

## ETIENNE JODELLE Y LA TRAGEDIA RENACENTISTA

ANTONIO GONZÁLEZ ALCARAZ

Universidad de Murcia

El teatro es un género que se desarrolló de forma considerable a lo largo del siglo XVI en Francia. Farsas, moralidades y misterios llegaron a su cenit en el siglo anterior y aunque durante la primera mitad del XVI decayeran bastante, las representaciones continuaron con éxito.

El año 1548, el 12 de noviembre, marca un antes y un después. En esa fecha el Parlamento de París prohibió la representación de misterios, porque junto a sus argumentos religiosos se mezclaban situaciones de la vida real poco apropiadas. En realidad tal prohibición obedecía a la evolución cultural y religiosa habidas en los años precedentes. La Reforma protestante influyó notablemente, incluso entre los católicos, para el advenimiento de un rigor moral que los misterios no respetaban en absoluto<sup>1</sup>. De todas formas y durante algunos años más, siguieron representándose sobre todo en provincias.

Mientras ocurría ésto, algunos humanistas que desdeñaban este tipo de obras groseras y despreciables componían y representaban tragedias en latín en sus colegios. Es el caso de Buchanan<sup>2</sup>, cuyas *Jean-Baptiste* y *Jephté* fueron representadas en el Colegio de Guienne, en Burdeos, hacia 1540 y en 1544 *Julius Caesar* de Marc-Antoine Muret<sup>3</sup>. Los alumnos eran los

---

1. ROHOU, J. : *La tragédie classique*. SEDES, Paris, 1996, p. 51

2. Buchanan (1506-1582), escocés de nacimiento, fue profesor en el Colegio de Guienne, en Burdeos, y tuvo por alumno a Montaigne. En 1547 volvió a Inglaterra para participar activamente en la política.

3. Marc-Antoine Muret (1526-1595) fue también uno de los maestros de Montaigne, en Burdeos; enseñó en París, en el Colegio del Cardenal Lemoine, en Toulouse y en Roma. Fue un reputado latinista y escribió numerosos comentarios sobre autores latinos -Séneca sobre todo- y sobre *Les Amours* de Ronsard, publicados, una vez más, recientemente por Didier Erudition: *Les Amours de Ronsard et leurs commentaires par Muret: texte de 1553*, Edition de Christine de Bouzon et Pierre Martin.

actores y sus maestros y condiscípulos, los espectadores. De ello nos da cuenta el mismo Montaigne<sup>4</sup>.

No conviene olvidar que en Italia había habido ya numerosos intentos por redescubrir el género trágico, pero en lengua vulgar<sup>5</sup>. El ejemplo más valioso, por la celebridad que alcanzó, fue la *Sofonisba* de Giangiorgio Trisino, representada en 1516 y publicada en 1524. Su fama traspasó las fronteras y fue traducida y adaptada por Mellin de Saint-Gelais para su representación en Blois ante Catalina de Médicis y la Corte.

Hay, sin embargo, otras traducciones al francés anteriores en el tiempo y algunas de ellas fueron representadas en los colegios. Me refiero concretamente a la *Électre* (1537) de Lazare de Baïf, *Hécube* (1545) de Bouchetal, *Iphigénie à Aulis* (1549) de Thomas Sebilllet.

Las primeras tragedias originales francesas fueron *Abraham sacrificant* (1550) del protestante Théodore de Bèze quien, en 1584, sucedería a Calvino a la cabeza de la Iglesia de Ginebra y la *Cléopâtre captive* (1553) de Jodelle, alumno de Muret y Buchanan. Contemporáneos de Jodelle son toda una pléyade de poetas autores de tragedias, clásicas o bíblicas, que tienen como común denominador la influencia de Séneca<sup>6</sup>. Todas ellas están escritas bajo un mismo punto de vista: el de la ley moral y religiosa y presentan situaciones ejemplares y personajes que lamentan su desgracia y son conscientes de su culpabilidad en la prueba que Dios o la Fortuna les imponen<sup>7</sup> en un marco que, en 1561, formula y modula Giuglio Cesare Scaligero<sup>8</sup> a propósito de las reglas que toda tragedia debe tener presentes. Es él quien, con razón o sin ella, creyó encontrar en la *Poética* de Aristóteles las “tres unidades” y quien definió la tragedia como la imitación por las acciones de una fortuna ilustre, con un desenlace desgraciado, en un estilo grave y en verso. Es él quien determina que se inicie la acción lo más cerca posible de su final y que, desde las primeras escenas, se sitúe *in medias res*. Del conjunto de sus teorías se concluye el principio general de la verosimilitud.

Jean de la Taille publicará, en 1572, encabezando su *Saül*, un *Art de la tragédie* en el que desarrolla y completa los preceptos de Scaligero<sup>9</sup>.

Lo curioso de este panorama de tanta abundancia y calidad es que la tragedia continúa siendo un género escolar y libresco. Eso explica que en el más grande poeta trágico, Robert Garnier, prime más su éxito de lectura que de las representaciones de sus tragedias; la prueba son las numerosas ediciones de sus obras hasta 1620.

\* \* \*

---

4. *Alter ab undecimo tum me vix ceperat annus. j'ai soustenu les premiers personnages ès tragedies latines de Bucanam, de Guerente et de Muret, qui se representerent en nostre college de Guienne avec dignité.*

5. En latín se venía haciendo desde el siglo XIV con traducciones, representaciones o imitaciones de las tragedias clásicas.

6. Entre los poetas que siguen a Jodelle, cabría enumerar a : Jean de la Péruse, autor de una *Médée* (1553) imitada de Séneca; Jacques Grévin con su *Mort de César* (1560), adaptación del *Julius Caesar* de Muret; Jean de La Taille, autor de *Didon* (1560), *Daire (Darius)* y *Alexandre*, escritas ambas entre 1560 y 1562. En el mismo caso están: Demazures, autor de *David* (1566), Pierre Mathieu que escribió *Esther* (1585) y *Aman* (1589).

7. ROHOU, Jean: o.c., p. 57.

8. Giuglio Cesare Scaligero es, a pesar de lo dicho, menos conocido que su hijo, el célebre filólogo J. Giusto Scaligero.

9. YLLERA, Alicia: *Teoría de la literatura francesa*. Ediciones Sintesis, Madrid, 1996, pp. 75 y ss.

Los autores del siglo XVI veían en los acontecimientos sangrientos un elemento esencial de la tragedia, puesto que aceptaban la definición al uso<sup>10</sup>.

Los partidarios de la tragedia regular quieren sustraer estas acciones a los ojos del público, mientras que los de la tragedia irregular quieren mostrárselas en toda su crudeza.

Los primeros invocan con frecuencia la autoridad de los versos 185 a 188 del *Arte poética* de Horacio, uno de los tratados de poesía más respetados en el siglo XV<sup>11</sup>. Horacio prohíbe algunas acciones por razones de verosimilitud. El espectador tiene que creerse que es testigo de los hechos y acontecimientos que ocurren en el escenario, que participa en una ilusión. Si se percibe que los actores no hacen más que imitar algunas acciones, se separará del juego y la ilusión desaparece.

Varios autores trágicos del Renacimiento francés se restringen a la regla de Horacio sin ponerse a razonar por qué; hay que destacar algo curioso al respecto y es que los autores de artes poéticas en francés de este tiempo no mencionan nunca las transformaciones fabulosas de las que habla Horacio, quizás por la idea que tienen de la tragedia<sup>12</sup>.

La razón por la que Horacio condena las escenas sangrientas ¿era válida en el siglo XVI? R. Lebègue cree que no, porque los actores lo mismo eran capaces de simular cometer un crimen que de hacer algo parecido. Para justificar su opinión Lebègue cita el diario de un tal Thomas Platter, de Basilea, que estudió medicina en Montpellier, de 1595 a 1597. Durante una visita a Avignon en 1598, Platter admiró la interpretación de algunos actores italianos que imitaban la decapitación de una mujer, pareciéndole a él que había sido efectivamente decapitada.

R. Lebègue no habla de los Misterios. Es creencia unánime que los directores escénicos de los Misterios habían perfeccionado las máquinas hasta tal punto que eran muy buscados por los organizadores para cualquier representación. Ayudados por las máquinas los actores podían simular cualquier acción<sup>13</sup>.

---

10. "in tragoedia introductur... luctus exilia caedes"

11. Como lo atestigua Claude Roillet en el prefacio de sus *Varia poemata* (1556) que incluyen algunas obras de teatro y en donde se mofa de los dramaturgos que hacen alusión "ad technologiam Horatii, aut ad imitationem Senecae quasi ad legem inviolabilem religiose".

Cito los versos 185 a 188 de la *Epistola a los Pisones* según la traducción de Jacques Peletier du Mans de 1545, por su extraordinario valor literario:

*Il ne faut pas que Médée endurecie  
Ses propres filz devant le peuple occie,  
Aussi non plus qu'Atrée l'inhumain  
Cuise les filz de son frere germain,  
Ou bien que Progne en oiseau de jargon  
Soit transmuee, ou Cadme en un Dragon:  
Tout ce qu'aux jeux me montres en ce point,  
Je le dedaigne, et si ne le croit point.*

12. La muerte, no la metamorfosis de un rey, constituye el tema de esta especie de obra de teatro.

13. LEBÈGUE, Raymond: "La représentation des tragédies au XVIe. siècle". *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Chamard*. Paris, Nizet, 1951, pp. 199-204.

Lo que no podemos olvidar es que la mayoría de los actores eran aficionados y muchas veces, por su inexperiencia, lo que hacían era provocar la risa, al ser incapaces de crear ilusión. Habría que preguntarse si no sería ésta una de las causas que empujaron a los partidarios de la tragedia regular a aceptar los razonamientos de Horacio. No obstante, a pesar de lo que dice Lebègue, sabemos muy poco o casi nada de las representaciones del siglo XVI para poder apreciar las capacidades de los actores de esta época. Ya decíamos más arriba que tenían más éxito de lectura que de representación, la prueba son las numerosas ediciones, concretamente en el caso de Garnier.

Pero aunque la maquinaria hubiera sido puesta a punto y los cómicos hubieran sido excelentes, yo creo que los autores de tragedias regulares ya habían tomado partido por los que renunciaban a las máquinas para separarse de la tradición. Lo que deseaban estos autores no era agradar al gran público que se extasiaba con el espectáculo que proporcionaban las máquinas, sino complacer a una élite que pudiera conmovirse por la palabra.

Por suerte para ellos, los humanistas podían echar mano de un escritor de la Antigüedad, de Horacio, para darle crédito a su decisión.

A principios del siglo XVI, uno de los primeros traductores (anónimo por cierto) de una tragedia de Séneca, *Hércules Furioso*, se alinea con la opinión de Horacio:

“En tragedies on ne fait jamais meurtres. Ains sont narrés seulement”<sup>14</sup>.

En 1561, en su *Brief discours*, Jacques Grévin discute más ampliamente este precepto. Una de las faltas que imputa a los actores de la Universidad de París

“c’est que contre le commandement du bon precepteur Horace, ils font à la manière des basteleurs un massacre sur un eschaffaut...”<sup>15</sup>.

Grévin condena la representación de una masacre no sólo a causa de Horacio, sino también por el deseo de innovar. Los “basteleurs” a los que desprecia son sin duda los actores de los Misterios, en los que prácticamente todo se desarrolla en el escenario<sup>16</sup>.

En 1572, en *De l’art de la tragédie*, Jean de la Taille elimina de escena, como Horacio, cualquier tipo de muerte en nombre de la verosimilitud, pero sin apoyarse en él:

*“Il faut se garder de ne faire chose sur la scène qui ne s’y puisse commodément et honnestement faire, comme de n’y faire executer des meurtres et autres morts, et non par feinte ou autrement, car chacun verra tousjours... que ce n’est tousjours que faintise.”*<sup>17</sup>

Todos los teóricos del siglo XVI que exponen sus ideas sobre los acontecimientos sangrientos de una tragedia preconizan que hay que dejarlos entre bastidores y compensar su

---

14. R. LEBÈGUE sitúa la fecha del manuscrito hacia 1499 (*La Tragédie Française de la Renaissance*, 2e. éd., Bruxelles, 1954, p. 16)

15. Jacques GRÉVIN, *César*, ed. de Ellen S. GINSBERG, Genève, 1971, p. 95.

16. LEBÈGUE, Raymond: *La tragédie religieuse en France*, Paris, 1929, p. 20.

17. LANSON, Gustave: “l’idée de la tragédie en France avant Jodelle”, *RHLF*, 11, p. 546.

ausencia con la narración. Llegan a esta conclusión porque no quieren seguir los pasos dados en la Edad Media; lo que quieren es imitar a los clásicos. Y es, sobre todos y como venimos viendo, Horacio quien les lleva a creer que los poetas trágicos griegos y latinos prohíben las escenas de horror.

Los autores que introdujeron la tragedia en Francia a lo largo del siglo XVI no la inventaron. Los clásicos les ofrecían varios modelos a seguir e imitar. Sin embargo, los dramaturgos franceses no los reproducían sin antes juzgarlos o discernir sobre ellos. Sus propias nociones sobre la tragedia les servían de guía. Conocían a Sófocles y a Eurípides mucho mejor que a Esquilo, porque éste escribía unos textos mucho más difíciles de entender y, además, escribió obras que están entre

“Les plus étranges de l’antiquité”<sup>18</sup>

Esquilo utiliza la narración mucho menos que Sófocles y Eurípides. Sin embargo, la encontramos alguna que otra vez, como es el caso de la batalla de Salamina que figura en *Los Persas*. Esta narración difiere en muchos aspectos de las de los poetas dramáticos del siglo XVI. El mensajero de *Los Persas* anuncia la funesta nueva en el momento en que llega<sup>19</sup>. En el siglo XVI transcurren varios minutos antes que el mensajero cuente la catástrofe. El relator de *Los Persas* y los personajes a los que se dirige se lamentan, pero esta queja es mucho más amplia que las que preceden las narraciones del Renacimiento.

El narrador de *Los Persas* se distingue de los narradores de muchas tragedias de los dramaturgos franceses en que no sitúa la batalla en el tiempo ni describe minuciosamente el sitio en el que ha tenido lugar, como ocurre en el siglo XVI. Las observaciones de un personaje, en este caso la reina, dividen esta narración de Esquilo en secciones lógicas. El estilo de la narración, que contiene muy pocas comparaciones, está mucho menos adornado y es menos pomposo que el de la mayor parte de las narraciones de los dramaturgos franceses.

Los dramaturgos clásicos recurren a una forma más viva de contar: ponen palabras en boca de los personajes que participan en los acontecimientos que cuenta el narrador, pero, a diferencia de los franceses, los griegos evitan el defecto de amplificarlos hasta el punto de transformarlos en tiradas de versos que no hacen sino aburrir al público.

Los relatos de los poetas trágicos franceses, pues, no se parecen, siempre a los de los griegos. Sófocles y Eurípides cultivan un estilo mucho más sobrio que el de las primeras tragedias francesas. Se alejan, de forma neta y precisa, de sus sucesores del Renacimiento porque no emplean casi nunca comparaciones. Si introducen una o dos en una narración no las desarrollan. Ocurre lo contrario con los dramaturgos del XVI. Son muy pocos los que terminan sus narraciones con versos que contengan una lección de moral como ocurre con frecuencia con Sófocles.

---

18. STUREL, René: “Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550”. *RHLF*, 20, p. 665.

19. El diálogo que sostiene el Mensajero con el coro tiene forma epirremática: el mensajero recita trimetros yámbicos y el coro responde con versos líricos (cantados). V. Esquilo: *Tragedias completas*. Ed. de José Alsina Plana, Cátedra. Madrid. 1986, p. 45.

Los autores clásicos franceses del XVI encontraron muchas cosas que decir a propósito de las tragedias de Eurípides. Para ellos, el tono guasón con que el relator de *Andrómaca* habla de Apolo y las dudas que expone respecto de la religión, son cosas que, sin duda, no son aptas en una tragedia renacentista. Reprochaban a Eurípides el empleo, a veces, de un estilo impropio a la obra trágica: por ejemplo en *Orestes* el esclavo frigio que narra los acontecimientos parlotea el griego. En el siglo XVI, en Francia, se creía que la deformación de la lengua era un procedimiento propio de la comedia. La conducta del esclavo también chocaba a los trágicos franceses porque se comporta como una figura cómica: está aterrorizado porque teme que Orestes lo mate.

Los dramaturgos humanistas introducen la narración de la misma forma que Sófocles y Eurípides en muchas de sus obras: el mensajero, afligido, llega y anuncia sucintamente el funesto acontecimiento antes de narrarlo porque los demás personajes quieren saber todos los detalles. Los poetas dramáticos del Renacimiento dejan a Sófocles la forma de picar la curiosidad del público: el relator, con frecuencia, narra o más bien revela la mala nueva por medio de un enigma, cosa que los autores franceses no hacen jamás.

Todos los trágicos de la Grecia clásica suprimen a veces la narración con el fin de explotar una situación que da al espectador la impresión de que está asistiendo a un acto violento: oye gritar a la persona que está muriendo o a la que están torturando, pero sin verlas. Este juego escénico no se utiliza en el siglo XVI, aunque la excepción confirme la regla pues, en *La Troade*, Garnier imita un episodio semejante de la *Hécuba* de Eurípides

A pesar de la admiración que sentían por Sófocles y Eurípides, como acabamos de ver, los autores franceses del Renacimiento siguen en mucha mayor medida a Séneca. Le van a copiar no sólo su calidad, sino también sus defectos. Se podría explicar porque Séneca adapta la narración que le legaron los griegos, por ello se esforzará en realzar el estilo y no rehusar el énfasis. En el siglo XVI, los autores de tragedias regulares buscarán la grandilocuencia, sin duda influenciados por el autor hispano.

A Séneca le gustaban las comparaciones que ocupaban varios versos<sup>20</sup>. Filleul y Garnier son dos dramaturgos que gustan de este proceder tanto o más que Séneca.

Decíamos que a Séneca le gustaba amplificar las narraciones de muchas de sus obras; es una de las razones por las que no parece que sus tragedias siguieran un plan preestablecido.

Muchos trágicos del Renacimiento no se privan de seguir a Séneca en este aspecto, porque la longitud de sus narraciones iguala o incluso sobrepasa las narraciones de éste. Al igual que el poeta hispano, muchos de estos autores renacentistas insisten en sus narraciones en lo patético hasta el punto de que más de una vez acaban en la sensiblería. Séneca acumula detalles y detalles macabros en las suyas<sup>21</sup>; lo mismo ocurre con algunos trágicos franceses aunque, todo hay que decirlo, lo normal y más frecuente es que sean más discretos.

Al contrario que Sófocles y Eurípides, Séneca y sus imitadores del siglo XVI cortan sus narraciones con los comentarios que hacen los personajes que escuchan, todo ello con la

---

20. Por ejemplo, hay cuatro comparaciones homéricas en el relato de la muerte de Hipólito (*Fedra*).

21. Véase, por ejemplo, la descripción de la mutilación de Edipo o la del asesinato de Agamenón.

finalidad, como antes apuntábamos, de acentuar el lado patético y de marcar las divisiones lógicas. A semejanza de los relatos de Séneca, muchos narradores de las tragedias francesas del Renacimiento prestan largas tiradas de versos a los personajes a los que hablan<sup>22</sup>.

Sin embargo, en el siglo XVI no se sigue siempre el ejemplo de Séneca. No sé de ningún autor francés que imite en su obra la variedad de narraciones que encontramos, por ejemplo, en el *Agamenón* del poeta hispano: Casandra, que nos detalla el asesinato de Agamenón a medida que los hechos se desarrollan en el palacio, se encuentra fuera del edificio, pero sabe lo que está ocurriendo porque tiene el don de conocer lo que va a suceder. Cuando acaba su discurso, es presa del delirio, como si estuviera profetizando. Es ésta una especie de narración que se deja para Séneca, por la dificultad que entraña crear una situación que la justifique.

A veces, Séneca sacrifica la narración. En *Medea*, por ejemplo, únicamente las respuestas sumarias del mensajero revelan la suerte de Creón y de su padre. En otra tragedia de Séneca, *Hércules Furioso*, la catástrofe no da lugar a una narración; hacia el final de la obra Hércules, que se vuelve loco, mata a su mujer y a sus hijos. El texto permite dos interpretaciones de esta escena: todos los espectadores ven a Hércules cómo los masacra; o es Anfitrión, padre putativo de Hércules, quien observa a su hijo y describe su crimen en el momento de cometerlo. Los autores de las tragedias regulares del Renacimiento se alinearon con la segunda explicación. Uno de estos autores, Filleul, usa un artificio semejante: en *Achille* únicamente los personajes son testigos del duelo entre Aquiles y Héctor, dando cuenta al público de lo que está sucediendo.

Lo que no se admite en el siglo XVI es que Séneca infrinja a veces la regla de Horacio. O al menos no está bien visto. Dos de sus personajes se matan en escena: Fedra y Yocasta.

Hay algunos dramaturgos franceses, pocos, que incluyen entre sus personajes a un suicida que se mata ante el público, por la influencia de Séneca. Aunque puede que haya otro motivo; el que, en su opinión, es el suicidio el acto que más ennoblece a un hombre<sup>23</sup>.

También hay que decir que no siempre se inclinan ante Séneca, porque suprimen todos los acontecimientos sangrientos como el apuñalamiento, en escena, de los hijos de Medea por su propia madre y otros muchos... En este aspecto obedecen a Horacio antes que a Séneca.

Quienes se impusieron la tarea de nacionalizar la tragedia en Francia anduvieron a tientas, dando palos de ciego, en algunas partes de sus obras, incluidas las narraciones, porque la literatura francesa no les ofrecía ningún modelo. Tuvieron que adaptar las convenciones de otra civilización a su propia tradición literaria. El primero en hacerlo fue Etienne Jodelle. Su *Cléopâtre captive* fue interpretada dos veces en 1553, pero no sería publicada hasta 1572 al mismo tiempo que su otra tragedia *Didon se sacrifiant*.

La narración de *Cléopâtre* no prefigura las de los sucesores de Jodelle. Proculeo, enviado de Octavio, abre el acto V con una larga lamentación que termina anunciando que Cleopatra

---

22. En el relato de *Edipo* de Séneca. Edipo declama una tirada de versos que comienza en el verso 926 y termina en el 957.

23. Los humanistas franceses del siglo XVI estaban divididos entre aquellos que eran de la opinión de los clásicos, que aprobaban el suicidio y los que seguían a los cristianos, que lo condenaban. Es sumamente interesante, como casi siempre, el ensayo de Montaigne "Coustume de l'isle de Cea". Véase también R. Lebègue, ed. *Porcie, Cornélie*, de Robert Garnier, Paris, 1973, p. 16.

ha muerto. El coro, que pronuncia dos versos elegíacos antes de la narración de Proculeo, no le pide al enviado de Octavio que describa con detalles la muerte de la reina. En otras tragedias del siglo XVI el autor distribuye pequeñas quejas entre el mensajero y los demás personajes; el mensajero no menciona el funesto acontecimiento más que después de la oración de los que lo escuchan.

Proculeo, que no recita una narración, ya que, a decir verdad, más bien declama una tirada de versos bastante bien ordenada, comienza describiendo un cuadro muy sobrecogedor: los cadáveres de Cleopatra y de su sirvienta Eras a los que ha visto en el monumento funerario de Antonio. La única acción que se refiere es la de la agonía de la otra sirvienta. Pasa en seguida de la descripción a la lección de moral que esta catástrofe nos enseña: la fragilidad de la condición humana y la inconstancia de Fortuna. La muerte de Octavio lo lleva a este final, al igual que la de Cleopatra, quien debería haber acompañado a Roma a Octavio en olor de multitudes.

Muy pocos mensajeros de otras tragedias interpretan un papel de profesor como hace Proculeo. Tras evocar el duelo de Egipto, Proculeo da la nota patética cayendo incluso en el sentimiento fácil, acentuado por una antítesis:

Mesmement moy, qui suis son ennemi,  
En y pensant, je me pasme à demi,  
Ma voix s'infirme, et mon penser defaut:  
O! qu'incertain est l'ordre de là-haut  
vv. 1505-08

En la tirada de Proculeo, Jodelle se deja llevar por su verbo fácil. No parece que maneje muy bien la lengua para expresar sus ideas, porque un verso es casi la réplica del precedente:

Voilà des trois la fin espouvantable,  
Voilà des trois le destin lamentable  
vv. 1495-96

La repetición parece a primera vista una negligencia, pero quizás sea un principio estético el que la dicta: el poeta quería resaltar el patetismo de la escena del monumento funerario. No es precisamente el ritmo lo que ayuda a Jodelle ni a darle más fuerza a lo que escribe ni a acentuar las palabras principales. Hace también Jodelle algunas inversiones comprometidas que no parecen que quieran subrayar alguna palabra importante:

“... ouy, ouy, c'est de noblesse  
De tant des Rois Egyptiens venue  
un tesmoignage ...  
vv. 1490-92

Tras la descripción del patético cuadro:

J'ay veu (ô rare et miserable chose!)  
Ma Cléopâtre en son royal habit,  
Et sa couronne au long d'un riche lit  
Peint et doré, blesme et morte couchee.  
vv. 1482-85

el coro comienza sus lamentaciones.

Después Proculeo se pregunta cómo se ha matado Cleopatra:

... Est-ce point par morsure  
De quelque Aspic? Auroit-ce point esté  
Quelque venin secretement porté?  
vv. 1544-46

Estos versos, a mi parecer mediocres, están lejos de ser patéticos porque Proculeo no precisa nada y, además, porque los pronuncia bastante tiempo después de haber descrito la escena que ha visto en el monumento funerario de Antonio. Más bien parece un juez que intenta con toda frialdad descubrir cómo alguien ha muerto. Por otro lado es prácticamente la única sospecha de una verdadera narración lo que se entresaca del acto V de *Cléopâtre*.

En el último acto de *Didon se sacrifiant*, Jodelle construye una narración muy parecida a las de algunas de las que figuran en otras tragedias de autores coetáneos.

Enea Balmas considera *Didon se sacrifiant* como una obra de madurez<sup>24</sup>. Yo agregaría que me parece probable la influencia de otros autores trágicos como Grévin .

El acto V se divide en dos partes: las separa el canto del coro. En la primera, Dido se lamenta, ataca a Eneas y justifica su decisión de suicidarse. En la segunda parte, Jodelle coloca la narración que lleva la emoción al paroxismo. Barcia, la nodriza de la hermana de Dido, que hace de mensajero, entra y comienza un corto lamento. Tras preguntarle el coro qué ha sucedido, contesta diciendo que Dido se ha matado. Como el coro quiere saber más cosas sobre el hecho que la aflige, Barcia da más detalles. Su narración, que traza una línea ascendente en lo que a emoción se refiere, se organiza según un plan preestablecido y muy estudiado. Tras los preparativos del sacrificio, Dido se clava la espada en el pecho, espada que le había dado Eneas. Ana, su hermana, que llega en ese momento, la encuentra agonizando; Ana se lamenta brevemente antes de que Dido expire. Al terminar su alocución con dos versos elegíacos, Barcia da la nota que el coro va a desarrollar en un treno de varios versos.

Lo que destaca en el estilo de la narración de Barcia es, precisamente, el encorsetamiento de Jodelle. Por una vez se limita en sus excesos.

Jodelle se contiene bastante menos en la parte de la narración en la que aparecen las lamentaciones de Ana:

---

24. Su edición *Oeuvres Complètes* de Jodelle, 2 vols., Paris, Gallimard, 1965-68, pp. 453-54.

“Est-ce ainsi donc (ô Soeur!) que la feinte nous trompe?  
Verray-je que sans moy ta propre main te rompe  
Le filet de ta vie? Est-ceci le remede?  
Est-ce le sacrifice à qui ton tourment cede?  
Sont-ce les voeus, les vers dont tu m’as abusee?  
Es-tu tant contre nous et contre toy rusee?”  
(II, 215)

Como vemos amplifica Jodelle una idea multiplicando las preguntas. Recurre a una invocación y a la repetición de palabras: **est-ce**.

Estos procedimientos estilísticos de los que se sirve también en otras lamentaciones de la tragedia, se notan demasiado. Lo que sí es curioso es que Jodelle no adorne con ninguna comparación la narración de Barcia.

Al igual que sus sucesores, Jodelle busca elevar el estilo de sus tragedias, como veíamos más arriba a propósito de la narración de *Didon se sacrifiant* y la tirada de versos de Proculeo en *Cléopâtre captive*. En esta última Jodelle no incluye una narración en el sentido estricto del término, mientras que en *Didon se sacrifiant* coloca una que se aproxima a las de las otras tragedias del siglo XVI.

Jodelle, que escribió *Didon se sacrifiant* al final de su vida, intenta reproducir en ella la estructura de las obras de otros autores. A juzgar por esta última obra, me parece que las convenciones de la tragedia se elaboraron con bastante rapidez. Creo que se fijaron incluso antes de la muerte de quien dió a Francia la primera tragedia escrita en francés.