

DAFNE, UNA FÁBULA EN LA CORTE DE FELIPE II

Pilar RAMOS LÓPEZ

Introducción

El mito de Dafne tuvo una gran presencia en los ambientes cortesanos de finales del siglo XVI y primera mitad del XVII, tanto en las artes plásticas como en la poesía y el teatro. Y quizá no es sólo una feliz casualidad el que las primeras óperas italiana, alemana y española tuvieran esta fábula como argumento¹. La obra que nos proponemos estudiar no es una ópera, sino un espectáculo teatral cortesano, sin pretensiones, y con algunos números musicales. Se trata del manuscrito *Espagnol 501* de la Bibliothèque Nationale de Paris². El catálogo de Morel Fatio lo describe citando las palabras del folio 4 r. :

“685. Dafne. Fábula que se representó delante de su Magestad la Emperatriz Nuestra Señora y del Príncipe Nuestro Señor y de la Sereníssima Infanta Doña Isabel” (1892: 364).

Aunque el manuscrito señala que *Dafne* se representó el “domingo de carnestollendas a las dos de la tarde” (f. 2 r.) no menciona el año. Probablemente se interpretó entre 1585 y 1593³. No he podido constatar ninguna otra representación.

1. Todavía se discute la fecha de la primera ópera, ¿1594-95?, *Dafne*, llamada *favola* o *favola boscareccia*, con música de J. Petri y texto de O. Rinuccini. La *Dafne* de H. Schütz, con texto de Optiz (traducción del libreto de Rinuccini) data de 1627 así como *El laurel de Apolo* con texto de Lope de Vega y música de Piccini (Stein 1993: 193).

2. El manuscrito carece de título. Tiene 65 hojas en octavo y perteneció al «Marchese di Pianessa», y al «Marquis de Queux de Saint-Hilaire», quien lo donó a la Bibliothèque Nationale en 1889.

3. El que se llame heredero al príncipe Felipe supone que es posterior a 1582, fecha de la muerte del anterior heredero, su hermano Diego. En ese mismo año llegó a Madrid la emperatriz María con su hija, la archiduquesa Margarita (Pierson 1984: 70). La ausencia de la infanta Catalina Micaela, la inseparable hermana de Isabel Clara Eugenia, y de la archiduquesa Margarita hace probable que sea posterior a 1585. En esta fecha la infanta se casó con el duque Carlos Manuel de Saboya, marchando a Italia (Terlimden 1944: 34) y Margarita ingresó en las Descalzas Reales (Pierson 1984: 79).

El especial halago hacia Rodolfo II (f. 64 r.) puede corresponderse con los rumores que hubo en la corte de casar a la infanta Isabel Clara Eugenia con este hijo de la emperatriz María y Maximiliano de Austria (Terlimden 1944: 40). A partir de 1593 Felipe II pensó sucesivamente en casar a la infanta con el archiduque Ernesto, con el hijo del duque de Mayenne y, ya en 1598, con el que sería su marido, el archiduque Alberto. Por tanto la fábula debe ser anterior a 1593 (Ulloa Cisneros 1936: 187-189).

Esta fábula no aparece mencionada en los estudios, ciertamente no muy numerosos, sobre la mitología, la fábula, la égloga o la pastoral en nuestro Renacimiento. Sólo Margit Frenk, en su *Corpus de la lírica popular hispánica* la cita como una de las fuentes del poema *Ventecico murmurador*. Justamente, el que una obra tan reciente y exhaustiva no señale ninguna edición ni estudio de esta fábula, y además no indique que ese poema sea cantado en *Dafne*, permite concluir que ha sido una fábula olvidada por los literatos. Quizás la razón estribe de un lado, en que es una pieza anónima y de otro, en que su calidad literaria no parece muy elevada.

Las cuestiones que considero más interesantes de *Dafne* y que me propongo estudiar en este artículo son dos:

—¿Cuál es el simbolismo de la fábula, del escenario, el vestuario, los intérpretes, la métrica y la música?

—¿Qué relación tiene ese simbolismo con el público de la época?.

Iconología y Semiología

Dada la importancia de lo simbólico en esta fábula hay que preguntarse por la pertinencia de la utilización de dos métodos que justamente se ocupan de la interpretación de los símbolos: la iconología y la semiología musical. La iconología, desarrollada a partir de los trabajos de Erwin Panofsky, es un método de interpretación que se ha ocupado de las artes plásticas. En nuestro estudio de la escenografía y del vestuario hemos realizado lo que Panofsky (1985: 45-50) llamaría análisis “preiconográfico”, (es decir, una identificación de la significación “primaria” o “natural”, un reconocimiento de los objetos y de los seres representados) y también un análisis “iconográfico” (de la significación “secundaria” o “convencional”, de las imágenes, historias y alegorías)⁴. Hemos recurrido además a las fuentes usuales en este tipo de estudios: los tratados de iconografía y emblemática (Alciato 1549; Ripa 1603; Covarrubias 1610). Para el análisis de la música hemos utilizado los tratados teóricos (Ramos de Pareja 1482; Bermudo 1555), realizando así lo que sería paralelo a un nivel iconográfico, según la terminología de Panofsky. Creo que éste es uno de los aspectos de la iconología que más útil puede resultar para el musicólogo: la utilización de los tratados teóricos de la música no sólo como un conjunto normativo de técnicas de escritura musical, sino como un código de símbolos, evidente, por ejemplo, en la teoría modal de los tratadistas españoles del Renacimiento.

Si la iconología nace como método de la Historia del Arte, la semiología nace como método de la lingüística. La semiología es el estudio de la especificidad del funcionamiento de las formas simbólicas y de los fenómenos de reenvío a los que dan lugar (Nattiez 1987: 37). A partir principalmente

4. Panofsky establece un tercer nivel de análisis, el propiamente iconológico que se ocupa de la «significación intrínseca o contenido. Esta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra.» Su objeto sería «El descubrimiento y la interpretación de estos valores “simbólicos” (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar)» (Panofsky 1985: 49-50).

de los trabajos de J.-J. Nattiez se desarrolla como un método de la musicología. La semiología musical parte de considerar la música como una forma simbólica que, como tal, da lugar a una red compleja e infinita de interpretantes⁵ (1987: 60). Nattiez distingue en su semiología musical un análisis de las estrategias composicionales o *nivel poiético*, un análisis inmanente de las estructuras musicales o *nivel neutro*, y una descripción de las estrategias perceptivas o *nivel estésico* (1993: 10). La tarea semiológica sería el identificar los interpretantes según los tres polos de esta tripartición y establecer sus relaciones (1987: 51).

En el caso de *Dafne* la semiología musical tripartita de J.-J. Nattiez resulta casi imposible de practicar: no tenemos ninguna información sobre su autor y su proceso creativo, conocemos muy poco de su recepción, y, lo que es más, no tenemos la seguridad de que la partitura de que disponemos se corresponda con la versión de *Venteçico mormorador* cantada en la representación. No obstante, el concepto de música como forma simbólica de la semiología resulta muy útil para interpretar algunas conclusiones del análisis inmanente o neutro, es decir, del análisis del texto musical.

Nattiez establece en sus conferencias todavía inéditas (1993: 118) unos paralelismos entre la iconología de Panofsky y su propio método de análisis, la semiología musical. Pienso, sin embargo, que su equiparación entre el nivel preiconográfico de Panofsky y lo que él llama, “primer nivel de reenvío” del análisis semiológico musical es problemático, ya que no creo que en música se pueda hablar de significaciones “primarias” o “naturales” y no convencionales, descifrables según la experiencia práctica y la sensibilidad inmediata, como cuando en un cuadro identificamos una mesa, una mujer joven o un perro.

Espectáculos cortesanos en la época de Felipe II

Antes de estudiar la simbología de *Dafne* es interesante hacer un pequeño recorrido por las mascaradas y otros espectáculos afines celebrados en la corte. Aunque está muy difundida la imagen de la corte de Felipe II (1527-1598) como la de un rey sombrío y austero, tenemos bastantes testimonios que ponen en cuestión éste tópico. Desde luego, Felipe II no protegió tanto el teatro como lo harían sus descendientes, Felipe III (1578-1621) y Felipe IV (1605-1665), pero tampoco fue absolutamente rehacio al arte dramático como algunos historiadores han dado a entender (Bratli 1927: 113; Crawford 1967: 62; Pierson 1984: 86)⁶. Siendo todavía príncipe, Felipe participó en Bruselas en 1550 en la representación de una máscara de Cupido con ministriles, donde también actuaron sus caballeros, y ya

5. El término «interpretante» que hemos utilizado para indicar aquello a lo que reenvía el símbolo es de la teoría de Charles Sanders Pierce y lo utiliza también Nattiez (1993: 9).

6. Además de las máscaras se representaron otras obras teatrales en la corte de Felipe II. Entre 1556 y 1559 actuó Antonio Vignali, miembro de la Academia degli intronati de Siena (Crawford 1967: 119) y Lope de Rueda actuó en palacio al menos seis veces entre 1561 y 1563 (González de Amezúa 1949: vol. I, t. 1, 231). Según Casiano Pellicer a Felipe II le gustaban las comedias mímicas de Alberto Ganassa y además celebraba en su palacio la *fiesta del zapato* con máquinas, representaciones y músicas (1808: 63-64). Consta también la presencia de Felipe II en una de las comedias infantiles del príncipe Felipe en 1589 (Bratli 1927: 197).

se recitaron versos de Boscán. Los caballeros enmascarados invitaron al final a bailar a los espectadores, rasgo éste último muy definitorio de las máscaras (Hertz 1963: 72).

Una de las máscaras mejor conocidas de las celebradas en la corte de Felipe II es la del día de Reyes de 1565. Los decorados estuvieron a cargo de los escultores italianos Juan Antonio Sormano y Juan Bautista Bomanone, y del pintor Antonio de la Viña. Se trataba de una serie de escenas sin diálogos pero con música y canto, realizadas unas por la reina, Isabel de Valois, y siete damas, y otras por la princesa doña Juana y otras siete damas. A modo de adivinanzas, cada bando debía reconocer el significado de las distintas “invenciones” del bando contrario. Diversos premios se habían preparado como recompensa. La “invención”, que algunas veces los documentos llaman “comedia” o “máscara”, acabó con un sarao en el que participaron Isabel, Juana y sus damas, al parecer sin ningún caballero (González de Amezúa 1949: t. I: 234-237 y vol. III, t. 2: 468-472). La costumbre de representaciones cortesanas por parte de las meninas se mantuvo por algún tiempo⁷. En esta tradición es en la que se enmarca la fábula *Dafne*.

La reina Isabel, hija de Catalina de Médici y Enrique II de Francia, ya había participado en representaciones palaciegas durante su niñez. Gustaba de las *farsas*, acciones casi siempre mudas con llamativos disfraces, montadas no sólo en Palacio, sino también en casa de doña Juana y en la de doña María de Enríquez, camarera mayor de la reina y duquesa de Alba (González de Amezúa 1949: t. I, vol. I, 25 y 233). A la muerte de Isabel de Valois (1568), sus hijas, las infantas Isabel Clara Eugenia (1566-1630) y Catalina Micaela (1567-1597), quedaron al cargo de esta María Enríquez de Toledo, muy a la sombra de doña Juana de Portugal, madrina de Isabel Clara (Llanos 1944: 17 y 20). No es de extrañar que el príncipe y las infantas, educados por damas tan aficionadas al teatro, disfrutasen con este arte. Algunos historiadores mencionan incluso la existencia de una Academia o Liceo de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela formada por las damas más instruidas de la corte, donde se componían y recitaban versos y se representaban comedias (Llanos 1944: 36; Ter Linden 1944: 32). Las infantas, como su hermano menor, el futuro Felipe III, también verían las representaciones de los niños en el Monasterio del Escorial, (Sepúlveda 1603: 147, 45 y 64), a veces incluso les acompañaba su padre (Porreño 1628: 63). En El Escorial se celebraban además mascaradas y saraos (Llanos 1944: 25).

Muchos acontecimientos cortesanos cercanos a las infantas se celebrarían con máscaras, como la boda de la propia doña Catalina con el duque de Saboya en Zaragoza en 1585 (Cabrera de Córdoba 1877-III: 113). Con un baile de máscaras, organizado por un Felipe II ya mortalmente enfermo, se festejó asimismo en 1598 el reconocimiento de Isabel Clara Eugenia y del archiduque Alberto como soberanos de los Países Bajos (Bratli 1927: 119; Llanos 1944: 86). Aquel año otra máscara, a la que asistió el propio rey, había festejado la boda de doña Beatriz de Moura con el duque de Alcalá (Llanos 1944: 35)

Aunque la terminología en la época no es muy estricta, y a los espectáculos cortesanos se les llama indistintamente “comedia”, “máscara” o “invención”, la fábula *Dafne* no es propiamente una máscara. Sus personajes no aparecen enmascarados. Fue una representación encargada por la emperatriz María (1528-1603), según consta en el propio manuscrito:

7. Por ejemplo en 1623 Antonio de Mendoza escribió una para el cumpleaños de la reina que representaron las meninas (Cotarelo y Mori 1930: 57; Wilson y Sage 1964: 47).

“Hauiendo conuidado su Mad. de la Emperatriz a su nieto y sobrina para una comedia...” (f. 2 r.)

María debía de gustar bastante de estas representaciones. El cronista Juan Cristóbal Calvete nos dice que en 1548 con motivo de sus bodas con el entonces príncipe Maximiliano de Hungría en Valladolid

“se representó en palacio una comedia de Ludovico Ariosto (.....) con todo aquel aparato de teatro y escenas que los romanos las solían representar, que fue cosa muy real y suntuosa” (cit. por Pellicer 1808: 40; y Anglés 1944: 77).

En la corte imperial había tenido como maestro de capilla a Mateo Flecha el joven, quien dedicó a sus patronos su libro de madrigales. En 1582 a la muerte de la última esposa de Felipe II, Ana de Austria, su madre, la ya viuda emperatriz María se vino a España y se hizo cargo del príncipe y de las infantas. La fábula *Dafne* parece demostrar que la emperatriz María no abandonó con su reclusión en las Descalzas Reales todas las distracciones mundanas. A diferencia de su hija Margarita, la emperatriz no llegó a profesar.

Descripción del texto: género, argumento, métrica

El nombre de fábula le viene a esta pieza por su argumento mitológico⁸. Así, Covarrubias afirma en su diccionario:

“... Tórnase también comúnmente fábula por cosa sin fundamento; y dezimos: Esso es fábula, que vale tanto como esso es mentira. Es, ultra desso, fábula, una narración artificiosa, inventada para deleitar y entretener, de cosas que ni son verdad ni tienen sombra della; como es dezir que Dafné se convirtió en laurel, Júpiter en toro, que Tántalo esté en el infierno con el agua a la boca y muriendo de sed y como tal la nombra Horacio, hablando con un avariento, lib. I *Sermonum, satyra prima: Quid rides? mutato nomine, de te Fabula narratur. ...*” (1611: 579).

No obstante, como se ha visto antes, el mismo manuscrito también llama a *Dafne* “comedia”⁹. Ya desde el principio se advierte pues que, aunque el fin de *Dafne* no es precisamente feliz, tampoco está tratado como en una tragedia. Justamente al final de la fábula la música y el artificio escénico llevan a un predominio del elemento espectacular (dentro de las reducidas ambiciones de esta obra) sobre el dramático.

8. Bances Candamo consideraba «fábulas» las obras teatrales de tema mitológico. *Teatro de los pasados y presentes siglos* (1689-90) cit. en Wilson y Moir 1985: 107.

9. La relación entre fábula y comedia está clara en Covarrubias: «Comedia [...] Es cierta especie de fábula, en la qual se nos representa como en un espejo, el trato y vida de la gente ciudadana y popular; así como en la tragedia las costumbres y manera de vivir de los príncipes y grandes señores, sus buenas fortunas y sus casos desastrados, y a vezes se introduzen en ella las personas de los dioses» (1611: 341). En la voz «tragedia» señala: «Tragedia. Una representación de personajes graves, como dioses de la gentilidad, éroas, reyes y príncipe, la qual de ordinario se remata con alguna gran desgracia» (Covarrubias, 1611: 973).

Los personajes de la fábula están claramente estratificados en tres clases diferenciadas. De un lado están los dioses, Apolo, Venus, Cupido y Diana. Las razones de sus enfrentamientos a veces no parecen muy lógicas, pero como señala el pastor Coridón al ver la transformación de Dafne:

“No es justo que mas reposes
Coridon, ni que ver oses
lo que hazen los soberanos
no vean ojos umanos
los secretos de los dioses” (f. 62 r.)

De otro lado están los pastores y pastoras, que se emparejan sólo entre ellos y llevan una vida arcádica sin edad ni más preocupaciones que las amorosas, resueltas al final a gusto de todos. En un plano intermedio están Dafne y las otras ninfas, cuyos conflictos son provocados por los dioses, que son también en última instancia quienes los solucionan.

La fábula está dividida en un prólogo y tres jornadas, disposición muy frecuente en las comedias de la época. Las jornadas se dividen en escenas pero éstas no están numeradas, salvo las de la última jornada. Tras el prólogo, en el que la Poesía expone cuáles son sus poderes, las tres jornadas se corresponden con la presentación, nudo y desenlace, según el esquema siguiente:

Jornada I

Escena 1ª: El río Pereo quiere que su hija, la ninfa Dafne, se case y tenga hijos, pero ella se ha consagrado a la diosa Diana y prefiere ser libre.

Escena [2ª]: La diosa Venus intenta convencer sin éxito a Dafne de las ventajas del amor conyugal. Diana alienta a Dafne a seguirle siendo fiel.

Escena [3ª]: Venus pide a su hijo Cupido que le vengue de Apolo, quien contó a su esposo, Júpiter, el adulterio de Venus con Marte. Cupido promete vengarla hiriendo a Apolo con una flecha de amor por Dafne, y disparando a ésta otra flecha que le haga rechazar a Apolo.

[Escena 4ª]: Apolo está contento porque se celebran los juegos pitios en conmemoración de su victoria sobre la serpiente Pitón. Cupido amenaza a Apolo que le menosprecia.

Escena [5ª]: Los pastores expresan su alegría y agradecimiento a Apolo por haberles liberado de la serpiente Pitón.

Jornada II

[Escena 1ª]: Comienza con el canto en alabanza de Apolo *Venga del Altura*. Apolo y su hermana Diana reparten los premios de los juegos pitios entre los pastores. El pastor Trisi decide regalar su premio a su amada, la pastora Nise. Liçio cuenta a Aminta que ha oído a Venus y Cupido tramar contra Diana y Apolo.

Escena [2ª]: Cupido hiere a Apolo con una flecha de oro y a Dafne con una de plomo, de modo que súbitamente Apolo requiere a Dafne que le evita. Diana aconseja a Apolo que se marche. Apolo se confiesa herido a Cupido quien le explica la razón de su venganza.

Escena [3ª]: Coridón declara su amor a Amaranta, fingiendo que está ensayando una declaración a una amada esquiva. Después de algunos malentendidos ambos se confiesan su amor.

Escena [4ª]: Dafne duerme tras una jornada de caza. Apolo la descubre y le canta *Ventecico mormorador*. Dafne, al despertar, sigue rehuyendo al insistente Apolo.

Jornada III

Escena 1ª: La pastora Licoris rechaza a Damón.

Escena 2ª: Nise se rinde al amor de Trisi. Licoris y Damón también hacen las paces. Coridón, Amaranta, y Aminta se regocijan ante los amores de los otros pastores.

[6]

Escena 3ª: Alfesibeo confiesa que Amarillis es suya. Llega Galatea quien afirma que una ninfa logrará la paz entre los cuatro dioses: Isabel. Coridón marcha al bosque a cortar ramas.

Escena 4ª: Dafne ha huido y ve que Apolo se está acercando. La ninfa pide ayuda a su padre Pereo y a los montes. Coridón narra desde una cumbre cercana la transformación en laurel de Dafne. Apolo se hace una corona de laurel y elogia a quienes han de ceñirla: los emperadores romanos, Carlomagno, y los Habsburgo, llegando hasta Felipe III, el heredero, pero deteniéndose más en Rodolfo Augusto. Diana canta el soneto de Garcilaso. Se acaba con una danza.

Toda la fábula está en verso, con la polimetría característica del teatro español. Sin embargo, dentro de una misma escena suele mantenerse el tipo de estrofa. La métrica utilizada se corresponde bastante con la declaración de principios expuestos por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609):

“Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las relaciones piden los romances,
el soneto está bien en los que aguardan,
las décimas son buenas para quejas,
aunque en octavas lucen por extremo,
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas”. (Cit. por Wilson y Moir 1985: 96).

Así, los tercetos exponen siempre temas serios, y son, por tanto, utilizados preferentemente por los dioses o ninfas: exposición de las virtudes de la Poesía (prólogo), discusiones sobre el futuro de Dafne (dos primeras escenas), la amenaza de Cupido a Apolo (jornada I, escena 5ª), y el descubrimiento de Apolo de una Dafne dormida (jornada II, escena 4ª). Los únicos pastores que usan esta estrofa son Coridón y Amaranta en una escena amorosa (jornada II, escena 3ª), la propia pastora expresa lo insólito de la utilización de una estrofa tan culta:

Amaranta: “prosigue tu querella que te juro
que hablas con elegancia y primor raro” (f. 43 v.)

Las octavas reales exponen a veces quejas, como señalaría Lope. Aparecen en los requiebros de amor de Coridón a Amaranta (jornada II, escena 3ª). Pero también se emplean para otros temas graves, como el momento en que Apolo y Dafne son heridos por Cupido (jornada II, escena 2ª), la transformación de Dafne y la apología de los Habsburgo (última escena). Las redondillas y las quintillas se alternan en la jornada I, escena 4ª. Tanto por el uso de estas estrofas populares como por el tono del texto, el motivo de la venganza de Venus, tema de esta escena, parece más cómico que trágico. En redondillas exponen los pastores su agradecimiento a Apolo por haberles librado de la serpiente Pitón (jornada I, escena 6ª), y su alegría por el final de sus tribulaciones amorosas (jornada III, escenas 2ª y 3ª). Con esta misma estrofa los dioses Apolo y Diana reparten los premios a los pastores (jornada II, escena 1ª) y Licoris rechaza a Damón (jornada III, escena 1ª).

Los textos cantados utilizan una métrica algo diferente: el soneto en *A Dafne ya los brazos le crecían*, el romance exasílabo en *Venga del altura*, y los versos irregulares de las redondillas de *Venteçico mormorador*.

[7]

En suma, la métrica tiene en cierta medida un papel simbólico, en tanto que cumple las normas del decoro (tercetos y octavas para los dioses, redondillas para los campesinos o para temas cómicos) y sirve para caracterizar situaciones y estamentos.

Los intérpretes

En esta fábula, y a diferencia de otros ejemplos de representaciones teatrales celebradas en la corte de Felipe II, los miembros de la realeza no participaron como actores. Los intérpretes fueron las “meninas” y “meninos” del príncipe e infantas, todos ellos miembros de la aristocracia cortesana, salvo las cuatro hijas del pintor Alonso Sánchez Coello¹⁰. Las mujeres encarnan indistintamente a diosas y a dioses, pero los pastores están interpretados por varones. Y tal y como sería tradicional en nuestro teatro del Siglo de Oro las canciones solistas corren sólo a cargo de mujeres (sobre este tema véase Ramos: en prensa).

Aunque Isabel Sánchez Coello (1564-1612) ha pasado a los diccionarios como pintora, y especialmente como retratista, es significativo que en *La Casa de la Memoria* de Vicente Espinel se la destaque como instrumentista y cantante. De las habilidades vocales de Ana de Suazo, menina que realiza el papel de Diana, y que canta “con guitarra” el soneto *A Dafne ya los braços le creçían*, tenemos también el testimonio de Espinel¹³.

10. María y Juana de Aragón, hijas de la duquesa de Villahermosa. Luisa de Leiva. Beatriz de Salazar. Juliana Cataño. Carlos y Fernando de Borja, hijos de D. Juan de Borja. «Dieguito» hijo del Conde de Miranda. Alonso de Fonseca, hijo del conde de Villanueva. Alonso de Albarada. Ana de Suazo, hija de Agustina de Torres.

A veces se dan curiosas coincidencias entre las relaciones de los personajes y la de sus intérpretes. Así, los hermanos Cupido, Acaristo y Erocriso, están representados por tres hermanas: María, Juana y María [sic] de Aragón. Perey y Dafne, padre e hija en la ficción son dos hermanas en la realidad: Antonia y Juana Sánchez Coello. Los dioses hermanos Apolo y Diana están interpretados por las dos meninas de mayor habilidad musical, Isabel Sánchez Coello y Ana de Suazo. Estos dos son los únicos personajes que cantan como solistas.

11. Antonio Palomino la llama «excelente pintora» (1715: 195). Es una de las escasas mujeres que figura en el famoso *Diccionario* de Ceán Bermúdez (1800, vol. IV: 338-337). Discípula de su padre, «exerçió hasta el grado de singular» el arte de la pintura. Tocaba varios instrumentos musicales. Se casó con D. Francisco de Herrera y Saavedra, caballero de Santiago y Regidor de Madrid, fallecido en 1602. Su hijo fue también Caballero de Santiago.

12. «En la divina mano el instrumento
doña Isabel Coello tiene, y templa:
Oyelo el soberano coro atento,
y la disposición, y arte contempla
la hermosura el celestial talento,
que al más helado corazón destempla,
garganta, habilidad, voz, consonancia
término, trato, estilo, y elegancia» (1591: 123).

13. «Llegó doña Ana de Suazo al coro
de Agustina de Torres prenda cara,
y de voz, y garganta abrió el tesoro,
diestra discreta, y una, y otra rara.
Y guardando al pasaje su decoro
los labios mueve sin mover la cara,
mostró siguiendo tan discreta senda
ser de tal madre soberana prenda» (1591: 123).

Espinel también la alaba en la *Vida del escudero Marcos de Obregón*: «Como divinamente hace doña Ana de Zuazo, que usa de la lengua para cantar y hablar con gracia concedida del cielo para milagro de la tierra.» (1972 [1618]: vol. I, 274).

La simbología de *Dafne*: a) escenografía y vestuario

Puesto que la obra se realizó en el “apuesto de la emperatriz” (f. 2 r.) parece lógico pensar que se trataba de una estancia del madrileño Convento de las Descalzas Reales, donde ella residía. Es curioso que el narrador nos diga primero cómo estaba sentado el público y luego pase a describirnos el sencillo escenario. Sobre un estrado y bajo un dosel dorado se sentaron la emperatriz María, el príncipe Felipe y la infanta Isabel Clara Eugenia. A los lados, pero fuera del estrado, se acomodaban las “señoras y damas”. Se trata por tanto de un público totalmente femenino, a excepción del príncipe, cuya juventud, probablemente, le permitía asistir al acto.

El decorado del escenario se reducía a un monte y a una fuente, “que significaba al río Pereo”, una “emboscada” con puertas para la entrada y la salida de los personajes, y una especie de torno por el que, en un momento dado, aparecía Dafne convertida en laurel. Este último mecanismo, así como la fuente y el monte, eran muy frecuente en los corrales de nuestro Siglo de Oro (Oliva y Torres 1994: 188). Ni las acotaciones ni las palabras de los personajes de la fábula permiten suponer que había cambio de decorados en el transcurso de la representación.

Pese a esta sencillez, es notable el cuidado en la correspondencia entre el vestuario de los actores y las instrucciones contenidas en los manuales de iconografía y emblemática tan utilizados por los pintores y poetas de la época. El principal escollo era el desnudo a la hora de representar a los dioses¹⁴. Casi siempre es suplido con una túnica de un color que simboliza un atributo del dios. Compárese por ejemplo cómo va ataviada la Poesía, que sólo participa en el prólogo, y cómo señala el tratado de Ripa que debe representarse¹⁵.

Fábula: “[f. 4 v] Hizo Prologo la poesia vestido como ninpha coronada de laurel trayendo un cornucopia de oro lleno de flores y frutos y en la otra mano una trompa torçida como el lituo antiguo.”

Ripa: “Hermosa joven, vestida de azul celeste, sobre cuyo traje se habrán de pintar numerosas estrellas. Irá coronada de laurel, mostrando los pechos desnudos y repletos de leche, con el rostro encendido y pensativo, y tres niños alados que vuelan junto a ella, ofreciéndole el primero la Lira y el Plectro, el segundo la Flauta de Pan, y el tercero la Trompa. Si no se quieren representar estos tres niños, por no llenar el espacio que ha de ocupar dicha imagen, se pondrán solamente sus instrumentos al lado de la figura de la joven.

Se pinta joven y bella por cuanto todo hombre, incluso el que es más rústico y grosero, resulta conmovido por su mucha dulzura, y arrastrado por la fuerza y el poder que sobre él ejerce.

Va coronada de laurel, pues esta planta se mantiene siempre verde, sin temor a la fuerza de los rayos Celestes; del mismo modo la poesía hace a los hombres inmortales, protegiéndolos del azote del tiempo, el cual generalmente destruye toda cosa relegándola al olvido.

La túnica que viste, toda sembrada de estrellas, simboliza su origen y divinidad, de acuerdo con lo que dicen los poetas de que la Poesía se origina en el Cielo.

Los pechos llenos de leche muestran la fecundidad de los conceptos e invenciones que conforman el alma de la Poesía.

14. Siempre se ha mantenido que el desnudo ha sido uno de los principales obstáculos a la relativamente escasa presencia de la mitología en las artes plásticas en España en los siglos XVI y XVII. Sobre este tema véase Gállego 1984: 41-72 y Brown 1980: 93-96.

15. De las muchas ediciones que tuvo este tratado, muy utilizado en España entre otros por Pacheco, Carducho, Velázquez y Palomino, la de 1603 es la primera que incluía ilustraciones.

Va con el rostro encendido y pensativo, por cuanto los poetas suelen tener el ánimo ocupado de velocísimas emociones que al furor o locura se asemejan.

Los tres niños de que hablamos, representan los tres modos principales que hay que poetizar, el Pastoral, el Lírico y el Heroico; dependiendo éstos principalmente de la habilidad natural de cada uno antes que de ninguna otra cosa, siendo común la opinión de que los Poetas nacen y los Oradores se hacen.” (Ripa 1603: 218-219)

La joven Poesía en *Dafne* iba vestida de blanco, quizás para facilitar la aparición de la misma menina como Peregrina en la escena siguiente. Los pechos desnudos llenos de leche, símbolo de fecundidad, han sido sustituidos por una cornucopia de oro con flores y frutas, que plantea menos problemas desde el punto de vista del decoro. Se ha prescindido, tal y como contempla Ripa, de los tres niños alados, pero se mantiene la trompa (el lituo) como símbolo de la poesía heroica, así como la corona de laurel. Aunque nosotros podamos pensar que hubiera sido más lógico representar a la poesía pastoral y por tanto elegir una lira (que en el grabado de Ripa resulta ser una vihuela de arco), no olvidemos que la fábula culmina con la “heroización” de los Habsburgo.

El desnudo también supone un problema para presentar a Cupido, pero se ha solventado “con un sayo turco de velillo encarnado todo bordado de hueco de plata”, (el rojo es el color del amor en los emblemas de Alciato)¹⁶, además de la consabida venda en los ojos, arco, aljaba y alas. La túnica roja ha solucionado también la caracterización de dos dioses que son, con Cupido, los más relacionados con el amor: Apolo y Venus. Ambos se vestirán con “basquiña encarnada”, pero Apolo, como dios solar, lleva “un sayo encima de velo naranjado y una guirnalda en la caueça de flores”, pues todavía *Dafne* no se ha convertido en laurel. Venus aparecerá la primera vez llevando atados dos cisnes, iconografía que, aunque no muy frecuente, se da en la pintura de los siglos XV y XVI (Lowinsky 1986: 16).

Tal y como señala Ripa¹⁷ Diana y sus ninfas van de blanco, y llevan flechas y aljaba. Como el llevar pieles hubiese supuesto que las ninfas se confundiesen con los pastores (cuyo atributo entre los comediantes ibéricos era el pellizo), en su primera aparición las ninfas llevan lebreles o perros cazadores. De nuevo se ha evitado el desnudo de los hombros:

“Diana salio con basquiña de tela blanca y ençima un bestido de volante rayado de plata y mangas con ruecas y otras colgando como de punta” (f. 3 v.)

Las pastoras y ninfas, a diferencia de las diosas Venus y Diana, y de la Poesía, van descalzas, sin “chapines”, pero ello no es un rasgo erótico o de pobreza, como podríamos pensar, sino un signo de su virginidad¹⁸. Respecto a los pastores, su indumentaria era la más frecuente en las pinturas de la época:

16. «El roxo al amador y a la ramera
Conviene, y da a entender los cobdiciosos,
Y aquel cuya esperanza fue certera» (Alciato 1549: 244).

17. «Todas las ninfas de Diana han de aparecer vestidas con un traje muy corto, siendo éste además de color blanco como signo inequívoco de la virginidad de la que gozan. En cuanto a sus brazos y sus hombros, irán desnudos con el arco en una mano y la bolsa de las flechas al costado. (...)

Por otra parte, y además de la ropa corta con que se visten, pueden ir adornadas con las pieles de diversos animales, como símbolo evidente de que éstas son las Ninfas cazadoras.» (Ripa 1603: 125).

18. «Chapín: Calçado de las mugeres, con tres o quatro corchos [...]. en muchas partes no ponen chapines a una muger hasta el dia que se casa, y todas las donzellas andan en zapatillas.» (Covarrubias 1611: 432).

“todos yvan con gregescos¹⁹ de telas de colores y sus pellicos ençima y caperuças y cayados” (f. 3 r.)

b) La música

Según la explicación inicial que precede a la fábula, la participación musical en *Dafne* fue mayor de la que el propio texto de la obra permite suponer:

“en las barandillas que tiene esta pieça estauan algunos de la capilla de su Magestad que cantaron a ratos y otros se tañia con viguela de arco, clauicordio, y corneta todos estauan sin verse.” (f. 2 v.)

No se especifica si se trataba de la capilla de Felipe II o de la de su hermana, la emperatriz María. En todo caso, el que no se les viera se corresponde con un efecto muy buscado en los *intermezzi* italianos del XVI (Pirrota 1984: 212) efecto por lo demás habitual en la comedia española de entonces, tal y como señala Cervantes:

“El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo” (Prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, 1615, cit. Wilson y Moi 1985: 54).

El texto de la fábula sólo indica en sus acotaciones tres piezas como cantadas: *Venga del altura*, *Venteçico mormorador* y *A Dafne ya los braços le creçian*. De ninguna de ellas ofrece la música, y ni siquiera menciona su autor. Las piezas cantadas se distribuyen de un modo irregular a lo largo de la obra. La primera jornada no tiene ninguna canción, en la segunda jornada hay dos y en la tercera jornada una, además de la danza final de pastores y pastoras.

La primera canción es *Venga del altura*, cantada por los pastores en alabanza de Apolo, vencedor de la serpiente Pitón. No he logrado localizar ninguna música con ese texto. Quizás no se escribiera nunca. Salinas menciona cómo la música interpretada en la corte a veces era tan sencilla que no se escribía²⁰. Se señala que no se veía a los instrumentistas, y (quizás tampoco al coro de pastores). Su texto es el siguiente:

“Suena dentro el bestuario musica de varios instrumentos y cantan este Romance pastoril en Alabança de Apolo,

Venga del Altura

la ventura

19. Gregescos: calzones muy anchos que se usaron en los siglos XV y XVI.

20. «Además, la composición musical que suele ejecutarse en las asambleas profanas y en los banquetes de los príncipes no es tan complicada de voz que no pueda cantarse sin partitura» (Salinas [1577]: 501).

sea el nro. amparo
 el febo claro
 ninphas deste valle
 que huitais el rio
 matisando en telas
 sedas y oro fino
 Alçad la cabeza
 dentre el christal limpio
 y hallareis materia
 a vro. exerçiçio
 el nro./amparo
 olvidad historias
 del rey del olimpio
 solturas de venus
 burlas de su hijo
 Pintad solamente
 nro. Apolo Pytio
 y serpiente muerta
 del famoso tiro
 el nro. amparo
 Ninphas que auitais
 los vosques floridos
 oluidad un rato
 el rustico offiçio
 Afloxad la cuerda
 al arco temido
 veis uno que onrra
 A los diosses mismos
 el nro. amparo/
 Vedle como libra
 por el ayre lisso
 la para dichosa
 bien de nro. siglo
 Ved a piton muerto
 y huiendolo visto
 a quien nos liberta
 bolbed sacrificios
 Venga la ventura
 del altura
 sea nro. amparo
 el febo claro,” (f. 28 r. y v.)

La segunda canción, *Venteçico mormorador*, es cantada por Apolo, que recurre así al poder incantatorio de la música para intentar seducir a Dafne, tal y como había anunciado unos momentos antes:

“[ç] mas no soy yo el que hallo la mediçina
 la musica y rectorica eloquente[?]
 salgan todas mis artes en mi ayuda
 vençan a Dafne de piedad desnuda” (f. 39 r.)

[12]

Puesto que sus palabras no logran vencer a Dafne, Apolo recurre a la música. Al menos la primera estrofa la canta en solitario acompañado por un arpa:

“Y pues no la despierto hare mas çierta
cantando su quietud. Vos sabias musas
ayudadme a cantar mientras despierta

canta Apolo con el arpa,
(1) Venteçico mormurador
que lo goças y andas todo
haz el son con las ojas del olmo
mientras duerme mi lindo amor

Responden las mussas en el vestuario
con voces y instrumentos

(5) Oy venteçico suaue
has de dar reposo a quien
sabe desuelar mi bien
y a dormir mi mal no sabe
procura tu mi fabor
(10) que lo goças y andas todo
haz el son con las ojas etc.” (f. 48 r. y v.)

Se trata de un poema muy difundido en los siglos XVI y XVII. Margit Frenk recoge once fuentes (contando a *Dafne*), con sus distintas variantes y glosas (1990: 1099-1100; 1992: 56).²¹ De ellas sólo tres tienen música: el *Libro de Tonos Castellanos* (Ms. 13231 de la Biblioteca de Medinaceli), los *Romances y letras a tres voces*, (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. M. 1370, 1371 y 1372) y el tratado de guitarra de Luis de Briceño (1626). El texto de *Romances y letras a tres voces* (nº 43, p. 38 de la ed. de Querol) tiene tres estrofas o glosas diferentes a la de la fábula. La versión del *Libro de Tonos Castellanos*, presenta una glosa diferente a las de *Romances y letras*, pero semejante a la de *Dafne*. La letra de la canción de Briceño sólo se diferencia de la de *Dafne* y de la de *Tonos Castellanos* por algunas sílabas (1 Ventecillo, 3 hazme un son, 9 y velar el mal) y por añadir otras dos estrofas.

La música de *Venteçico mormurador* del *Libro de Tonos Castellanos* no ha sido publicada. Según Querol, (en *Romances y letras ...* p. 38), es la misma que la de la canción de *Romances y letras a tres voces*. Esta última versión presenta varias características de las folías vocales (Pelinski 1971: 127):

—Compás ternario con frecuentes puntillos y con figuraciones binarias. En el estribillo aparece la fórmula de hemiolía más síncopa.

—Giro melódico de tetracordo descendente con semitono entre la 3ª y la 4ª nota (fa-mi-re-do#,

21. Dado que Frenk compara todas las variantes, nos limitaremos a comentar las de los textos de las versiones musicales. Frenk sólo menciona como cantado y bailado este poema en el auto *El Peregrino* de Valdivieso (1622). Claramente también es cantado en las versiones musicales del libro de *Tonos Castellanos*, en la del libro de guitarra de Briceño y en la de *Dafne*.

no aparece en el ejemplo de abajo pero sí más adelante) precedido por una anacrusa compuesta de dos intervalos conjuntos ascendentes que llevan a la nota superior del tetracordo.

—No aparece la fórmula isométrica del bajo de folía instrumental, éste bajo aparece sólo fragmentariamente, a menudo adornado o glosado por grados conjuntos.

Su elaborada construcción, dominada por la presencia de la anacrusa más el tetracordo (casi siempre glosado) implica que la versión de *Romances y letras a tres voces* es refinada y culta. La anacrusa y el tetracordo aparecen ya en la melodía de folía recogida por Salinas²² (1983: 536):

Tal y como será característico en el teatro español, la inserción de esta canción tradicional es oportuna, verosímil y necesaria desde el punto de vista dramático (Stein 1993: 45 y 64). Apolo, enamorado, canta una canción de vela a su amada y durmiente Dafne. Pero no solamente se ha escogido una canción cuya letra encaja con el momento de la fábula, sino una música que simboliza la tristeza, el sueño y la súplica. La canción está en el modo segundo con final en re y si bemol en la armadura, forma de presentarse este modo que señala Tomás de Santa María en su tratado de 1565 (Zaldívar 1988: 285). Según Fray Juan Bermudo, que dice basarse en Cicerón:

“El modo segundo es comparado a la luna, y de ella es regido: porque como la luna es humida, y a todos los planetas inferior: assi el modo segundo es lloroso, y graue por ser inferior a todos los modos. Este modo tiene propiedad contraria al primero: porque trae y causa sueño ligero, y quieto. Por lo qual fue entre los pythagoricos costumbre muy comun, quando yuan a dormir para deshechar los cuydados y tomar el sueño usar de este modo. Propiamente conuiene este modo a los miserables, perezos [sic], y tristes. Especialmente es modo deprecatiuo, para suplicar alguna cosa: porque el ruego muchas vezes se haze con palabras humildes, y con lloro.

Toda letra que induze tristeza, que prouoca a lloro, o significa redempcion, captiuerio, seruidumbre, calunnias, y angustias a este modo se debe dar”. (Bermudo 1555: libro V, fol. cxxii v.)

Estas atribuciones del modo segundo tenían cierta tradición en España. De hecho en las

22. Se ha transportado la melodía de Salinas para que estuviese a la misma altura que la de *Venteçico*. También se han reducido sus valores rítmicos a la mitad para facilitar su comparación con *Venteçico*, que en la transcripción de Querol (*Romances y letras...* p. 71) tiene los valores reducidos en esa proporción.

expresiones de Bermudo vemos a veces una copia literal de las de Ramos de Pareja.²³ No tenemos ninguna seguridad de que la versión que se cantó en *Dafne* fuese la de *Romances y letras*, pero dada la tendencia en la música teatral española a arreglar canciones tradicionales (Stein 1993: 30, 34, y 45) es probable que fuese cual fuese la versión se hubiera respetado el modo.²⁴ Recordemos, que, por otra parte, el tetracordo descendente tiene su propia tradición como forma simbólica del lamento.

No he conseguido localizar ninguna versión musical de la tercera canción de *Dafne*, el soneto XIII de Garcilaso *A Dafne ya los braços le creçían*. Es el único poeta citado en la fábula. Garcilaso fue bastante utilizado por los músicos del siglo XVI (véase Randel 1974). Incluso antes de que sus poemas aparecieran impresos ya circulaban entre vihuelistas y polifonistas.

Es significativo que en la desaparecida Biblioteca del rey João IV de Portugal figurara una canción con ese título de Géry de Ghersem (1572 o 1573-1630). Ghersem, cantoreico y desde 1593 cantor de la capilla de Felipe II, fue vicemaestro de la capilla real de música a partir de 1598 y al menos desde 1606 fue maestro de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia (Bécquart 1967: 89-102). La infanta debía de tenerle cierto afecto, de lo contrario no se lo hubiera llevado a los Países Bajos. Dado su puesto en la corte resulta bastante probable que él compusiese la música de este soneto y quizás también la de los otros poemas. No se conserva ninguna obra suya en castellano.

Ofrecemos el texto del soneto, tal y como aparece en *Dafne*:

“Canta Diana este soneto de Garçilasso
— con guitarra —

A Dafne ya los braços le creçían
y en luengos ramos bueltos se mostrauan
y en uerdes hojas vi que se tornauan
los cauellos que al oro escoreçían
De aspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo estauan
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torçidas raizes se boluían
Aquel que fue la causa de tal daño
a fuerça de llorar creçer haçía
este Arbol que con lagrimas regaua
O miserable estado o mal tamaño
que con llorar la crezca cada día
la causa y la raxon porque lloraua” (f. 65 r. y v.).

23. «...el segundo [tono] es grave y triste y muy conveniente a los desgraciados y perezosos, como en los trenos y lamentaciones de Jeremías. Pues no dudamos que de la tristeza viene el sueño por moción de la flema. De donde aquello de: “estaban sus ojos cargados por la tristeza”. Y los pitagóricos tenían por costumbre —dado que solucionaban las cuitas largas en el sueño—, usar del hipodorio, para que les viniera un sueño suave y tranquilo.» (Ramos de Pareja 1492: 73). Más adelante señala que es el modo de la musa Clío y de la Luna.

24. El libro de guitarra de Briceño no nos da la melodía de la canción, sólo los acordes de su acompañamiento (f. 9 r.). La sucesión armónica es distinta y más simple que la *Romances y letras*, aunque se trata también de una folía. La incluye entre «Otras folias estrahordinarias» presentándola en un modo diferente, el modo V. Podemos pensar que la versión de Briceño es más cercana a lo popular.

La función simbólica de la fábula

En el Prólogo de *Dafne* la propia Poesía nos dice cuál es la función de la fábula:

“Y lo que los filósofos morales
asperamente enseñan yo lo enseño
sin darles pesadumbre a los mortales” (f. 6 v.)

Pero ¿qué enseña *Dafne*?

En la Edad Media hubo varias interpretaciones moralizantes del mito de Dafne, que pasaron a la Edad Moderna. En este sentido son famosos los versos que el cardenal Barberini, futuro Urbano VIII, hizo grabar en el zócalo de la *Dafne* de Bernini: *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae/Fonde manus implet, baccas seu carpit amaras*²⁵. Algunos llegaron a ver en Apolo a Cristo y en Dafne a la Virgen María, ante el horror de Lutero (Seznec 1985: 86, 219-221).

En la fábula que aquí comentamos hay un largo elogio de la virginidad, que sería considerado muy provechoso dado que la gran mayoría de los intérpretes y del auditorio eran jóvenes damas. Citaremos sólo su comienzo:

Diana: “semejante es la virgen a una rosa
que mientras en su rama se mantiene
entre espinas altiva y desdeñosa ...”(f. 12 v.)

No obstante, creo que la simbología que predomina en *Dafne* es distinta. Hemos visto cómo el adivinar el significado de escenas representadas era un pasatiempo cortesano que se daba en tiempos de Felipe II. El descubrir alusiones a acontecimientos políticos, personajes del momento o chismorreos palaciegos ha sido siempre uno de los alicientes de máscaras, e incluso de óperas cortesanas (Bianconi 1982: 227). En el caso de *Dafne* las referencias a Isabel Clara Eugenia y a los Habsburgo son explícitas, como veremos enseguida. Sin embargo, aunque no sean explícitos, creo que es posible establecer otros paralelismos:

1. Dafne-Isabel Clara Eugenia

Dafne, ninfa de la diosa cazadora Diana, aparece con el arco y la aljaba, y en varias ocasiones la fábula alude a su habilidad en la caza. A la infanta Isabel le encantaba la equitación, la cetrería, la flecha, el arcabuz, el tiro al blanco y las distracciones al aire libre (Llanos 1944: 35; Sepúlveda 1603: 8). Por otra parte, la negativa de Dafne al matrimonio, pese a los fuertes argumentos de su padre Peregrino y de la diosa Venus, puede equipararse a la resistencia de la propia infanta, quien no se casaría hasta los

25. Todo el que amando persigue los placeres de la belleza fugitiva/a la postre llena sus manos de hojarasca y recoge bayas amargas. Es la traducción ofrecida en Seznec 1985: 219.

32 años, una vez muerto su padre.²⁶ Las razones expuestas por Pereo y por Venus, responden a la visión tradicional sobre los papeles del hombre y de la mujer, moldes ante los que se rebela, trágicamente, Dafne. Véanse por ejemplo las palabras de Pereo:

“Que el varon varias cosas exercite
que defienda la paz con dura guerra
y al trauajo jamas la çerbiz quite
Que rompa las entrañas a la tierra
que su familia con sudor sustente
con lo demas que tal cuidado ençierra
A la mujer le toca solamente
el cuidado de casa y que el humano
linaje con su pastor acreçiente
El çielo te adorno con larga mano
de esta rara velleza y tu en las selbas
la piensas consumir O Dafne en vano
Ruegote por mi amor que te resuelbas
en elegir legitimo marido
y a la caça y peligros mas no buelbas.” (f. 8 v.-9 r.)

Venus añade a estas razones la del fatal paso del tiempo:

“Huyes de ser ministra de la vida
huyes el hecho conyugal sabroso
que con felixes partos te convida
Huyes de tu mitad que es el esposo
y de ti misma que en los hijos vive
el padre, tanto amor es poderoso
y con saber que el çielo te prescriue
para tan grande bien termino brebe
querras que por ingrata, del te pribe
en vano desearas que se renueue
arrepentida tarde quando veas
inmitar tus cauellos a la niebe” (f. 10 v.-11 r.)

La respuesta de Dafne es contundente, defiende su “libre albedrío”:

“Si mi padre se offende que se offenda
que en esto yo no salto a su obediencia
y la Raçon le hara que asi lo entienda
ni tanpoco yo soy la prouidencia
diuina que del mundo y hombres tiene
cuidado, ni en mi estriba su potencia

26. Otro posible referente de Dafne es la archiduquesa Margarita (1567-1633). El rey, viudo de Ana de Austria, hermana de Margarita, solicitó en matrimonio a su cuñada y sobrina Margarita, pero ésta le rechazó profesando en las Descalzas Reales en 1585 (Bleiberg 1987: 888). Sin embargo, como Margarita no estaba presente en la representación y no se le nombra en la fábula, creo más lógico suponer que Dafne es Isabel, que sí formaba parte del público y es aludida en la comedia.

ella sabe muy bien lo que conviene
 yo solo tengo a cargo mi albedrío
 para que con lo lícito se ordene
 Dejame tu que goze lo que es mío
 que yo tus dones dexo y darlos puedes
 a donde te conçedan señorío” (f. 11 r. y v.)

Estas discusiones serán muy frecuentes en el teatro del Siglo de Oro, donde también abundan las amazonas y, en general, la *mujer varonil* (McKendrick 1974: 174 y ss; 242 y ss.). Ni el tema ni la forma de tratarlo es pues original. Lo interesante de *Dafne* es que esta situación refleja un problema que se estaba viviendo en la corte. Isabel tenía más dotes intelectuales y morales para reinar que su hermano, el heredero, y según algún embajador, ésta era la razón fundamental por la que Felipe II no se decidía a casarla. El rey quizás temía también una muerte prematura del príncipe, miedo comprensible teniendo en cuenta que había visto morir a cinco hijos suyos varones, y sucesivos herederos (Terlinden 1944: 38 y 39). La infanta es aludida en la fábula como la ninfa que pondrá paz entre los dioses:

“Ga[latea] Las aras voy adornar
 de una venidera diosa [...]
 Viendo a Venus y a Cupido
 contra Diana y su hermano
 y el daño que esta cercano
 si el gouerno es diuidido
 Y quanto temerse deue
 discordia de superiores
 pues que todos sus fabores
 los suele llorar la plebe
 Los que orillas de Pereo
 no sin gran miedo haitamos
 este casso consultamos
 con el diuino Protheo
 Atamosle bien primero
 porque le hallamos durmiendo
 Alf[esibeo] Y Respondio
 G[alatea] resistiendo
 con rostro ençendido y fiero
 por muchos siglos y hedades
 durara la diferençia
 (dixo) y con mayor violençia
 destas quatro deidades
 hasta que el saber profundo
 de la soberana idea
 de una ninpha nos probea
 gloria y resplandor del mundo
 porque para que se forme
 la paz que el hado preuiene
 que esten los diosses conuiene
 en un parecer conforme
 cada qual ha de escojella
 para mostrar su poder

[18]

2. Apolo-Felipe II

Apolo es el vencedor de la serpiente Pitón, a la que mata liberando a los pastores. Felipe II es el paladín del catolicismo, liberador de los campesinos españoles de la serpiente de la herejía (luteranismo), el judaísmo y el islamismo (era el vencedor de la Guerra de los moriscos de Granada 1568-1570, que había llevado a la expulsión de los moriscos en 1575). Además Apolo es el dios solar, y el sol, según el libro de emblemas de Covarrubias, es el símbolo del rey.²⁷ Si decimos que Apolo representa a Felipe II y Dafne a Isabel ¿la fábula está dando a entender un amor incestuoso?. No. Es un amor que no se consuma, y tal y como aparece en la fábula no deja de ser un coqueteo.

3. Pastores-cristianos viejos

Del paralelismo Apolo=rey, puede deducirse otro, pastores=súbditos. Algunos estudiosos consideran en efecto que los rústicos pastores del teatro prelopesco personifican a la masa campesina cristiano-vieja (Reyes 1980: 542).

Como conclusión, esta obra está cargada de símbolos tradicionales, codificados en los manuales de emblemática e iconografía de la época, y de otra simbología cuyo referente es la propia corte, o si se quiere, el público. El público es así no sólo el destinatario único de la obra, sino también el “productor”, además de ser el “interpretante” de varios de los símbolos utilizados en la fábula (Apolo=Felipe II, Dafne=Isabel Clara Eugenia). Podemos pensar incluso que en realidad el juego de espejos presente en la decoración simbolizaba la relación entre el público y la fábula, aunque quizás no de una forma consciente.²⁸ La única música que hemos podido identificar de esta fábula tiene también un peso simbólico de cierta tradición en nuestro país (Ramos de Pareja-Bermudo), que probablemente conocía el autor de la música, pero que no sabemos hasta qué punto compartía el auditorio.

Con esta fábula en la que se exponen tantos argumentos a favor del matrimonio, y en la que la ninfa esquiva acaba convirtiéndose en laurel, probablemente la emperatriz María quería animar a la infanta a casarse con uno de sus hijos, lo que Isabel terminó efectivamente haciendo. No olvidemos que se pensó como posibles maridos de Isabel en Rodolfo, Ernesto y Alberto de Habsburgo, todos ellos hijos

27. «Centuria III. Emblema 69. *Imperium reflexum*.
El Sol que alumbra al mundo, y lo calienta,
Si con sus rayos hiere en el espejo,
Deslumbra, desatina, y atormenta,
Abrasa y quema el resplandor reflejo:
El Rey es sol, si algun vil representa
Su poder, donde hiere, dexa un dejo
Que no dexa, ni roso, ni velloso,
usando mal del braço poderoso.» (1610: 269).

28. «La pieça tenia çerrada las ventanas y puestas tres linternas muy grandes de espejuelo con sus luzes dentro y por las paredes hauia tan bien muchas luzes con espejos» (f. 2 r.). La concepción del teatro como «espejo de la vida» era muy frecuente entre los preceptistas ibéricos de los siglos XVI y XVII.

de la emperatriz. Casándose con un Habsburgo, la ninfa-infanta-laurel, cumpliría su destino de ser “corona” de un “gran” hombre, y de asegurar la paz entre dos potencias.

La música que conocemos de nuestro teatro de los siglos XVI y XVII no se caracteriza por su complejidad melódica, rítmica, armónica o formal. Creo sin embargo que una interesante hipótesis de trabajo sería estudiar su carga simbólica. Su estudio podría ser tan fructífero como ha demostrado serlo en las demás artes de nuestro Siglo de Oro: pintura, escultura, arquitectura, urbanismo, teatro, etc. Es difícil pensar que una sociedad acostumbrada a leer en clave simbólica poesías, cuadros, escenas mímicas, e incluso muchas acciones de la naturaleza y de la vida pública y privada, no se valiera también de la música como expresión simbólica. Si, como señala Lowinsky,

“En el Renacimiento, la música se asemeja cada vez más a la poesía, y la poesía cada vez más la pintura”
(1986: 49)

los estudios interdisciplinarios se presentan cada vez más como una necesidad, especialmente en obras que, como *Dafne*, no son ni música, ni poesía, ni escenografía, sino un espectáculo conjunto cuya coherencia viene dada justamente por su entramado simbólico. Desde el punto de vista musicológico la utilización de métodos que se interesan por el estudio de los símbolos, como es el caso de la iconología y de la semiología musical, es necesaria si se quiere pasar de un nivel meramente descriptivo, y si queremos aproximarnos a comprender qué sentido tenía la música en esta obra.

Bibliografía

- Alciato, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas.....* Lyon: Guillermo Rovirio, 1549. Ed. de Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Anglés, H. *La música en la corte de Carlos V*. Barcelona: C.S.I.C., 1944.
- Bratli, Carlos *Felipe II, Rey de España. Estudio sobre su vida y su carácter* Madrid: Bruno del Amo, 1927.
- Bécquart, Paul *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)* Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 1967.
- Bermudo, Fray Juan *Declaración de instrumentos musicales* Kassel und Basel: Bärenreiter, 1957. Facsímil de la de Osuna: Juan de León, 1555.
- Bianconi, Lorenzo *Historia de la música, 5. El siglo XVII*. Madrid: Turner, 1982.
- Bleiberg, Germán *Diccionario de Historia de España*. Madrid: Alianza, 1987.
- Brown, Jonathan *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1980.
- Briceño, Luis de *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Gèneve: Minkoff, 1977; facsímil de la de París: Ballard, 1626
- Cabrera de Córdoba, Luis *Felipe Segundo Rey de España. A don Felipe IV, su nieto esclarecido*. (1619) Segunda Parte. Madrid: Aribau, 1877.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* Vol. IV. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800.
- Crawford, J. P. Wickersham *Spanish Drama before Lope de Vega*. A revised edition by.... With a Bibliographical Supplement by Warren T. McCready. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1967
- [Cotarelo y Mori] *Teatro Español. Catálogo abreviado de una colección dramática española hasta finales del siglo XIX*. Madrid: V. e H. de J. Ratés, 1930.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de *Emblemas morales de don....* Madrid: Luis Sánchez, 1610.

- : *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner, 1979, ed. facsímil de la de 1611.
- Espinel, Vicente “Canto segundo de la Casa de la Memoria” *Diversas rimas [1591]* Ed. de Alberto Navarro González y Pilar González Velasco. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- : *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Ed. de M^a Soledad Carrasco Urgoiti. Madrid: Castalia, 1972.
- Frenk, Margit *Corpus de la Antigua lírica popular hispánica (siglo XV al XVII)* Colaboración técnica John Albert Bickford y Kathryn Kruger-Hickman. Madrid: Castalia, 1987. reed. 1990
- : *Corpus de la Antigua lírica popular hispánica. Suplemento*. Madrid: Castalia, 1992.
- Gállego, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984.
- G[onzález] de Amezúa y Mayo, Agustín *Isabel de Valois. Reina de España (1546-1568)*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1949.
- Heartz, Daniel “A Spanish ‘Masque of Cupid’” *Musical Quaterly*, 49, (1963): 59-64.
- Lowinsky, Edward E. *Cipriano de Rore's Venus Motet. Its poetic and pictorial sources*. College of Fine Arts and Communications, Brigham Young University, 1986.
- Llanos y Torriglia, Félix de *La novia de Europa. Isabel Clara Eugenia*. Madrid: Fax, 1944.
- McKendrick, Malvena *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age* Cambridge: University of Cambridge, 1974.
- Morel Fatio, M. Alfred. *Bibliothèque Nationale. Département des manuscrits. Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*. Paris: Imprimerie Nationale, 1892,
- Nattiez, Jean-Jacques *Le discours sur la musique: sémiologie ou herméneutique?* Chez l'auteur, 1993.
- : *Musicologie générale et sémiologie* Paris: Christian Bourgois, 1987.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco *Historia básica del arte escénico* Madrid: Cátedra, 1994.
- Palomino, Antonio “El museo pictórico. Tomos I y II” (1715-1724) en Sánchez Cantón, F. J. *Fuentes literarias para la historia del Arte español* t. III, Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1934.
- Panofsky, Erwin “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” [1939] en *El significado en las artes visuales* Madrid: Alianza Forma, 1985.
- Pelinski, Ramón A. *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*. Tutzing: Hans Schneider, 1971.
- Pierson, Peter *Felipe II de España* México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Pirrota, Nino *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Porreño, Baltasar *Dichos y hechos del rey d. Felipe II* Cuenca: Salvador Viader, 1628. Ed. de Madrid: Saeta, 1942.
- Randel, Don M. “Sixteenth-Century Spanish Poliphony and the Poetry of Garcilaso”. *Musical Quaterly* 60, 1974, 61-79.
- Ramos López, Pilar “Cuestiones de género en la música teatral española del siglo XVII” *Actas del Congreso internacional Música y literatura en la Península Ibérica 1600-1750*. Valladolid: en prensa.
- Ramos de Pareja, Bartolomé *Musica practica*. trad. de José Luis Moralejo e introd. de Enrique Sánchez Pedrote. Madrid: Alpuerto, 1977. [1482]
- Reyes Peña, Mercedes “El teatro prelopesco” en Francisco Rico *Historia y crítica de la literatura española* Vol. II Barcelona: Crítica, 1980.
- Ripa, Cesare *Iconología*. Madrid: Akal, 1987. [1603]
- Romances y letras a tres voces*. Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.
- Salinas, Francisco *Siete libros sobre la Música*. Primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Alpuerto, 1983.
- Sepúlveda, Jerónimo de “Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras partes (1584-1603)” en Julián Zarco Cuevas *Documentos para la Historia del Monasterio de S. Lorenzo de el Escorial*, t. IV. Madrid: Imprenta Helenica, 1924.
- Seznec, Jean *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1985.
- Stein, L. K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Terlinden, Charles *Isabel Clara Eugenia* Madrid: Epesa, 1944.
- Ulloa Cisneros, L. y Camps Cazorla, E. *Historia de España. Gran Historia General de los pueblos hispanos*. t. IV. Barcelona: Instituto Gallach, 1936.

Wilson y Moir, *Historia de la literatura española 3. Siglo de Oro: teatro*. Barcelona: 1985.

Wilson, Edward M. y Sage, Jack: *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*. London: Tamesis Book Limited, 1964.

Zaldívar Gracia, Alvaro "Reflexiones en torno a la modalidad polifónica en la música española ca. 1550; la aportación del Cancionero de Uppsala" *Nassarre*, IV, 1988, 281-304.