

DEL MITO A LA ESCENA: UNA *FÁBULA DE DAFNE*
DE FINALES DEL SIGLO XVI EN LAS DESCALZAS REALES*

ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ
Universidad Complutense de Madrid

Para José Manuel Losada

Hoy día nadie pone en duda la existencia de un teatro promovido y ejecutado por la nobleza desde los años 30 del siglo XVI y presente hasta el final del reinado de Felipe III, en la segunda década del XVII. Gracias a Teresa Ferrer¹ y a otros investigadores, hemos podido acercarnos a textos que muestran cómo los propios reyes, sus familiares, sus nobles y privados impulsaron e incluso protagonizaron un notable número de espectáculos teatrales y parateatrales, como torneos, máscaras, saraos, etc. Respecto a los familiares de los reyes, aquí voy a detenerme en las mujeres que rodeaban al monarca: esposa, hermanas,

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto UCM-SANTANDER *Literatura en el claustro. Poesía, teatro y otros géneros (híbridos) en un convento de fundación real de la Edad Moderna: las Descalzas Reales de Madrid* (ref. PR 26/16-20298), del que soy Investigadora Principal. El profesor Jaime Olmedo, miembro del equipo investigador, y la profesora Teresa Ferrer Valls están finalizando el estudio y la edición crítica de la *Fábula de Dafne*, que se publicará próximamente en la editorial Reichenberger. Agradezco a los dos investigadores su dedicación y profesionalidad en la elaboración de ese trabajo.

¹ Teresa Ferrer demuestra la existencia de un teatro cortesano en el siglo XVI y durante las primeras décadas del XVII, en sus magníficos libros *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tamesis Books, Londres; *Institució Valenciana d'Estudis e Investigació*, Valencia, 1991 y *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, UNED, Universidad de Sevilla/Universitat de Valencia, 1993.

[321]

AnMal, XXXIX, 2016-2017, págs. 321-334

hijas, sobrinas, etc., aunque es de justicia incluir no solo a las de sangre real, sino también a damas de honor, meninas y variados tipos de féminas que de un modo u otro acompañaban a las damas principales. Con esta modesta aportación, deseo hacer hincapié en un tipo de teatro palaciego ideado, preparado y protagonizado por mujeres, en este caso de la corte de Felipe II. La obra que tengo entre manos fue promovida nada menos que por la Emperatriz María de Austria, hermana del rey, asentada en las Descalzas Reales muy posiblemente desde 1583, presenciada por la infanta Isabel Clara Eugenia y su hermanastro el príncipe Felipe y ejecutada prácticamente toda ella por el séquito femenino de la Emperatriz. Antes de introducirme de lleno en esta preciosa comedia de entorno conventual, deseo subrayar que no era la primera vez que una dama regia de la corte filipina se implicaba en la puesta en escena de alguna pieza teatral o similar. En efecto, la princesa Juana de Portugal, hermana pequeña del rey, y presente en la corte castellana tras su viudez, en 1554, conservaba máscaras y disfraces, según se deduce del inventario de sus bienes elaborado a su muerte en 1573, donde constan ropas y aderezos relacionados con el mundo pastoril², de lo que se infiere que en Palacio se representaban seguramente farsas o piezas pastoriles y que de un modo u otro ella custodiaba las prendas y atrezzo a ellas destinadas. También es sabido que doña Juana invitó a la reina Isabel de Valois en 1560 a presenciar una comedia representada en el Convento de San Pablo de Toledo³, lo que da noticia de la afición de estas mujeres al teatro y de la existencia de actividad dramática en un convento principal de la corte. Asimismo, es bien conocida la máscara que ella misma protagonizó junto a la propia reina Isabel, su joven cuñada, en 1564 en el Alcázar de Madrid, en la que cada una encabezaba una cuadrilla de siete damas, que hicieron las delicias de los cortesanos mediante la concatenación de diálogos cantados, en los que cada bando, poniendo a prueba su ingenio, debía reconocer el significado de las invenciones del contrario, todo ello en un entorno de lujo escenográfico y de vestuario. En medio de un sinfín de motivos caballerescos, pastoriles y mitológicos, desfilaron damas disfrazadas de salvajes, serranas, ninfas, sátiros y aldeanas, sin contar con ningún varón, lo que no dejaba de ser curioso y excepcional en una fiesta de tipo cortesano⁴. Finalmente, se sabe que Juana, en 1565, representó ante el mismo rey una «farsa»⁵. Basten estos rápidos apuntes para mostrar cómo no era incompatible la prudencia, entre otras muchas virtudes, que la princesa demostró durante la regencia del Reino entre 1554 y 1559 (con

² Calzas, zaragüelles, jubones, chaquetillas, «sayos de bobo», sayuelos, caperuzas, «tres barbas y tres calabazas y una barba de pastor». Véase C. Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, Real Academia Española, Madrid, 1914, págs. 377-378 y Ferrer, *Nobleza y espectáculo teatral*, pág. 27.

³ T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral*, pág. 27. Véase también A. González de Amezúa, *Isabel de Valois, Reina de España*, I, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección de Relaciones Culturales, Madrid, 1949, págs. 230-235.

⁴ T. Ferrer Valls, *loc. cit.*, págs. 27 y 183 y sigs.

⁵ T. Ferrer Valls, *loc. cit.*, pág. 27.

motivo del viaje de Felipe II a Inglaterra a casarse con María Tudor) con ese gusto e inclinación por el teatro que estuvo presente hasta su misma muerte. Asimismo, la joven reina Isabel de Valois, mujer culta y aficionada a las artes desde su niñez, fomentó el teatro en la corte, como se deduce de las cuentas de su Casa⁶: entre 1561 y 1568 se representaron en el Alcázar un mínimo de 41 comedias, una máscara —la citada de 1564— y un «entretenimiento». Además, se sabe que ella solía asistir a representaciones de farsas en casa de María Enríquez, camarera mayor de la reina y duquesa de Alba, quien se hizo cargo de las infantas a la muerte de Isabel en 1568, aunque siempre bajo la tutela de la princesa Juana. No es difícil suponer que la afición al teatro de estas dos damas principales bien pudo influir en el gusto de Isabel Clara y Catalina Micaela. No fue menos María de Austria, que llegó a España casi diez años después de la muerte de su hermana y pareció dispuesta a continuar el gusto de Juana por el teatro. Además de la comedia que nos ocupa, se sabe, por ejemplo, que en época de Carnaval de 1593 las damas de palacio representaron una comedia en las habitaciones de la infanta Isabel Clara Eugenia, muy unida a su tía⁷, y que un año antes de su muerte, en 1602, la Emperatriz, ya anciana, agasajó a Felipe III y a su esposa Margarita con otra representación, de nuevo en sus aposentos de las Descalzas, de la que, desgraciadamente, desconocemos el título.

La anónima⁸ *Fábula de Dafne* se enmarca, pues, en la sucesión de espectáculos ejecutados en la corte española de Felipe II, y supone el primer acercamiento teatral español al mito de Apolo y Dafne. El calificativo «fábula» alude directamente a su argumento mitológico, como era habitual en la época, aunque en el texto se alterna este término con el de «comedia», en relación directa con la ‘comedia nueva’ lopesca, que daba sus primeros pasos entre las décadas de los 80 y los 90; es significativo que esta obra se represente en los mismos años en que se ejecutaban otras similares en los corrales de comedias y que siga en buena parte sus pautas. La pieza se representó por orden de la emperatriz María⁹, tía de la infanta Isabel Clara y del príncipe Felipe, aunque

⁶ T. Ferrer Valls, *loc. cit.*, y A González de Amezá, *op. cit.*, III, págs. 518-520.

⁷ T. Ferrer Valls, *loc. cit.*, pág. 28.

⁸ Véase E. Fosalba, «Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (?) y Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 8, 2002, págs. 81-120. La estudiosa plantea como hipótesis la autoría de Juan Sánchez Coello, hijo del famoso retratista de Felipe II (págs. 93-94), hipótesis que apunta N. Vega García en su trabajo *Fábula de Apolo y Dafne, una obra dramática del siglo XVI* (Universidad de Girona, 2015), dirigido por la profesora Fosalba, en el que se procede a transcribir y anotar someramente el texto de la Fábula [<https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/11797>]. Tuvimos noticia de este trabajo en la fase de corrección de pruebas de este artículo.

⁹ «Habiendo convidado su majestad de la Emperatriz a su nieto y sobrina para una comedia» (*Fábula de Dafne*, fol. 1r).

para él también abuela, pues Felipe fue hijo de Ana de Austria, hija a su vez de la propia Emperatriz y tristemente fallecida en 1580. María, emperatriz de Alemania y reina de Bohemia y Hungría por su matrimonio con Maximiliano II, había regresado a España en 1581 tras enviudar, para ingresar unos años más tarde como terciaria franciscana en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, fundado por su hermana Juana en 1559 sobre el antiguo palacio de Carlos V, donde habían nacido ambas. Se asentó con su servidumbre no en la zona de clausura, sino en las dependencias otrora reales, donde vivió hasta su muerte en 1603. Su prioridad fue la dedicación a sus sobrinos, para quienes fue realmente una madre al haber llegado a la corte al poco tiempo de fallecer la suya, pero no solo cuidó de su educación y de su formación política sino también de su ocio. En cuanto a la cronología de esta fiesta, no se desprende del texto ninguna fecha exacta, aunque mucho se haya elucubrado sobre ella¹⁰; sin embargo, parece lógico que tuviera lugar al menos después de 1585, año en que Margarita, hija de la Emperatriz, profesó y Catalina Micaela se casó con Carlos Manuel de Saboya y se fue a Italia, porque sería raro que no hubieran estado presentes de haber vivido todavía en la corte: no son citadas en ninguna parte de la relación. También parece evidente, por indicios internos de la comedia, que el rey Felipe II aún vivía, por tanto, no pudo ser más allá de 1598, fecha muy cercana también al matrimonio de Isabel Clara Eugenia con el Archiduque Alberto de Austria (1599) y a su traslado a la corte austriaca. Otros datos de interés son que la obra se dedica a la infanta y que, además, se elogia significativamente a Rodolfo II, hijo de la Emperatriz; parece ser que en torno a 1593 se pensó en él como esposo para la infanta, por lo que algunos opinan que entonces la obra tuvo que ser anterior a ese año, aunque tampoco me parece argumento de peso para considerar este año *terminus ad quem*. En todo caso sí parece posible, a falta de nuevos datos, que la obra se representara en esa franja, entre 1585 y 1593, sin descartar una fecha más tardía que en ningún caso puede sobrepasar 1598.

¹⁰ Ferrer (*La práctica escénica*, págs. 145-146) propone un periodo amplio, con el que estamos básicamente de acuerdo: «hacia la década de los 90». Otras estudiosas han propuesto otros lapsos temporales; véase P. Ramos López, «*Dafne*. Una fábula en la Corte de Felipe II», *Anuario Musical*, 50, 1995, 23-45; y M.^a A. Flórez, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: autores, intérpretes y obras*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2005. Ramos (*op. cit.*, pág. 23) acota entre 1585-1593, por las razones citadas *supra*. Por su parte, Flórez afirma que se representó en 1599 (*op. cit.*, pág. 41), para proponer más adelante la fecha de 1598 (*op. cit.*, pág. 947). Por su parte, Fosalba (*op. cit.*, págs. 91-92) acota aún más la franja propuesta por Ramos y no cree que la representación fuera más allá de 1588, año en el que falleció el pintor Sánchez Coello, pues no cree posible que si hubiera fallecido no figurara en los versos ni siquiera una leve alusión a su persona, siendo sus hijas protagonistas de la representación. La investigadora refuerza este argumento por la edad del príncipe Felipe, nacido en 1578, pues si hubiera tenido más de ocho años no podría haber estado entre el público femenino. Son argumentos razonables, pero no conclusivos, puesto que si la obra se hubiera representado ya algo avanzada la década de los 90 tendría sentido la omisión a la ya más lejana muerte del pintor. Por mi parte, y por alguna fecha vital de las actrices (véase nota 40), me inclino más a datar la representación avanzada ya la década de los 90.

Solo se conserva un texto de la comedia, integrado en una relación manuscrita de la fiesta, donde se dan detalles relacionados, por ejemplo, con la escenografía y el vestuario, que tanto se echan en falta en la mayoría de las comedias. Frente a la abundancia de relaciones de sucesos impresas de finales del XVI y a lo largo de todo el XVII, la nobleza optó habitualmente por el manuscrito para dar a conocer sus celebraciones¹¹, como es el caso. Si a la fiesta habían asistido personas reales, solía darse a la imprenta, pero no conservamos ningún testimonio que confirme que el presente texto llegó a ver la luz impresa; de hecho, no tenemos noticia de ningún testimonio más que la citada relación. Tal manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia (ms. 52915, antigua «Espagnol, 501»), con el título *Dafne. Fabula que se representó delante de la Magestad de la Emperatriz Nra. Sra. y del príncipe Nro. Sr. y de la Serm.^a Infanta Isabela*. Consta de 65 folios en tamaño 8º (202 mm x 150 mm). Aunque no se señala el año, sí se dice que tuvo lugar un «[...] domingo de Carnestolendas a las dos de la tarde», lo que nos puede dar idea del tono festivo con el que se pudo ejecutar, en pleno contexto carnavalesco. La representación de comedias en conventos en las décadas finales del XVI debía de ser algo habitual, pues en 1603 se publica un Real Decreto que las prohíbe¹². Sin embargo, no parece que la prohibición tuviera un efecto disuasorio en los años siguientes, pues de un documento de 1637 se obtiene la siguiente información, referida en concreto, a las Descalzas: «en tiempos de Lerma y Uceda [...] algunos años se enviaban dos autos [del Corpus] sin carros al Monasterio de las Descalzas»¹³. El poder del Duque de Lerma, como es sabido, se extiende desde 1599 hasta 1618; el de su hijo, el Duque de Uceda, hasta 1621. Otra prueba más de representaciones relacionadas con la familia real en las Descalzas, ya muerta la Emperatriz, es la carta que en 1618 Felipe III escribe a su hija Ana informándola de cómo sus hermanos y algunas meninas de la corte representaron una máscara en [el] Pardo, «... que se volverá a hacer un día de estas Pascuas en las Descalzas, para que la vea mi tía [...]»¹⁴. Se refiere, claro está, a sor Margarita

¹¹ Lo ordinario es que se transmitieran de manera manuscrita particular, a modo de crónica (T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo cortesano*, pág. 14), como una manera de difundir lo que hoy llamaríamos «ecos de sociedad», frente a las impresas, más habituales para referir todo tipo de celebraciones. Como la misma estudiosa comenta, si ya las relaciones descriptivas de fiestas cortesanas con contenidos teatrales son de por sí escasa, aún más complicado es si se trata de localizar espectáculos privados, en casas de nobles o, como es nuestro caso, en conventos.

¹² N. Díaz Escovar, *Anales del teatro español*, II, s. n., Madrid, 1913, pág. 30. Además, se sabe que en 1618 Baltasar de Pinedo sufre un proceso por haber representado una comedia (de Ruiz de Alarcón) en la capilla mayor del monasterio de Nuestra Señora de la Victoria, de frailes mínimos. Ver T. Ferrer Valls et alii., *Las comedias y sus representantes. Base de Datos de Comedias mencionadas en la Documentación Teatral* [Publicación en web: <<http://catcom.uv.es/home.php>>].

¹³ N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681*, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, Madrid, 1961, pág. 7.

¹⁴ R. Martorell Téllez-Girón, *Cartas de Felipe III a su hija Ana, Reina de Francia*, Imprenta Helénica, Madrid, 1929, pág. 44.

de la Cruz. En otro orden de cosas, no podemos olvidar la condición de enclave político de las Descalzas en este periodo de finales del XVI, hasta el punto de ser considerado por el padre Palma, biógrafo de sor Margarita, una especie de palacio de ausencia de los Reyes¹⁵, porque cuando el rey se iba de Madrid, a jornadas de caza o a viajes de estado, por ejemplo, sus hijos se trasladaban al real convento para vivir con la Emperatriz¹⁶.

La comedia consta de un prólogo y tres jornadas¹⁷, al uso de la ya triunfante y establecida comedia nueva (de hecho, se alternan en el texto los términos «fábula» y «comedia»), y suma un total de 2191 versos¹⁸, número inferior a la media de las de su género, que rondaba habitualmente los 3000. La acción es bien conocida, pues el mito de Apolo y Dafne, núcleo de la acción, había sido ampliamente difundido durante la Edad Media y todo el siglo XVI¹⁹, por lo que queda eliminado todo asomo de sorpresa o enredo. La «otra» intriga, si así se pudiera llamar, corresponde a los pastores y sus problemas amorosos de celos, resquemores, ausencias y desaires²⁰, que, como es de suponer, se resuelven sin mayor dificultad de modo que los amores pastoriles terminan restaurándose

¹⁵ «Siempre que el rey salía de la Corte, enviaba a sus altezas a las Descalzas, y allí hallaban la madre que habían perdido en Palacio» (J. de Palma, *Vida de la serenísima infanta sor Margarita de la Cruz*, Imprenta Real, Madrid, 1636, fol. 141v).

¹⁶ Recordemos la antipatía de la Emperatriz hacia el Duque de Lerma, uno de los motivos que, al parecer, pesó para que el valido hiciera todo lo posible por trasladar la corte a Valladolid, con objeto de alejar al rey de la influencia de su hermana. Cuando ya fue reina Margarita de Austria, desde 1599, esta costumbre de trasladarse al real cenobio con motivo de la ausencia del monarca siguió vigente; parece que en estas ocasiones la Emperatriz, la reina y el embajador austriaco hablaban en alemán para evitar que Lerma y su entorno les entendieran.

¹⁷ La Jornada I tiene 10 escenas, la II, 8 y la tercera es la más extensa, pues cuenta con 15. Las escenas se indican expresamente en el manuscrito, lo que denota su antigüedad, pues la consolidación de la comedia nueva estableció la única división explícita en tres jornadas o actos.

¹⁸ Para el cómputo total de versos de la *Fábula* sigo la edición que tan amablemente me han hecho llegar Teresa Ferrer y Jaime Olmedo, en estos momentos en prensa.

¹⁹ Las obras literarias más cercanas a la representación de nuestra comedia que tratan este mito son la *Fábula de Dafne y Apolo* de Gregorio Silvestre, largo poema en quintillas, de los años 50 o 60 (publicado en sus *Obras*, Granada, Fernando de Aguilar, 1582); la *Bucólica del Tajo*, de Francisco de la Torre, compuesta por ocho églogas directamente inspiradas en las de Garcilaso, en torno a 1580; y la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez, novela pastoril de 1563, en la que se inserta la «Fábula de Pitón, Apolo y Dafne», cuyas descripciones de ninfas, pastoras y diosas según el canon renacentista bien pudieron influir en nuestra *Fábula*. Véase S. Pérez Abadín, «La *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre como poemario pastoril: una visión de conjunto», *Criticón*, 105, 2009, 85-116. Como se ve, el mito fue muy difundido en la literatura durante el siglo XVI, pero quiero subrayar que esta obra es la primera de índole teatral que lo trata.

²⁰ La temática pastoril estuvo muy de moda durante la segunda mitad del siglo XVI; tan solo citaré la célebre *Diana* de Jorge de Montemayor, publicada en 1559, a la que siguió en 1563 la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez, ya citada, y en 1564 la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo. Los conflictos de los pastores comienzan en nuestra *Fábula* por el rechazo de Nise a una corona que le ofrece Tirsi; ella a su vez se la da a Damón, lo que genera los celos de Licoris.

en la última jornada con las consabidas bodas. A estas dos «historias», que apenas encuentran puntos en común fuera del entorno bucólico, corresponden los dos «cuadros», ambos unificados por un escenario cuyo fondo es un gran bosque de resonancias mitológicas. Ferrer apunta al desarrollo paralelo de la doble historia²¹ para indicar que las escenas se suceden a modo de cuadros; yo me atrevería a hablar de un doble «retablo» grandioso, pues las escenas se pueden ver casi a la vez: el enamoramiento de Apolo, la persecución a la ninfa, la desesperación de ella, la invocación al padre y la transformación final en laurel son estampas no continuas, sino jalonadas por las riñas y discursos de los pastores. Esta mezcla de mitología y bucolismo²², dioses y pastores, amores trágicos y grandiosos frente a riñas de pastores aldeanos no es nuevo —recordemos la citada máscara de 1564 protagonizada por la princesa Juana y la reina Isabel—, ni será algo aislado: es curioso que años más tarde dos de los más conocidos dramas cortesanos de espectáculo de Lope, *Adonis y Venus* y la *Fábula del Perseo*, mantengan esta doble temática²³. Además, en esta pieza se contraponen la reescritura del mito de Apolo y Dafne con la lectura política. Así, es patente el elogio de la castidad a través de la figura de Dafne, violentamente enfrentada no solo con Apolo sino con Venus y Cupido y hasta con su propio padre, que le niega el derecho a la libre elección y le impide acogerse a la religión de la diosa virgen Diana. La primera duda surge en torno a la recepción del mito en un convento de monjas; si bien puede parecer en principio adecuada por lo apropiado del elogio de la virginidad²⁴, es evidente que el público que presenció la obra, mayoritariamente no religioso²⁵, nobiliario, femenino y joven, estaba destinado al matrimonio y desde luego no se encontraba en la situación de libertad de elección de marido que se defiende en la obra. Es el caso de la receptora principal de la *Fábula*, la infanta Isabel Clara, que se resistió al matrimonio y, de hecho, tras sucesivos intentos, no se casó hasta pasados los treinta años y una vez muerto su padre, por lo que pudiera ser que la defensa de cierta «libertad» de elección de consorte fuera en realidad un modo de animarla a tomar una decisión²⁶:

²¹ Véase T. Ferrer Valls, *La práctica escénica*, pág. 148.

²² Fosalba (*op. cit.*, pág. 95) entiende esta obra como una modalidad de égloga dramática y apunta el alejamiento del modelo italiano en la eliminación del erotismo y en la preeminencia del carácter moral.

²³ Véase T. Ferrer Valls, *La práctica escénica*, pág. 144 y sigs., donde se analizan y comparan estas obras y nuestra *Dafne*.

²⁴ «Semejante es la virgen a una rosa, / que mientras a su rama se mantiene / entre espinas altiva y desdeñosa» (*Fábula de Dafne*, fol. 12v).

²⁵ No constan datos de que las religiosas vieran la obra en el momento que refiere la relación, lo que no impide que ellas mismas pudieran representarla en la clausura a modo de divertimento después de su «estreno», como era costumbre en ciertos ambientes conventuales de la época.

²⁶ Hay tres sonetos en la obra que pudieran aludir a la situación de la infanta, pero también en general a la mujer y su postura ante el matrimonio: el primero, de Peneo, dedicado a la misión de la mujer; el segundo, de Venus, que trata del paso del tiempo; y el tercero, de Dafne, quien defiende su libre albedrío. Estas ideas son desarrolladas por Ramos (*op. cit.*, págs. 38-40), donde

A la mujer le toca solamente
el cuidado de casa y que el humano
linaje con su pastor acreciente

[...]

Ruégote por mi amor que te resuelvas
en elegir legítimo marido
y a la caza y peligros más no vuelvas.

(*Fábula de Dafne*, fol. 9r)

Pero la impronta de lo político en esta obra no se deja ver solo en este aspecto, sino que se insiste, además, en la antigüedad y magnificencia de la genealogía del rey y se anticipa una «Edad de Oro», sobre todo en la Jornada III: Apolo, una vez que Dafne se transforma en árbol, vaticina que la «edad futura» llamará laurel al árbol cuyo fruto coronará la frente de escritores y emperadores, desde los romanos hasta los de la dinastía Habsburgo, pasando por Carlomagno. Alaba a Maximiliano, abuelo de Carlos V, al propio Emperador, a Felipe II, y exhorta al príncipe a dar gloria a su padre cuando muera, en el advenimiento de un «tiempo venidero» (*op. cit.*, fol. 78v). Asimismo, la pastora Galatea lanza al final de la obra un largo parlamento detallando las virtudes de la diosa Isabela, en alusión a la infanta (cf. *op. cit.*, fo. 56v-57v), no sin antes haber alabado a uno de los hijos de la Emperatriz, el ya citado Rodolfo II.

Pero me interesa especialmente retomar el tratamiento del mito, pues aquí se centra en la castidad, como se hizo en las interpretaciones medievales del mismo, bastante alejadas del texto ovidiano. Así, surgieron las interpretaciones simbólicas y moralizadoras²⁷ (recuperadas en el Barroco) en las que Dafne es un símbolo de pureza o veracidad, acordes con las intenciones del autor de la *Fábula*, pues ya desde el prólogo la propia Poesía lo refleja:

Y lo que los filósofos morales
ásperamente enseñan, yo lo enseño
sin darles pesadumbre a los mortales.

(*op. cit.*, f. 6v)

además se procede a la identificación de Dafne con la propia infanta, a Apolo con Felipe II y a los pastores con los súbditos que eran cristianos viejos.

²⁷ En la Edad Media abundaron las interpretaciones de tipo natural y racionalista, procedentes de Plinio, en concreto en el capítulo xv de su *Historia natural*, donde el mito explica las cualidades del laurel, que nace en zonas húmedas, que es siempre verde y que es el único árbol al que no hiere el rayo (así lo entiende Boccaccio y el mismo Alfonso X el Sabio). Obras del siglo xvi que valoraron las enseñanzas morales de los mitos fueron, entre otras, *Las Transformaciones* de Ovidio en lengua española (1546) de Jorge Bustamante y *la Philosophia secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya. Para estas fuentes, véase el completísimo artículo de M^a D. Castro Jiménez, «Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y del Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica*, 24, 1990, págs. 185-222.

Sin embargo, la castidad no se ciñe a la virginidad, propia de las doncellas, sino al estado matrimonial al que deben llegar, en la línea de los tratados sobre la mujer que proliferaron en el siglo XVI²⁸, punto de divergencia evidente con el mito ovidiano, cuya estructura sí se refleja de manera fidedigna en sus líneas básicas en la estructura de la pieza, salvando ciertas invenciones. Efectivamente, la obra comienza con la tozudez de la ninfa en permanecer virgen, desobedeciendo así a su padre²⁹ y desoyendo los consejos de Venus. Esta prepara su triple venganza³⁰: contra la propia ninfa, por lo que considera un desafío; contra Diana, por la que siente un odio ancestral; y finalmente, contra Apolo, pues este había denunciado a Júpiter sus amores adúlteros con Marte. La resentida diosa exhorta a su hijo Cupido a lanzar sendas flechas: a Apolo la de oro, que le producirá pasión, y a Dafne la de plomo, que generará en ella desdén. A continuación, se refiere una agria discusión entre Apolo y Cupido³¹, escena que da paso a la final, que funciona de enlace con el mundo pastoril, pues se representan los Juegos Pitios, en referencia a la victoria de Apolo sobre Pitón, relato también ovidiano³², en los que participan los personajes de los dos «mundos». Las jornadas segunda y tercera entrelazan los amores de los pastores con diversas escenas en las que se dramatiza el mito, no sin aportar de nuevo otras fantasías, como el lanzamiento de las dos flechas de modo diferido y la compasión que muestra Dafne cuando la flecha de oro prende primero en el corazón de Apolo³³ o el diálogo de Apolo con Diana, Erífice y la propia Dafne cuando sufre el rechazo. Curiosa invención es también el rapto de Dafne por Apolo aprovechando que estaba dormida y el engaño de esta a Apolo una vez apresada, pues le pide que le permita ir a por agua a la fuente con la secreta intención de escapar de él; no es difícil adivinar aquí ciertos tópicos de la primigenia comedia nueva, como el ingenio que solían mostrar las damas para defender su

²⁸ Es el caso de *La perfecta casada* de Fray Luis de León (1584), y años antes, de *De institutione feminae christianae* de Juan Luis Vives (1528), tratados en los que se dignifica el papel de la esposa casta y fiel como un reflejo de la Iglesia amada por Cristo, el esposo. Recordemos que Vives fue uno de los grandes receptores en España del pensamiento erasmista.

²⁹ «Muchos la pretendieron; ella, evitando a los pretendientes, / sin soportar ni conocer varón, bosques inaccesibles lustra / y de qué sea el himeneo, qué el amor, no cura. / A menudo su padre le dijo: 'Un yerno, hija, me debes'. / A menudo su padre le dijo: 'Me debes, niña, unos nietos'. / Ella, que como un crimen odiaba las antorchas conyugales, / su bello rostro teñía de un verecundo rubor» (Ovidio, *Metamorfosis*, Libro I, vv. 478-484, trad. A. Pérez Vega, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2003 [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1]. Consultado: 25 de febrero de 2017). Nótese el paralelismo de las exhortaciones que Peneo hace a su hija con las de nuestra comedia: «Dafne, cuánto más me alegraría / verte quebrar el arco y las saetas / y buscar a tus años compañía, / y que los dulces nietos y las nietas / con larga sucesión me celebrasen» (*Fábula de Dafne*, fol. 8v).

³⁰ El papel central que se le otorga a Venus en la maquinación de la venganza está ausente del relato ovidiano.

³¹ La maldición de Cupido a Apolo sí está presente en Ovidio, *op. cit.*, vv. 438-451.

³² Ovidio, *op. cit.*, vv. 438-451.

³³ «¡Oh Apolo, quién pudiera socorrerte!» (*Fábula de Dafne*, fol. 35v).

honra. La persecución de Dafne se reserva para la última jornada y es doblemente *narrada*, pues dudamos mucho que se viera en escena: primeramente, es Coridón quien observa todo desde el monte³⁴ y lo comenta, y luego se refieren los hechos por el angustioso diálogo de Dafne y Apolo, que están «dentro del vestuario» y «se oyen de lejos» (*op. cit.*, fol. 61v). En cuanto a la transformación de la ninfa en laurel, sabemos que fue a través de un torno³⁵, que suponemos se asemejaría a una sencilla tramoya usada en los corrales llamada *bofetón*; aunque apenas contamos con más detalles, no parece que revistiera gran complicación escénica.

Este especial tratamiento del mito hay que entenderlo también en un entorno festivo carnavalesco, uno de cuyos objetivos prioritarios era la diversión, de modo que esa especie de «abajamiento» de tan altos personajes mitológicos se logra gracias a ciertos aspectos relacionados con la puesta en escena, en concreto, los actores, la música, la escenografía y el vestuario, a lo que añadiré alguna apreciación³⁶. El *dramatis personae* se compone de veinte personajes, representados por dieciséis actores, la mayor parte femeninos: fuera de los personajes de comparsa, salen a escena diez mujeres/niñas y seis hombres/niños. Salvo cinco meninos, el resto del elenco es asumido por mujeres, muy apreciadas para este tipo de espectáculos por sus cualidades para el canto y el baile, como fue el caso. Los personajes se reparten en dos «mundos»: por una parte, el mitológico, que a su vez distingue entre los dioses (Apolo, Cupido, Venus, Diana, Acaristo y Erocriso³⁷), las ninfas (Dafne y Erífice) y las figuras alegóricas (Poesía, río Peneo); y por otra, el pastoril, con personajes masculinos (Tírsis, Aminta, Damón, Coridón, Alicio y Alfebiseo) y femeninos (Nise, Licoris, Galatea, Amarilis y Amaranta). Las principales actrices fueron las cuatro hijas del famoso pintor de cámara de Felipe II, Alonso Sánchez Coello (+1588): Isabel, Juana, María y Antonia, curiosamente las únicas plebeyas de todo el reparto, merecedoras de una excelente educación artística y en constante

³⁴ «Mas, ¿qué espectáculo nuevo/se me ofrece? ¿Aquel no es Febo/y Dafne tras la que corre? [...]. Suelto va el cabello al viento/y él, alargando la mano/la toca ya, pero en vano,/ que ella cobra nuevo aliento [...]. Cual la liebre que atraviesa/la selva huyendo del can,/ los dos buscando van/uno salud y otro, presa» (*Fábula de Dafne*, fol. 54v). Nótese la plasticidad de la narración. El motivo de los cabellos sueltos al viento está presente en Ovidio, así como la comparación de Apolo con un perro que corre en busca de su presa.

³⁵ «[...] había un artificio como un torno adonde Dafne se volvió en laurel» (*Fábula de Dafne*, fol. 1r). Tras el relato de Coridón de la metamorfosis, se indica en acotación la siguiente explicación: «Sale Dafne con ramos de laurel en la cabeza y en las manos, como medio transformada, y lanzándose el artificio, cuando dice ‘Sacra Diana’, se acaba la transformación» (*Fábula de Dafne*, fol. 62r). Pudiera ser que la actriz saliera a escena a mitad de su metamorfosis y de repente, con un giro violento sobre el eje vertical del bofetón saliera a escena el árbol y desapareciera ella.

³⁶ Véase P. Ramos López, *op. cit.*, págs. 30-37, donde se tratan estos aspectos más detalladamente. Aquí me limito a resaltar lo más significativo.

³⁷ Acaristo y Erocriso son hermanos de Cupido e invención del autor de la fábula.

relación con los infantes, dada la cercanía de su padre con la familia real³⁸. La primera, Isabel Sánchez Coello, destacó en su tiempo como famosa retratista, además de disfrutar de fama de mujer virtuosa: su papel fue el de Apolo, cuyas intervenciones son enteramente musicales, muy apropiado para ella, que era una cantante destacada³⁹. La segunda hija del pintor, Juana, mereció el papel de protagonista femenina, como Dafne. María, la tercera, dobló papeles tan diversos como la diosa Venus y el pastor Coridón. La hermana pequeña, Antonia Sánchez Coello, asumió hasta cuatro personajes: Prólogo, Peneo, Erifice y Amaranta. Una dama de renombre en la época, Ana de Suazo, hizo el papel de Diana; fue famosa por su maravillosa voz y por su poesía⁴⁰ hasta el punto de que el Fénix le dedica unos preciosos versos en el *Laurel de Apolo*. Otra mujer que actuó, en este caso menina, fue María Luisa de Aragón, junto con sus hermanas, Juana y María, todas ellas hijas de Fernando de Aragón y Gurrea, conde de Ribagorza y V Duque de Villahermosa, y de Juana Wernstein, dama de la emperatriz María⁴¹: hicieron respectivamente los papeles de Cupido, Acaristo y Erocriso. Otras meninas actrices fueron Luisa de Leiva, Beatriz de Salazar y Juliana Cataño. Los meninos fueron Diego de Zúñiga, hijo del Conde de Miranda, Fernando y Carlos de Borja y Aragón; Alonso de Fonseca y Alonso de Albarada. Estos asumieron todos los papeles de pastores, que no eran cantados, y, por tanto, secundarios, pues en las obras dramáticas destinadas a representaciones palaciegas solía incluirse un porcentaje mayor de música que en las destinadas a los corrales. Como apunta Flórez (*op. cit.*, pág. 575), esta es una «característica que ya se percibe claramente en las máscaras palaciegas del XVI, que constituyen el germen del que surgirá en la segunda mitad del XVII, la ‘fiesta con música’ característica del teatro barroco hispano». Lo que me parece significativo es que este tipo de espectáculos, en el estadio en el que nos encontramos, es representado todavía por aficionados, pues por mucho que algunas de las protagonistas fueran propietarias de una melódica voz y con

³⁸ J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, s. n., Madrid, 1800, pág. 36. Además, los Coello vivían en la Casa del Tesoro de Palacio y siguieron allí tras la muerte de su padre. Remito a Ramos (*op. cit.*, pág. 30) para más datos sobre estas hermanas y sobre otras actrices. Por su parte, Teresa Ferrer y Jaime Olmedo me informan de que cuentan con un estudio más amplio sobre estas damas y meninas, que incluirán en la ya citada edición de la *Fábula*. En las siguientes líneas me limito a comentar algunos datos destacables desde mi punto de vista.

³⁹ Las dotes musicales de Isabel se confirman por su participación en una fiesta en la que cuatro damas descendían de una «gloria» o artilugio teatral, semejante a las pintadas, y cantaban al público cortesano a la vez que tañían instrumentos. Este espectáculo es citado por Vicente Espinel en *La casa de la memoria*, publicado en 1591 en *Diversas rimas* (ed. de A. Navarro y P. González Velasco, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980), por tanto, tuvo que ser anterior a la *Fábula de Dafne*. Es curioso que otra de las cuatro damas, Ana de Suazo, también esté aquí presente.

⁴⁰ Fue dama de honor de Margarita de Austria. Había nacido en 1580, por lo que parecería más lógico según este dato que la fecha de representación de la pieza fuera ya entrada la década de los 90.

⁴¹ Obtengo estos datos de Ferrer, *La práctica escénica*, pág. 146.

cierta fama en su entorno, no eran ni mucho menos actrices ni cantantes profesionales; estamos todavía lejos de las grandiosas actuaciones palaciegas del XVII, a cargo de reconocidas compañías teatrales. Sin embargo, sí que se cuidó la calidad de la actuación, lo que explica que los papeles musicales principales se adjudicaran a Isabel Coello y a Ana de Suazo: los dos personajes, Apolo y Diana, eran los únicos que tenían partes vocales solistas, que cantaron acompañándose ellas mismas con dos instrumentos típicos de la música teatral hispana, el arpa y la guitarra: «Canta Apolo con arpa» (*op. cit.*, fol. 40r) [...] «Canta Diana este soneto de Garcilaso con guitarra» (*op. cit.*, fol. 65r). Al parecer, los demás pasajes musicales de la obra fueron interpretados, como reza el texto, por «... algunos [músicos] de la Capilla de su Maj[esta]d», sin concretar si se trataba de la Capilla Real de las Descalzas o de la del mismo palacio del rey. Los metros de las partes cantadas, la mayoría octosilábicos, eran de origen autóctono, preferencia que se refuerza por la elección de ciertas canciones ya difundidas en piezas teatrales, como «Ventecico murmurador»⁴², cantada por Apolo para seducir a Dafne, dormida, ya que no lo consigue por las palabras. Las otras dos canciones fueron «Venga del altura», romance hexasilábico («Suena dentro el vestuario música de varios instrumentos y cantan este romance pastoril en alabanza de Apolo» (*op. cit.*, fol. 28r y v), y el conocido soneto garcilasiano «A Dafne ya los brazos le crecían», que lo cantó Diana. Aunque la música instrumental debió de tener una fuerte presencia, solo consta que se cantaron estas tres piezas, a las que se suma la danza final. Así, la obra incluye «los tres tipos de música habituales en el teatro de la época (vocal, instrumental y de baile), y cumple funciones que afectan tanto a la estructura dramática (introduce y cierra escenas, las ambienta, y subraya la acción), como a los personajes (los ensalza y caracteriza)»⁴³. Según Stein, esta fábula servirá «... de modelo para las convenciones musicales del recién nacido género de la comedia cortesana»⁴⁴.

La presencia de los músicos de la Capilla Real nos puede aclarar ciertas cuestiones relativas a la escenografía; hay que apuntar, además, que su «participación en el teatro musical parece haber quedado reservada a las representaciones protagonizadas por la familia real y miembros de la nobleza, y que solían ser invisibles para el público u ocupar una posición fija en algún lugar de la sala, normalmente galerías o tribunas situadas en las propias salas o construidas especialmente a tal efecto»⁴⁵. Al parecer *Dafne* se representó en «... la cuadra grande adonde tiene su estrado...» (*op. cit.*, fol. 1r), es decir, en una pieza que formaba parte de las habitaciones de la Emperatriz en el monasterio, probablemente

⁴² Véase P. Ramos López, *op. cit.*, pág. 33 y sigs. La estudiosa indica las fuentes de las canciones y sus versiones musicales.

⁴³ M^a A. Flórez, *op. cit.*, pág. 577.

⁴⁴ L. K. Stein, «Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos: 1590-1648», en J. J. Carreras y B. J. García (eds.), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2001, pág. 256.

⁴⁵ M^a A. Flórez, *op. cit.*, pág. 947. En los corrales de comedias, por el contrario, los músicos ocupan lugares visibles.

el llamado «Cuarto de Reyes», donde ella solía recibir visitas y pasar ratos en compañía de sus damas y de las religiosas. Pero la relación concreta más: «... en las barandillas que tiene esta pieza estaban algunos [músicos] de la Capilla de su Maj[esta]d que cantaron a ratos, y otros se tañían con vigüelas de arco, clavicordio y corneta. *Todos estaban sin verse*» (*op. cit.*, fol. 1r). Por otra parte, contamos con una descripción de la estancia procedente de la pluma del P. Palma, que puede ayudarnos a imaginar el maravilloso entorno de esta representación:

Está la pieza de que vamos hablando dentro del Convento, inmediatamente al cuarto de su Majestad. Es de buena arquitectura, hermosa vista, con ventanas rasgadas, y rejas que caen a la huerta, adórnanla pinturas de primor admirable, que las personas reales han traído y enviado a la casa. Aquí asisten siempre los Reyes cuando entran en el convento; y esta sala ocupaba ordinariamente la Emperatriz, acudiendo la Infanta, y las religiosas a hacerla compañía⁴⁶.

Por la propia relación sabemos que la Emperatriz, la infanta y el príncipe se sentaron sobre un estrado cubierto por un dosel dorado, y que a los lados, pero fuera del estrado, «se acomodaron las señoras y damas», lo que confirma que estamos ante un público totalmente femenino, salvando el príncipe, todavía niño o quizá adolescente. El decorado fue sencillo y estático, y con elementos propios de los corrales⁴⁷: un monte, una fuente, una «emboscada» por la que salían y entraban los personajes, y el torno donde se ejecutaba la transformación de Dafne en laurel. También tenemos la fortuna de conocer el vestuario con todo detalle gracias a la relación. Solo haré notar la compostura con la que salieron a escena las meninas y damas, que suplieron los desnudos de los dioses y las ninfas con sayos, mantos y velos de exquisitas texturas, a los que añadieron elementos simbólicos propios de sus personajes. Así, Cupido llevaba «una venda por sus ojos y sus alas de plumas de colores» (*op. cit.*, fol. 3v) y un sayo rojo, color del amor; las diosas y ninfas vírgenes, Diana y Dafne, van vestidas de blanco y plateado, colores que sugieren pureza e inocencia: «basquiña de tela blanca y encima un vestido de volante rajado de plata y mangas con rucos y otros colgando como de punta» (*op. cit.*, fol. 3v). Sin embargo, Apolo va vestido de colores rojizos y anaranjados: «basquiña de tela encarnada y un sayo encima del velo anaranjado» (*op. cit.*, fol. 4r), como sol y fuego que es. También Venus, en alusión a la pasión, va vestida en esos tonos: «basquiña de tela encarnada y un sayo encima con dos pares de faldillas de

⁴⁶ J. de Palma, *op. cit.*, fol. 92r.

⁴⁷ Ver Ferrer, *La práctica escénica*, pág. 161, donde se detalla la composición de estos decorados y se destaca que en la disposición del público y del escenario «sigue primando el punto de vista de un espectador privilegiado (en ese caso múltiple, la familia real sobre su estrado), como en los espectáculos cortesanos privados, en sala o patio, más antiguos». Por otra parte, hace notar la estudiosa que elementos como cuevas, castillos, montañas, fuentes, etc. revelan la pervivencia del fasto medieval.

volante rajado de plata y un manto de lo mismo» (*op. cit.*, fol. 4r). Por su parte, los pastores y pastoras van caracterizados con las ropas propias de su estatus y oficio: basquiñas, corpiños, velillos y cestillos de flores para ellas; greguescos, pellicos, caperuzas y cayados para ellos (*op. cit.*, fol. 3r). Finalmente, los personajes alegóricos salen a escena con atributos propios de lo que representan: la Poesía, «vestida como ninfa, coronada de laurel, trayendo una cornucopia de oro llena de flores y frutas, y en la otra mano una trompa torcida, como el libro antiguo»; el río Peneo, «con cabello y barba largas, coronado de grama y recostado sobre una urna dorada entre unas cañas y espadañas en la entrada de la cueva» (*op. cit.*, fol. 4v). Curiosa manera de humanizar los mitos mediante un marcado hibridismo con el mundo pastoril.

La delicadeza y el colorido del vestuario, una escenografía sencilla pero sugerente, la imbricación de la música en un texto que logra combinar un mito trágico de resonancias clásicas con las inocuas relaciones amorosas de pastores y pastoras, ofrecen como resultado un precioso espectáculo cortesano, en el que brilla la peculiaridad de su entorno conventual y de su público y reparto femenino. Es curioso comprobar cómo elementos como el baile o la música de tipo cortesano, así como la temática ovidiana, se introducen en el ámbito de un convento, pues, aunque también en el Medievo la corte se hacía presente en determinados cenobios, raras veces respondía a motivos de entretenimiento y menos aún se teatralizaban motivos mitológicos acompañados de canto y baile. Significativo es también el tratamiento moral y político de uno de los mitos clásicos más difundidos en la literatura española. Pocos años más tarde, otras comedias de entorno palaciego con marcado hibridismo entre lo mitológico y lo pastoril irrumpirán en escena, pero esta se cobra el mérito de haber sido pionera de un tipo de representaciones que se verá interrumpido en cierto modo por el triunfo del teatro de corral desde finales del XVI y con especial fuerza y originalidad en las primeras décadas del XVII. Y es que el carácter alegórico y espectacular de la *Fábula de Dafne* fue sin duda una de las semillas no tan remotas del gran teatro de espectáculo calderoniano de la segunda mitad del XVII, en su mayoría mitológico y cortesano.