo*, que atribuyó erróneamente al dramaturgo (vid. *Comedia de El caballero de Olmedo*, ed. Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944). Hay que añadir que, en realidad, no es el único momento en que cambia el papel, ya que el cotejo de las filigranas ha podido demostrar que la primera jornada fue escrita en uno diferente del de las segunda y tercera. Sobre los errores de Juliá en su estudio a la hora de fijar el corpus de Morales, cfr. Juan Manuel CARMONA TIerno, *op. cit.*, I, pp. 96-108.



respecta al final propiamente dicho, solo se diferencia del primitivo en la ausencia de Eneas, que no interviene. Sale Yarbas anunciando que perseguirá al troyano, y es su criado Fineo quien lo advierte de que debería asegurarse antes de que la actitud del troyano obedece a otros propósitos. El rey entonces hace como en el otro final: ignora los consejos de su sirviente a menos que los dioses le den una señal. Aparece entonces Iris y Yarbas se calma, deseando suerte a su hasta entonces rival, desde la lejanía, se entiende.

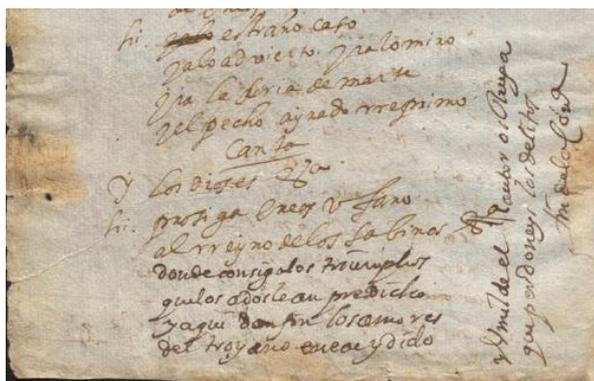


Como se habrá podido comprobar, las diferencias entre las dos versiones no son abismales y no cambian radicalmente el sentido de la obra. En todo caso, la nueva hace más patente ese mensaje de inocencia del troyano y de culpa de la reina, que, pese a conocer la misión encomendada a su amado, ha procurado por todos los medios impedir su partida, oponiéndose así al deseo divino. Nada queda de ese último gesto de respeto y dignidad que se proponían llevar a cabo sus criados; en cuanto a Eneas, no se tiene que molestar ya en suspender su viaje por las importunaciones de Yarbas, a quien la voluntad de los dioses se impone sin su mediación.

Sin embargo, las dificultades no acaban aquí. El redactor del nuevo final, sea quien fuese, escribió un «etcétera» abreviado en el último parlamento de Yarbas. Este detalle



indica a todas luces que los últimos versos del nuevo final tenían que ser, en un primer momento, otros que ya estuvieran escritos, quizá los mismos del final primitivo, que son pronunciados en parte por Eneas pero perfectamente adaptables a la nueva situación<sup>42</sup>. Si esto es así, quiere decir que en un primer momento el final original (u otra versión) estaría bien visible. No obstante, posteriormente, otra mano con una caligrafía diferente tachó el «etcétera» y añadió en el poco espacio que quedaba del folio y al margen derecho una coda alternativa, que presenta algunas semejanzas con los últimos versos primitivos<sup>43</sup>.



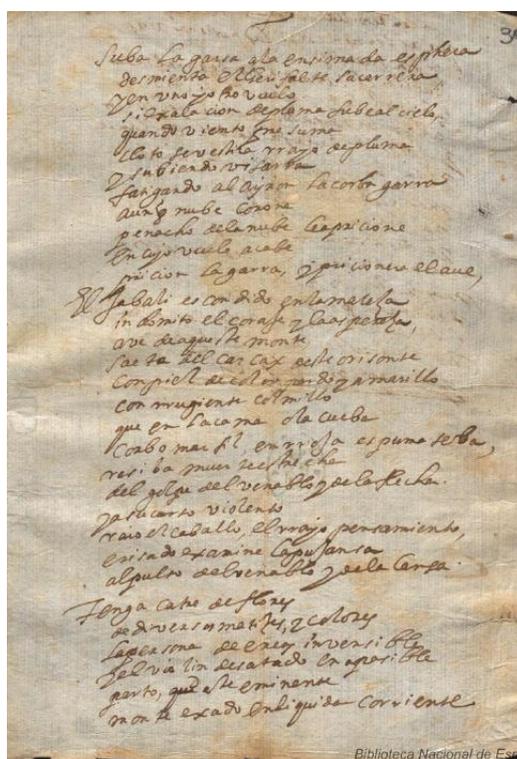
Estas circunstancias apuntan, una vez más, a diferentes fases o momentos en el proceso de redacción de la obra, que conoció versiones diversas debidas a un afán de reescritura, bien del propio autor o bien de otras personas posiblemente relacionadas con el mundo teatral. Como con las tachaduras, se esperará a las conclusiones para lanzar hipótesis.

<sup>42</sup> Los últimos versos del final primitivo son, según la versión de los impresos: «Yarbas. Caminar puedes ufano / al reino de los sabinos / para que los siete montes / de Roma hagas vestigios. / Eneas. Y aquí dan fin los amores / del troyano Eneas y Dido, / suplicándoos el autor / que perdonéis sus delitos». Los que ofrece el nuevo final del manuscrito son: «Yarbas. Prosiga Eneas ufano / al reino de los sabinos etc.». De ser cierta la hipótesis propuesta, habría que sustituir la forma de segunda persona «hagas» del original por «haga» en tercera persona.

<sup>43</sup> Este es el añadido: «donde consiga los triunfos / que los hados le han predicho. / Y aquí dan fin los amores / del troyano Eneas y Dido, / y humilde el autor os ruega / que perdonéis los delitos. / Fin de la comedia». Margaret Greer, en la ya mencionada entrada de *Manos teatrales*, piensa que los versos añadidos a continuación en la columna de texto (los cuatro primeros que se han transcrito) y los escritos al margen (los dos finales) son de manos diferentes; pero no parece ser así. Sí es más interesante otro hecho que apunta: la caligrafía de esos versos añadidos (los cuatro primeros) es la misma que la de un añadido al margen de la jornada segunda. De esto se hablará más adelante.

### I.3 La composición final

Precisamente, el tercer problema que se va a analizar a continuación confirma esta suposición, quizás, con mayor contundencia que los expuestos. Tras la hoja en que figura el final alternativo del manuscrito hay otra más en la que aparece redactada una composición. Según se ha podido comprobar, parece tratarse del mismo papel añadido, aunque es difícil verificarlo al tratarse solo de dos folios cuyas filigranas no son del todo apreciables. Por lo que respecta a la caligrafía, Greer opina que podría ser la misma del copista original y, por tanto, distinta de la del nuevo final; sin embargo, es difícil corroborarlo. En cuanto al contenido de la composición, tomada independientemente, se trata de un pequeño poema relacionado con la historia de Dido y Eneas, constituido por un par de metáforas venatorias (una de cetrería aplicada a una garza y otra a un jabalí) que se aplica a la adversa suerte que le deparan los dioses a la pareja en el caso de seguir obviando su llamada.

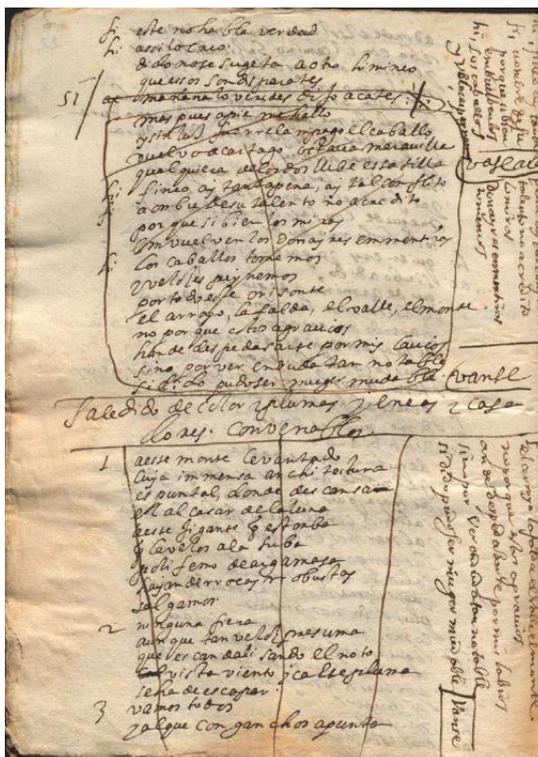


Si la presencia de esta composición a modo de apéndice del manuscrito resulta por sí misma desconcertante, lo es más si se tiene en cuenta que en los impresos figura integrada en el parlamento de uno de los personajes, con variantes y algunos versos menos para complicar aún más la situación. Se trata de uno de los cuadros de la jornada segunda al que ya se ha hecho alusión cuando se han estudiado las correcciones. En el monte, Yarbas confía a su criado Fineo su intención de seguir cortejando a Dido pese a los desdenes de la reina. Aparece en ese momento Acates con la silla de su caballo, pues ha tenido un accidente, y habla a los dos hombres sobre la sospechosa empatía que se ha establecido entre Eneas y Dido. Para comprobarlo, el rey y su sirviente se marchan a investigar. Por lo que respecta a Acates, su actuación es diferente en cada una de las versiones. He aquí el fragmento en la tradición impresa, reproducido a partir del momento en que el criado ha informado sobre los devaneos de Dido y Eneas:

Yarbas.	Este no habla verdad.
Fineo.	Así lo siento: Dido no se sujeta a casamiento, que esos son disparates.
Acates.	Mañana lo veredes, dijo Acates.
Yarbas.	Fineo, ¿hay tal conflicto?
Fineo.	A hombre de este talento no acredito.
Yarbas.	Los caballos tomemos y veloces peinemos por todo este horizonte el arroyo, la falda, el llano, el monte, no porque estos agravios han de ser pronunciados de mis labios, sino por ver en duda tan notable si Dido pudo ser mujer mudable. <i>Vanse</i> <sup>44</sup> .

Acates, solo en escena, pronuncia la composición a modo de vaticinio y se marcha, dando comienzo al siguiente cuadro. La versión del manuscrito es diferente y con trascendentes implicaciones textuales, como se explicará a continuación:

<sup>44</sup> Cristóbal de MORALES, *Los amores de Dido y Eneas...*, f. C1v.



- Fineo. Este no habla verdad.
- Yarbas. Así lo creo:  
Dido no se sujeta a otro Himineo,  
que esos son disparares.
- Acates. Mañana lo veredes, dijo Acates.  
Mas pues a pie me hallo  
y sin luz fue relámpago el caballo,  
vuelvo a Cartago, octava maravilla.  
Cualquiera de los dos lleve esa silla. *Vase Acates.*
- Yarbas. Fineo, ¿hay tanta pena?, ¿hay tal conflicto?
- Fineo. A hombre de su talento no acreditó,  
porque, si bien los miras,  
envuelven los donaires en mentiras.
- Yarbas. Los caballos tomemos  
y veloces peinemos  
por todo este horizonte  
el arroyo, la falda, el valle, el monte,  
no porque estos agravios  
han de despedazarse por mis labios,



sino por ver en duda tan notable  
si Dido pudo ser mujer mutable. *Vanse*<sup>45</sup>.

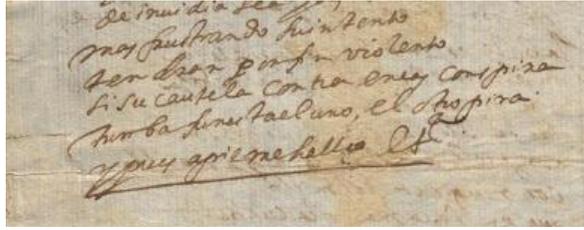
En esta ocasión, Acates (al menos en la redacción de la primera mano) no pronuncia profecía alguna. El texto del manuscrito presenta un encuadramiento, como los estudiados al principio, que se va a comentar en este punto porque podría estar relacionado con el problema que ahora ocupa. Además, se diría que es una intervención realizada en dos momentos diferentes. Por un lado, se enjaula de una sola vez todo el fragmento desde el verso «mas pues a pie de me hallo»<sup>46</sup>; y por otro, en un momento diferente, posiblemente posterior de acuerdo con los trazos, se encuadra el verso anterior al primero del segmento omitido: «Mañana lo veredes, dijo Acates». Justo a la izquierda de este verso se ha escrito «Sí», y a la derecha hay una tachadura en aspas que borra algo que no se puede leer, pero que parece ser otro «Sí»; por último, una mano claramente diferente ha copiado en vertical y apretadamente al margen derecho el fragmento encuadrado, desde el verso «Fineo, ¿hay tanta pena?, ¿hay tal conflicto?» hasta el último del cuadro, «si Dido pudo ser mujer mutable». Según *Manos teatrales*, es la misma letra del copista que añadió los últimos versos del nuevo final.

Hasta aquí, no es difícil proponer hipótesis sobre qué ha podido pasar. Lo más sencillo es pensar que todos esos encuadramientos y copias reflejarían los preparativos de alguna compañía, que decidiría simplificar el cuadro y quizá, posteriormente, se arrepentiría al darse cuenta de que concluía abruptamente o no ser capaz de redactar un cierre alternativo adecuado. Algo similar se puede pensar de la aparente indecisión sobre el verso «Mañana lo veredes, dijo Acates», que es necesario por razones de rima. El rompecabezas se desarma al entrar en liza la composición anexa en el final del manuscrito, pues su último verso reza «y pues a pie me hallo etc.», que parece remitir claramente al primero del encuadramiento.

<sup>45</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 22v.

<sup>46</sup> Esta supuesta elisión se extiende, además, a la primera intervención del cuadro siguiente, en que se escenifica la famosa cacería en que Eneas y Dido acaban sucumbiendo al amor. Lo que en teoría se elimina son los parlamentos de los tres cazadores que, a modo de comparsas, acompañan a los protagonistas. Se deja intacta, sin embargo, la acotación que abre el cuadro: «Sale Dido de color y plumas y Eneas y cazadores con venablos». Parece obvio que la intención de esta mano era, una vez más, aligerar el texto, posiblemente de cara a una puesta en escena. En los impresos los cazadores sí intervienen, aunque con menos versos, y la acotación varía sensiblemente: «Sale Dido con venablo y sombrero de plumas y Eneas, cazando, y algunos cazadores».





Una gran cantidad de preguntas surge de esta circunstancia. Parece evidente que existe algún tipo de filiación entre el estado textual del manuscrito, con la composición al final, y el del impreso, en que figura integrada, pues quienquiera que añadiera ese texto en el volumen de la Biblioteca Nacional de España tenía conciencia de otras versiones, no necesariamente la conservada en la actual rama impresa (recuérdese que la composición de los impresos presenta variantes y algún verso de menos), en que ese fragmento figuraba en esa parte del texto. Nótese, además, que el lugar al que remite la llamada no es el mismo en que está inserta la composición en la tradición impresa, donde aparece algo después, al final del cuadro (además, el verso «mas/y pues a pie me hallo» no figura).

¿Qué sucede? ¿Una mano posterior (o la misma según Greer) a la que redactó el manuscrito tuvo noticia de la existencia de ese fragmento en otras versiones y decidió reflejarlo de algún modo con ese añadido final? ¿Por qué, entonces, no remite al lugar exacto en que aparecía?, ¿se equivocó?, ¿existieron otras versiones en que el final del cuadro de la segunda jornada variaba aún más? ¿Pudiera ser que esa mano estuviera relacionada con alguna compañía y decidió incluir el vaticinio para la puesta en escena?, ¿sería esa tachadura que no se ha podido descifrar una llamada al texto final? En este supuesto, las enigmáticas palabras de Acates serían pronunciadas ante Yarbás y Fineo antes de abandonar la escena.

Sea como fuese, hay un detalle no mencionado hasta ahora y que echa por tierra en parte estas movilizadas hipótesis: la composición, grave por sí misma y repleta de imaginería gongorina, resulta poco convincente desde un punto de vista teatral en boca de un gracioso que acaba de venir rodando del «caballo de un puto» y haciendo referencia a los golpes que sus posaderas han recibido. El vaticinio es pertinente en la obra (de hecho, los protagonistas reciben muchos a lo largo de toda ella), pero no declamado por Acates y en este contexto.

Se trata, así pues, de un problema desconcertante y sin una solución fiable, al menos por el momento. Todo apunta, una vez más, a la existencia de otras versiones que no han llegado al presente o están en paradero desconocido.

## II. CONCLUSIONES

Tras analizar separadamente los problemas principales de la tradición textual de *Dido y Eneas*, es el momento de exponer conclusiones y lanzar algunas hipótesis sobre el proceso de redacción, si bien serán suposiciones fragmentarias y en absoluto definitivas. Empezando por las variantes, enjaulamientos y tachaduras, todo apunta, como ya se ha adelantado, a la existencia de otros testimonios que sirvieron de modelo a los que se conservan en la actualidad. Es algo que se deduce del peculiar tratamiento de las omisiones causadas por los encuadramientos y las correcciones del manuscrito, que en muchas ocasiones no se reflejan en los testimonios impresos.

Centrándose en el volumen de la Biblioteca Nacional de España, ya se ha dicho que el estado actual de conocimientos sobre Cristóbal de Morales impide saber si se trata o no de un autógrafo. Sin embargo, hay un detalle que no es descabellado defender: sea quien sea su autor, parece que está copiando el texto de otro sitio que no es, precisamente, un simple borrador. Si se parte del supuesto de que se trata de Morales, en principio no habría nada de extraordinario en que un dramaturgo pasara a limpio la comedia que ha compuesto y que en el proceso de copia introdujera innovaciones, como sostiene Marco Presotto para los autógrafos de Lope de Vega<sup>47</sup>. No obstante, el hecho de que las lecciones descartadas aparezcan en ocasiones en la tradición impresa plantea un problema, porque de dicha circunstancia podría deducirse que el texto que sirvió de modelo a la copia y en que figurarían esas lecciones originarias se tendría que haber puesto en circulación, de ahí que acaben en una versión impresa. Aceptando esto, ¿qué tipo de documento podría haber estado utilizando Morales?, ¿una versión ya existente y representada de su obra que, años después, decide revisar? Es una posibilidad. De todas formas, la nota discordante la ponen las variantes introducidas en esa supuesta reescritura que sí acaban en los impresos que se conocen: ¿por qué unas enmiendas pasan y otras no? En este punto,

<sup>47</sup> Marco PRESOTTO, «Lope en sus manuscritos teatrales», en *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio internacional*, eds. Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 60-64.

surge otra posibilidad, que se antoja, no obstante, menos atractiva: que esas innovaciones no fueran originales del manuscrito actual, sino de otros testimonios en un caso de contaminación. Así las cosas, se hace difícil de aceptar que esas enmiendas que incluye el autor provinieran de otras manos; más lógico parece que fueran ya suyas de otro momento, de otros posibles borradores o incluso versiones que conservara y que en ese momento le parece bien reutilizar.

Se pueden lanzar hipótesis a partir de otro presupuesto: que el manuscrito sea un documento apógrafo. ¿Cómo se explican, pues, las enmiendas? Surgen, al menos, dos posibilidades, que vienen a ser, en realidad, similares a las de las hipótesis del autógrafo: por un lado, otro caso de contaminación, imaginando que ese copista tiene por delante más de una versión de la pieza; y por otro, un ejemplo de innovación de esa persona. Este último supuesto implicaría que quien copia la comedia es alguien con mucha pericia poética, la suficiente para enmendar, y en ocasiones mejorar, una obra de un dramaturgo profesional. Así pues, si se acepta por un momento que el copista no es Morales, ¿quién podría ser?, ¿otro poeta?, ¿un dramaturgo refundidor?, ¿pertenería a alguna compañía?

A todo esto hay que añadir una vuelta de tuerca más. Solo se está trabajando a partir de un tipo muy específico de variantes entre manuscrito e impresos: aquellas que, gracias a las tachaduras y encuadramientos, permiten dejar entrever parte de su génesis. Pero recuérdese que, junto a ellas, existe una gran cantidad de variantes adiaforas sobre las que se podrían formular preguntas similares: ¿cuántas se introdujeron sobre la marcha en el manuscrito sin necesidad de tachar lo anteriormente escrito?, ¿quién es el responsable de su aparición?

Como se puede apreciar, no se puede ofrecer una explicación mínimamente sólida. Lo único que parece indiscutible es esa existencia de otros testimonios que dibujarían una tradición textual mucho más compleja que la que se puede reconstruir hoy ingenuamente a partir de los materiales existentes.

En cuanto al segundo fenómeno estudiado, la reescritura del final, tampoco hay unas conclusiones definitivas al respecto. Al analizar el problema se ha adelantado mucho acerca de la hipotética génesis de este final alternativo, con la posible presencia, en un primer momento, del primitivo, según sugiere el «etcétera» del último verso copiado, y su total desaparición más tarde, que obligaría a un segundo (si se admite que el nuevo final fue escrito por el primer redactor) o tercer (si quien lo compuso fue otra persona) interventor a añadir los versos de cierre. Este planteamiento es verosímil; no obstante, la



paternidad de tales intervenciones y las causas que movieron a ellas resultan mucho menos transparentes.

Como se dijo en su momento, tampoco está clara la autoría del nuevo final, ya que su caligrafía, si bien sensiblemente diferente a la del resto del manuscrito, no lo es totalmente o hasta el punto de que permita afirmar con una certeza absoluta que se trata de otro amanuense. Sin embargo, una lectura detenida y un cotejo reflexivo parecen inclinar la balanza a favor de la autoría apócrifa, en consonancia con la tesis de Greer. Posiblemente se trate de alguna compañía que representó la obra. Es cierto que los matices que aporta la nueva versión (afirmación de la inocencia de Eneas) se mueven más en la esfera de la interpretación de la pieza, y, por tanto, sería más propia del dramaturgo. Las modificaciones esperables de una compañía irían quizás más en la línea de la adaptación escénica. No obstante, esa lectura comparada de los dos finales es cierta si se tiene en cuenta la obra de forma holística; si se toman los dos cuadros independientemente, en efecto se puede apreciar que el nuevo implica una simplificación respecto al supuestamente originario. La primera versión es más rica con la presencia de Eneas y de un conato de combate entre él y Yarbas; la segunda, precisamente por esa soledad del rey africano ante la voluntad de los dioses, se antoja más fría y pobre. Quizás el nuevo final enriquece semánticamente la obra, pero la empobrece teatralmente. Además de esto, el nuevo cuadro cuenta con menos versos: frente a los setenta y seis contabilizados en los impresos, en el manuscrito solo llega a los cincuenta, y eso sin contar los últimos versos del cuadro anterior que han sido eliminados también (los criados que retiran el cuerpo de Dido). Pero hay más: no sería descabellado pensar que el final primitivo en la versión manuscrita tuviera más versos que en la que se ha conservado en los impresos, cosa que es una constante entre una rama y otra.

Hay otros detalles, algo menos trascendentes, que sostendrían esta hipótesis de intervención de una compañía. En primer lugar, siguiendo con la idea de simplificación escénica, no hay que olvidar que se ha eliminado a un personaje: Eneas; no obstante, también es cierto que esto en realidad no aporta gran cosa al elenco al tratarse de uno de los protagonistas que lleva apareciendo a lo largo de toda la obra y, además, su presencia original debe ser sustituida, en cierto sentido, por los parlamentos de Fineo, que defiende su inocencia (en los impresos el criado de Yarbas solo habla para señalar la aparición de



Iris). Sea como sea, es cierto que con ello se acorta el cuadro y se simplifica al quitar la pelea.

En segundo lugar, se podría defender que la versión original del final es más espectacular en la aparición de Iris, al menos como se conserva en los impresos, cuya acotación reza: «Pasa por lo alto de una parte a otra Iris sobre un arco de colores con arpa, cantando»; en el manuscrito solo se dice que «Sale Iris cantando». Sin embargo, esto no implica forzosamente puestas en escena más o menos complejas, pues la compañía podría no haber seguido las indicaciones de la acotación de los impresos, no haciendo la irrupción de la mensajera tan espectacular, o haberla complicado más allá de la parquedad de la didascalia del manuscrito<sup>48</sup>. Además, sea como fuese, al igual que con la eliminación de Eneas, no tiene mucho sentido, y precisamente en el final de la obra, eliminar la espectacularidad cuando esta ha hecho acto de presencia a lo largo de toda la comedia en función de los muchos prodigios que tienen lugar en la trama<sup>49</sup>.

Y en tercer lugar, aunque se entra en el peligroso terreno de las apreciaciones subjetivas, el nuevo final no es gran cosa desde un punto de vista literario. Si es más objetivo decir que algunos de sus versos proceden del final primitivo, tal cuales o adaptados. Solo hay un segmento de mayor elaboración gongorina que recuerda a los giros de Morales y que no figuran en la versión del final primitivo de los impresos:

y en tanto, ¡guerra, africanos!  
 llegue al cruel homicidio  
 Eneas antes que al mar  
 <-surque+peine> el cabello tejido

<sup>48</sup> En este sentido, los especialistas en escenografía barroca han destacado que las acotaciones de los manuscritos suelen ser más simples y parcas y las de los impresos más ricas y descriptivas: los dramaturgos dejarían buena parte de la puesta en escena al arbitrio de los comediantes, buenos conocedores de su oficio y capaces de montar secuencias espectaculares; estas son las que quedarían recogidas en los textos impresos, que podrían reflejar escenificaciones concretas. Este planteamiento es defendido por Ruano de la Haza, que por ello defiende la relevancia del estudio de las versiones de los impresos al corresponderse mejor con lo que el público de la época presenciaba realmente. Cfr. José María RUANO DE LA HAZA, *op. cit.*, pp. 28-30.

<sup>49</sup> Algunos ejemplos son los siguientes. En Troya Creúsa muerta tiene que aparecer a través del escotillón como si fuera las raíces de una mata que Eneas arranca, y, después de transmitirle el mensaje de los dioses, vuela como un espíritu. La llegada a Cartago del caudillo y su criado Acates es en una nube conducida por Venus. Tras la cena en palacio, Dido, enamorada de Eneas y olvidada de Siqueo, observa horrorizada cómo el cuadro de su difunto esposo cambia de forma para amenazarla. Y finalmente Eneas se ve acompañado de Venus y el fantasma de Creúsa, que intentan convencerlo de que se quede en Cartago o parta a Italia, respectivamente; los dos seres desaparecen cuando irrumpe Dido. Estos efectos aparecen, con variantes pero sin perder su espectacularidad, en la versión manuscrita y en la impresa.



de guirnaldas turquesadas  
y de espumosos armiños<sup>50</sup>.

No obstante, hay que admitir que se trata de fórmulas manidas que podría dominar bien un refundidor. Además, no se sabe con qué certeza esos versos podrían figurar en la versión del final original del manuscrito. De hecho, si se cotejan los escasos versos que se conservan de él en el folio anterior a los añadidos, los correspondientes primeros del nuevo y los mismos del impreso, se apreciará alguno que solo comparten las dos versiones manuscritas y no la impresa: «primero / que empiece el sangriento oficio» frente a «antes que el acero limpio / imite de Marte airado / los sangrientos ejercicios». No obstante, como sucede en otras situaciones, también hay algún caso contrario: coincidencia entre el nuevo final y la versión impresa frente al final primitivo del manuscrito, como sucede en el tercer verso de este cuadro final, que es «de vuestros pechos heroicos» en lo que se conserva del primitivo en el manuscrito y «de vuestros heroicos pechos» en la nueva versión y en la primitiva como la conservan los impresos. Una vez más, estos pequeños detalles parecen apuntar a la existencia de otros testimonios con versiones intermedias que servirían de eslabones entre las que se conservan y que explicarían quizás todos los enigmas. Lamentablemente, están perdidas; la conservación del final primitivo del manuscrito arrojaría, posiblemente, algo más de luz.

Para terminar con la cuestión del final, hay que lanzar algunos interrogantes sobre la coda añadida en el manuscrito que, según parece, sustituiría a la del final original (u otro) que tendría que estar visible en el documento, según se desprende del «etcétera» tachado. En este caso sí que no hay dudas de que el copista es totalmente diferente, según se adujo; pero hay una serie de cuestiones que no están tan claras: ¿por qué se añadieron esos versos?, ¿acaso se perdió la primitiva hoja final de la comedia y alguien por cuyas manos pasó el manuscrito más tarde se vio en la obligación de cerrar la pieza? En este supuesto, como ya se dijo, hay notables semejanzas entre esos versos añadidos y los del final primitivo de la rama impresa: ¿los tuvo en cuenta el copista o se trata, directamente, de los versos finales del final primitivo tal y como figuraban en el manuscrito? ¿Podiera ser también que esa adición no obedeciera a la pérdida de ninguna hoja, sino simplemente al deseo de alguien de redactar una coda propia para el nuevo final, aunque inspirándose

<sup>50</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 38r.

en la original? Recuérdese a este respecto cómo, según se consignó en nota, los versos finales originales están en boca de Eneas y Yrbas, por lo que hay segundas personas que no casan en la nueva versión.

Así pues, si hubiera que acabar con una hipótesis para la cuestión de los dos finales, solo se puede decir que el nuevo parece ser apócrifo y que quizás no se compuso concretamente a partir de la versión primitiva que figuraba en el manuscrito, a juzgar por esas variantes comentadas.

Por último, hay que lanzar algunas conclusiones sobre el tercer y más desconcertante de los problemas: la composición profética. Ya hubo que adelantar mucho cuando se expuso el problema. Ahora se recapitularán preguntándose por tres aspectos: qué es exactamente esta composición, quién es su autor y cómo se relaciona con la obra.

Por lo que respecta a la primera cuestión, no es tan baladí como pudiera parecer en un primer momento. Carmona Tierno se planteó hasta qué punto pudiera tratarse de una composición sobre el mito de Dido y Eneas independiente de la comedia de Morales que, por motivos variados, acabó relacionándose con la obra<sup>51</sup>. No obstante, una lectura atenta de la composición recomienda, si no descartar, al menos relativizar esta teoría, ya que en ella se hace alusión, al menos aparentemente, a uno de los espacios dramáticos de la trama: el monte en que se desarrollan los cuadros finales de la jornada segunda y en el que, como lugar de los amores prohibidos<sup>52</sup>, sucumben definitivamente Dido y Eneas:

Tenga catre de flores  
de diversos matices y colores  
la persona de Eneas invencible  
y el violín desatado en apacible  
parto<-, que\de> este eminente  
monte exhalado en líquida corriente  
le cante villancicos tan suaves  
que alternen coros las parleras aves<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Juan Manuel CARMONA TIERNO, *op. cit.*, I, pp. 182-183.

<sup>52</sup> Marie-Eugénie KAUFMANT, *Poétique des espaces naturels dans la «Comedia nueva»*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 19-21.

<sup>53</sup> Cristóbal de MORALES, *Dido y Eneas*, f. 39r-39v. El fragmento presenta variantes en los impresos, aunque la referencia del monte está tal cual. El manuscrito lee por error *exado* en vez de *exhalado*, como sí hacen correctamente los impresos.



Además, el fragmento está compuesto en la llamada silva de consonantes, pareados de endecasílabos y heptasílabos, que es uno de los metros constantes de Morales<sup>54</sup> y el escogido, precisamente, para el cuadro de Acates, Yarbas y Fineo.

Así pues, es razonable pensar que se trata de una composición, si no de la obra, al menos de su plan. Lo que es más difícil es dilucidar qué exactamente, debido al tratamiento diferenciado que recibe en el impreso, integrando, si bien de forma un poco inapropiada como se dijo, la intervención de Acates, y en el manuscrito, en que ha sido aislado de la obra aunque con una llamada que la sitúa en el cuadro en que figura en la rama impresa. Una vez más, los fantasmas de otros testimonios vuelven a aparecer, pero esto no da cuenta cabal del problema que ocupa. ¿Podiera tratarse de una intervención pronunciada por algún otro personaje en esa secuencia en que los protagonistas van a caer, quizá por alguna divinidad? No sería la única vez, como queda dicho, que Dido y Eneas reciben amenazas del más allá por su actitud. ¿Se daba tal circunstancia en esas otras versiones?, o ¿podría tratarse de un borrador, de un fragmento que Morales pensó incluir o directamente incluyó en una primera redacción de la obra y que luego descartó? Si se admite que el manuscrito es fruto de una reescritura, alguien podría haber añadido a modo de apéndice la composición para dejar constancia del lugar que ocupaba en otras versiones.

Y en lo que concierne a su autoría, no se trata tanto de dilucidar quién es el autor de la composición, que, según lo aducido, podría ser el propio Morales, sino el responsable de su copia en el manuscrito. A este respecto, hay que recordar que la caligrafía sí que difiere un poco más de la del final alternativo y el resto de la obra, aunque Greer apuntaba que podría tratarse del primer copista. Si se parte del supuesto de un manuscrito autógrafo, no tendría mucho sentido plantearse que el copista de la composición sea Morales: ¿por qué iba a consignar a modo de anexo un fragmento que ha descartado del texto de la obra? Así pues, es más lógico pensar que lo haya añadido alguien de algún otro testimonio en que aparecía en el cuadro de Acates y Yarbas, como para dejar constancia del lugar que ocupaba ese fragmento que ya no aparece en la versión manuscrita. En el caso de un manuscrito apógrafo, los motivos de la adición podrían ser los mismos; y, si se piensa en la actividad de una compañía, no hay que descartar que la inclusión pudiera estar destinada a reincorporar la composición en el parlamento de Acates siguiendo alguna otra

<sup>54</sup> Juan Manuel CARMONA TIerno, *op. cit.*, I, pp. 641-645.

versión. Sea como sea, la falta de más datos y lo desconcertante de estas circunstancias impiden conclusiones más fundadas. Lo único que parece seguro es, una vez más, la existencia de otras versiones en que la composición presentaba variantes y en la que, eso es ya menos seguro, figuraba en un punto diferente del cuadro.

Se puede concluir este trabajo con esta reflexión general de Marco Presotto, que es perfectamente aplicable al caso de Morales:

Es bien sabido que hablar de tradición manuscrita significa, en primer lugar, aclarar la tipología del documento que tenemos delante. No es suficiente quedarnos con la definición de «autógrafo» o «copia»: es necesario establecer, en la medida de lo posible, en qué punto exacto se encuentra el testimonio dentro de este complejo sistema de creación, escritura, revisión, cambio de uso previsto (la representación o la lectura) que la gran mayoría de piezas teatrales tuvieron necesariamente que conocer en el ámbito comercial para el que nacieron. Los manuscritos, a menudo, son verdaderos depósitos de las informaciones más variadas, filológicas, históricas, dramáticas, y dan cuenta de una estratificación de fases que es necesario intentar reconocer en cada caso<sup>55</sup>.

*Dido y Eneas* es una obra apasionante por la dificultad de los problemas textuales que presenta, y supone un reto de edición que algún día tendrá que ser asumido con toda responsabilidad. Es un bello rompecabezas del que, lamentablemente, faltan muchas piezas que impiden apreciarlo con toda claridad; solo cabe esperar que puedan encontrarse al menos algunas de esas claves necesarias para su resolución.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALONSO, Dámaso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Seis calas en la expresión literaria española (prosa-poesía-teatro)*, eds. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Madrid, Gredos, 1979, pp. 109-175.

*Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, S. A. Tipográfica, 1934, I.

---

<sup>55</sup> Marco PRESOTTO, *art. cit.*, p. 55.



- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001.
- CARMONA TIERNO, Juan Manuel, *La producción dramática de Cristóbal de Morales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, 3 vols.
- Comedia de El caballero de Olmedo*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la «Comedia nueva»*. Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Dido en la literatura española. Su retrato y su defensa*, London, Tamesis Books Limited, 1974.
- MORALES, Cristóbal de, *Dido y Eneas*, s. l., s. a<sup>56</sup>.
- MORALES, Cristóbal de, *Los amores de Dido y Eneas. Comedia famosa*, s. l., s. a<sup>57</sup>.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- PRESOTTO, Marco, «Lope en sus manuscritos teatrales», en *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio internacional*, eds. Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 55-69.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- WALTHAUS, Rina, *La nieve que arde o abrasa. Dido en Lucretia in het Spaanse drama van de 16de en 17de eeuw*, Leiden, Universiteit Leiden, 1988.



<https://doi.org/10.14643/101A>

RECIBIDO: FEBRERO 2020  
APROBADO: JUNIO 2020

<sup>56</sup> Manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, signatura MSS/17338.

<sup>57</sup> Ejemplar consultado: Österreichische Nationalbibliothek, signatura \*38.V.4. (vol. 4,3).

