

Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (?), y Lope de Vega

Eugenia Fosalba
Universitat de Girona

Para Ventura

Existe la idea persistente entre el acerbo crítico acerca de la ausencia de églogas dramáticas españolas en la segunda mitad del siglo XVI. Joan Oleza lo ha denunciado en más de una ocasión llamando la atención sobre la emergencia de cierta teatralidad cortesana¹ durante este período, y en particular, la aparición de algunos dramas pastoriles hijos del mismo contexto;² pero domina todavía el supuesto de que la égloga dramática se esfuma, y se desoyen las aportaciones que tratan de recuperar esos precedentes del teatro palaciego del siglo XVII para zanjar de antemano su investigación.³ Ciertamente es que no hay un fenómeno comparable a la pastoral italiana, y que la comedia lopesca y sus preámbulos parecen haber sustituido con eficacia en el gusto del variopinto público español cualquier atracción por un espectáculo que hoy resultaría notablemente obsoleto, pese a las pretensiones de modernidad con que Guarini abordó su agresiva defensa. Pero no es menos cierto que el debate teórico que el fenómeno suscitó en Italia estuvo presente en el *Arte nuevo* de Lope e incluso en la creación de nuevas obras con acuñaciones viejas que en apariencia nada tienen que ver con el marbete de “égloga”. De hecho, es imprescindible revisar a la luz de la influencia italiana alguna égloga española clave de la primera y también segunda mitad del XVI para reconstruir el camino lleno de lagunas que lleva a la espectacular *Selva sin amor* (1627) de Lope de Vega.

¹ En “Adonis y Venus. Una Comedia cortesana del primer Lope de Vega”, y “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”, *Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia*, Londres, Tamesis Books Limited, 1986, pp. 309-324; pp. 325-343. Del mismo autor, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la Égloga”, *Teatros y prácticas escénicas. I El Quinientos valenciano*, dir. Joan Oleza Simó, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 189-217.

² Véase también, por mi parte, “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”, *La Égloga*, VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Universidades de Sevilla y Córdoba, Grupo P.A.S.O., Sevilla, 2002, pp. 121-182. Y también las interesantes contribuciones al teatro cortesano de Teresa Ferrer citadas a lo largo de nuestro estudio.

³ Francisco López Estrada, “La comedia pastoril española”, *Origini del Dramma Pastorale in Europa*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1984, pp. 242. También Pérez Priego en “La égloga dramática”, *La Égloga*, Grupo P.A.S.O, 2002, pp. 77-89.

Cabría preguntarse, por ejemplo, si las églogas mixtas de Montemayor⁴, notablemente activas, no se escribieron para entretenimiento de las doncellas que rodean a la realeza, a cuyos juegos puso texto en más de una ocasión: como en “Dos moças de cámara de la serenísima Reyna de Bohemia hizieron dos ropones de dos sayas frisadas que tenían. Y topándose los dos ropones en la calle, pasó entre ellos este diálogo”, o en esa suerte de baile cantado que dedica al séquito de damas de doña Juana, “A unos galanes que se sentaron en una arca delante de unas damas”, cuyos nombres y apellidos preceden cada una de sus intervenciones.⁵ ¿Llegaron a representarse entonces las églogas dramáticas publicadas en sus cancioneros? ¿Por qué descartamos su carácter teatral? Por otra parte, hay notabilísimas concomitancias entre la actividad de este músico portugués en la corte de Castilla y la del *arbiter elegantiarum* que fue Luis de Milán en el palacio de los duques de Calabria que pueden entresacarse del cotejo de sus respectivas obras narrativas. En el *Cortesano* todo es dramatizable, todo adquiere carácter festivo y representacional, pero de una forma ajena a nuestro drama moderno, hijo de la compenetración entre el movimiento escénico, el gesto y la palabra; se trata de una forma dramática primitiva que perdura como reliquia áulica española en las representaciones de églogas que se componen paralelamente a la comedia nueva. Es muy posible que la vieja y arraigada actividad teatral palaciega del momo, con sus intervenciones ensimismadas, escasamente dinámicas y de gran densidad verbal en el recitado de textos poéticos, se mantuviera en la fiesta cortesana y explicara las características de la égloga representable que perdura en España durante la segunda mitad del siglo XVI, como atestiguan las composiciones que con el título de tales siguen apareciendo en el seno de la ficción pastoril. Es muy probable, a su vez, que dichas prácticas, por su misma índole, hubieran hecho desaparecer numerosos textos, demasiado fungibles. Por otra parte, haría falta un rastreo más exhaustivo, que rescatara églogas olvidadas,⁶ junto a la reconsideración de otras muestras que de forma más mecánica que meditada dejan de considerarse representables.

*

*

*

Garcilaso no es el único poeta que atendiendo a cuanto sucede en Italia se anticipa al futuro de los géneros poéticos: Encina, por ejemplo, compuso una égloga dramática en plena madurez, cuando ya se retiraba del mundo de la farándula, que auguraba motivos consustanciales al género de la pastoral consagrados mucho tiempo después –constatamos con sorpresa– por Tasso y Guarini, elementos que perderán fuerza hasta desaparecer en la églogas dramáticas españolas.

⁴ Salvada la parte narrativa inicial, que podía ser recitada por el propio autor, el resto de las intervenciones, aun siendo de gran densidad verbal y con fuerte tendencia al soliloquio, tienen pasajes de mayor agilidad en el intercambio, con apenas una frase, y el propio diálogo va indicando la entrada de nuevos personajes y un muy incipiente movimiento escénico. No hay que olvidar que la égloga está muy cerca en su representación del momo áulico, más cerca de la recitación que del movimiento escénico propio de la comedia de enredo, en donde la palabra debe ser cauce y vehículo de la acción. De esta suerte persistirá en España en la segunda mitad del XVI, a espaldas de los avances de la comedia en los corrales y muy alejada de la pastoral ferrarense más conspicua, como veremos.

⁵ Sin mencionar los autos alegóricos representados ante el “serenísimo Príncipe de Castilla, en los maitines de la noche de Navidad”, todavía en la mejor tradición encinesca.

⁶ Sobre la égloga en la ficción pastoril véase mi “Égloga mixta y égloga dramática”, *art. cit.*, pp. 121-182. Ejemplo de égloga representable olvidada podría ser la *Égloga Silvana* de Luis Hurtado de Toledo, publicada como apéndice al *Epistolario, o proceso de cartas de amores*, en Alcalá de Henares, por Juan Mey, en 1553.

No hay ninguna certeza de que la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan de Fermoselle fuera la que se representó en casa del Cardenal Arborensis alrededor del 11 de Enero de 1513, fecha de la carta de Stazio Gadio dirigida al Marqués de Mantua, en que se aludía a la representación en presencia de Federico della Rovere -rodeado de soldados españoles y prostitutas- de una “commedia ...recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et pocho delettò al signor Federico.” Evidentemente, no es la única obra en que Juan del Encina pudo aparecer como prologuista; también hay otras, como por ejemplo *La representación sobre el poder del Amor*, cuyas dos ediciones en sueltos especifican cómo “fue trovada por Juan del Encina” en representación del Amor; y la obra empieza, en efecto, coincidiendo con la descripción de Stazio Gadio, con la figura de Cupido alardeando de su “poder” y de sus “accidentes”. Insisto en ello, aunque es algo que escribí hace años⁷ y que de hecho ya advirtió Carolina Michaëlis hace muchos más,⁸ porque atribuir la fecha de 1513 a *Plácida y Vitoriano* es un dato falso muy arraigado entre la crítica que convendría desterrar definitivamente.

María Teresa Ferrer Valls⁹ fue la única en mencionar que Encina se valía del tercer escenario vitruviano, el de la tragedia satírica griega, para proporcionar un escenario a esta égloga representable, la más compleja de cuantas compuso. Pero la influencia italiana no se ciñe a esta faceta teatral, cuyas implicaciones van mucho más allá de prestarle un mero telón de fondo: porque el modelo para el uso del escenario satírico lo proporciona el ejemplo inaugural de Poliziano y su *Orfeo*,¹⁰ obra crucial pues no solo abre el camino a la égloga representable renacentista, sino también al drama pastoril y finalmente proporciona un precedente para la primera ópera de Monteverdi. En esa estela que adquirirá dimensiones de insospechada relevancia para la historia del teatro y el drama lírico italiano está la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, anunciando, a veces antes que los textos italianos, elementos que después serán marcas del género.

Recapitemos. Aunque Orfeo no fuera pastor, estaba muy cerca de su figura por su condición de poeta y músico, capaz con su irresistible canto de conmover a la naturaleza y a los dioses: el escenario natural es, así, indispensable para completar la caracterización del personaje, y este hecho, junto al enorme éxito de la obra de Poliziano, escrita con brevedad y elegancia exquisitas, contribuyó sin duda a que se erigiera en modelo de tantos dramas mitológico- pastoriles. A su zaga floreció, siete años después, la obra de Niccolò Correggio, *La Fabula di Cefalo*, representada en Ferrara en 1487, más teatralizada que la pieza del florentino –gracias al ejemplo de la *Orphei tragoedia*, reelaborada sobre la obra de Poliziano y subdividida, como la de Correggio, en cinco actos. Es esta segunda pieza teatral de tema mitológico la que más impronta va a dejar en Encina: a pesar de que su asunto remite a las *Metamorfosis* ovidianas, está muy modernizado por la *Genealogía* de Boccaccio, como advirtió en su edición del texto Tissoni, que le proporcionan, sin ir más lejos, el disfraz de mercader de Céfalo. El escenario satírico viene como de molde a esta historia ambientada en plena

⁷ “La *Propalladia* en su contexto: anotaciones sobre algunas de sus fuentes”, *Boletín de la Real Academia De Buenas Letras de Barcelona*, 45 (1995-1996), pp. 423.

⁸ Carolina Michaëlis de Vasconcellos, “Nótulas sobre cantares e villancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina”, *Revista de Filología Española*, 5 (1918), pp. 337-366.

⁹ , *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1988, p. 129.

¹⁰ Representado por lo que parece en Mantua hacia 1580, y dedicado, en su solemne oda latina, a Francesco Gonzaga.

naturaleza, y está implícito en el movimiento escénico, del todo funcional¹¹, habitado de ninfas, sátiros, pastores, faunos, musas y la misma Diana, personajes ausentes en la raíz ovidiana, pero que aquí adquieren tanta pertinencia dramática que llegarán a alterar el desenlace, pues no en balde la obra se representó con gran concurrencia para celebrar un acontecimiento alegre: las bodas de Giulio Tassone e Hipólita Contari. A los personajes esenciales del mito -Aurora, Céfalo, Procri- se unen, pues, una serie de actores cuya presencia será también precisa para los cantos y bailes que cierran cada acto: coro de musas en el primero, égloga dialogal de pastores en el segundo, baile con saltos y canto de un fauno en el tercero, capítulo a modo de lamento de Galatea en el cuarto, alegres cantos de las ninfas y Calíope en el desenlace feliz. El *lieto fine* se transformará en un lugar común de estos dramas de corte pastoril, tantas veces ideados para celebrar ocasiones alegres como esponsales. Final festivo presente en cierta manera en el jolgorio del coro báquico del *Orfeo* (con reminiscencias del único ejemplo superviviente de tragedia satírica que es el *Cíclope* de Eurípides) que terminará resucitando en el final feliz del *Orfeo* de Peri y Rinnuccini en 1600, o en Gluck (1779), por ejemplo, en cuya obra es Amor quien proporciona la dichosa unión de Narciso y Eco, como ha recordado F.W. Sternfeld.¹²

Encina retoma de Correggio la estructura fundamental de su obra, prescindiendo ahora de los pormenores exclusivos de su trama: separación de los amantes, muerte femenina, “funeral officio” (plenamente pagano en Correggio, ocupa parte de los actos IV, vv. 166-246, y V, vv. 1-16), intervención *deus ex machina* (de Diana en el *Céfalo*; de Venus auxiliada por Mercurio en Encina) que resucita a la dama, reunión feliz de los amantes (eliminando la tragedia ovidiana en el texto italiano), cantos de celebración al final (que recuerdan vagamente la alegría dionisiaca de las Bacantes de Poliziano, y que Encina retoma de su tradición salmantina con sus rústicos villancicos). Rellena Encina el esqueleto de trama heredado de Correggio con la tradición castiza, cancioneril, de las *Lamentaciones de amor* en las quejas de Plácida, y las *Liciones de Job apropiadas a las pasiones de amor* de un poeta maldito como Garci Sánchez de Badajoz en la *Vigilia de la enamorada muerta* que entona Vitoriano¹³. La singular composición poética de Encina

¹¹ No hay documentación aparte sobre el aparato escénico pero por los diálogos y las didascalias se puede deducir que era precisa la casa de Céfalo y Procri, con una ventana y puerta practicables, dado que Procri dialoga en la segunda parte del acto tercero desde su ventana (e incluso es probable que dialogara ya en el primer acto con el mercader asomada a su alféizar). El bosque a modo de telón de fondo de la escena resultaba indispensable pues debía servir para dar entradas y salidas de los personajes de forma natural. En el acto primero Aurora se esconde en él, para asistir, escondida entre los arbustos, a la escena de Céfalo disfrazado frente a su esposa; después Procri desaparece también en el bosque, asustada, al descubrir a su esposo en la figura del mercader seductor; en el inicio del segundo acto Procri “esce dal bosco” y se encuentra a Diana, y ambas vuelven a adentrarse en el bosque para que Procri se vista de ninfa cazadora. En el inicio del tercer acto, salen del bosque Procri, Céfalo y el perro (que, siguiendo al jabalí entra de nuevo en el bosque); Céfalo, volviendo cansado de cazar sale del bosque. En el acto cuarto, cuando Céfalo lanza el dardo “in queste fronde”, creyendo tratarse de una fiera el bulto que se mueve entre la hojarasca, hiere a su esposa, para adentrarse en el bosque y volver a salir con su mujer en brazos, agonizante. El decorado satírico no es pues aquí un mero telón de fondo decorativo, sino que está plenamente justificado para el desarrollo de la fábula: la contaminación entre el universo mitológico ovidiano y el pastoril (cuyo precedente estaba en el *Orfeo* de Poliziano; véase Fosalba, “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”, *La Égloga*, pp. 125-126.) vuelve a quedar plenamente justificado en un análisis de esta puesta en escena (véase, asimismo, Tissoni Benvenuti, Antonia, y Mussini Sacchi, Maria Pia, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1983, 293-334).

¹² F.W., *The Birth of Opera*, Clarendon Press, Oxford, 1993, p. 58.

¹³ Fueron polémicas, porque eran una parodia bíblica que escandalizó a los moralistas y fue considerada sacrílega, lo que motivó su expurgación del *Cancionero general*. Las nueve lecciones que Garci Sánchez adapta a su amor profano son las del Oficio de Muertos en los Maitines, seleccionados sus versos del

despide aroma sacroprofano en sus cuatro partes: el invitatorio (antífona o versículo que se canta y repite en cada verso del salmo "Venite"), tres salmos con sus antífonas, tres lecciones y una oración. A pesar de la omnipresencia del texto bíblico y litúrgico el tratamiento que recibe el material religioso es descaradamente pagano. El culto del amor sustituye en la obra de Encina al culto de la divinidad cristiana: así Cupido reemplaza a Yavé y Vitoriano reemplaza a Job. Hay que entender la imprecación al Amor en labios de Vitoriano vinculada a la música, pues iba acompañada por una melodía que hoy no se conserva pero cuyo rastro ha quedado en el índice del *Cancionero musical de Palacio*, donde figura que debía estar en el folio 83, como recuerda en su edición del texto Alberto del Río.¹⁴ También hay música, si bien profana, en la representación del melodrama italiano, cuyos frutos se dan en la segunda mitad del XVI, no sin antes haberse sembrado tempranos precedentes. Como recordó Solerti a principios del siglo pasado¹⁵, otra vez es el propio *Orfeo* de Poliziano el precedente, a cuya canción de Aristeo, así como al coro de las Dríades, la oración de Orfeo a los espíritus infernales y su coro de Bacantes, puso una música que se perdió un tal Germi; de la misma manera que Giampietro della Viola, otro florentino al servicio de los Gonzaga, dio melodía a la *Rappresentazione di Dafne* de Francesco Beverini, que el Cardenal Raffaele Riario hizo representar en Roma en 1480, y con acompañamiento musical fue también la representación milanesa en 1489 del *Paradiso* de Bellincioni, con un decorado de Leonardo cuyo proyecto todavía se conserva.

De todas formas, el atrevido intento de Encina debió caer muy pronto en desgracia, pues casi inmediatamente a la aparición de las *Liciones* en el *Cancionero General* parece ser que Garci Sánchez perdió la razón, y ello no debió contribuir a su buena fama; la enfermedad del poeta, que por lo visto se desató poco después de componerlas, como advierte Gallagher, se convirtió en una suerte de ejemplo teológico de la visita de la ira divina¹⁶. Puede que este episodio negro en la vida del poeta pesara no solo sobre la obra dramática más ambiciosa de Encina, en efecto incluida en el índice de Valdés, sino sobre sus posibles epígonos, y así quedara trunca una brecha para la pastoral dramática, la que el salmantino había intentado abrir para la españolización de la égloga representable.¹⁷

Libro de Job. Patrick Gallagher, en *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis Book Limited, 1968, recuerda que numerosos predecesores cancioneriles y contemporáneos de Garci Sánchez adaptaron la liturgia a la divinización de sus amadas, y advierte que no resultaría fácil demostrar que estaba en deuda con ellos, salvo la idea de adaptar textos sagrados. Su manera de adaptarlos es muy peculiar; toma todas las lecciones de Job de los Maitines una por una, y las cita, adapta, traslada o parafrasea, reelaborando cada versículo en su poema. No omite nada y no altera nada del orden litúrgico. Este método tan meticuloso sorprende: Gómez Manrique tomaba frases de aquí y de allá: Salazar (*Pater noster de las mugeres*) simplemente finaliza cada estrofa con una paráfrasis del *Pater noster*, mientras que Juan Rodríguez del Padrón (*Los diez mandamientos de amor* y los *Siete gozos de amor*) no citaba o adaptaba para nada del latín, y así sucesivamente. Y no menos insólita es la elección del texto: ningún poeta cancioneril anterior a Garci Sánchez, señala Gallagher, hizo uso profano de parte alguna del *Libro de Job*.

¹⁴ *Teatro*, edición de A. del Río, y estudio preliminar de M.A. Pérez Priego, Madrid, Crítica, 2001.

¹⁵ Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Bibliotheca Musica Bononiensis, Arnaldo Forni Editore, 1903, pp. 3-6.

¹⁶ La admonición parece que fue efectiva después de 1511, pues las adaptaciones del texto litúrgico aparecen en súbito declive, y no sería muy aventurado atribuir este efecto, por lo menos en parte, a las interpretaciones devotas de la desgracia de Garci Sánchez. Así que sus seguidores centraron su atención en poemas suyos menos peligrosos, como las *Lamentaciones*, el *Sueño* y los villancicos y canciones.

¹⁷ Tampoco debió tener mejor suerte la tradición de la égloga recitativa de Tebaldeo o de Fillenio Gallo (que en modo alguno fue ajena a Encina) con su atracción hacia la melancolía y el suicidio del pastor desdichado; en este sentido, no se nos oculta que Garcilaso enseguida transformó el intento desesperado de Albanio en un episodio de tintes cómicos, al hacerle caer tumbado de espaldas por un golpe de viento. Con respecto a la égloga de Encina cabría añadir que tampoco las escenas de subido deseo sexual por parte de Vitoriano hacia

Sin embargo, la égloga de Encina contenía esos y otros gérmenes que de alguna manera seguirían vinculados al universo de la pastoral italiana. No hay que olvidar, por poner otro ejemplo, que la obra está presidida por una dama y un galán, con nombres significativos propios de la comedia humanista. Pese a que se presenten desarraigados del medio urbano y se pierdan en las soledades que tanto espantan a Plácida, no dejan de alejarse del universo estrictamente virgiliano de la égloga para anunciar la comedia de enredo que se injertará en la tradición de la pastoral italiana, hecho que años más tarde hará despertar la animadversión de Cinzio, partidario de separar la égloga de la comedia, así como de la tragedia e incluso de la tradición satírica¹⁸. Conviene observar ahora que la forma castiza que tiene Encina de intentarlo, como Torres Naharro en su *Himenea*, consiste en acudir al submundo celestinesco en las escenas protagonizadas por la anciana Eritea y la dudosa Flugencia¹⁹.

Todavía hay otro elemento en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Encina que va a tener enorme fortuna en el drama pastoril italiano; es el canto en eco que entona el joven enamorado:

Aunque yo triste me seco
eco
retumba por mar y tierra.
Yerra,
que a todo el mundo ¡oh Fortuna!,
una es la causa sola dello...

Aunque el poema aparezca también en el *Cancionero General* de 1511, dirigido como composición independiente a la marquesa de Cotrón, (fols. 165v.-166r. “Aquí comienza una obra de Juan del Enzina llamada *Eco*, dirigida a la marquesa de Cotrón”),²⁰ con escasas variantes, la verdad es que encaja perfectamente en el momento en que acude a labios de Vitoriano, cuando preso de la angustia al tratar de dar con Plácida en el valle, no puede evitar comunicar su desesperación a la soledad del paisaje. Y encaja más que por su contenido en concreto, poco específico de la obra teatral, por ser la forma en que Encina trata de convertir en teatrales los sutiles recursos fonéticos de reduplicación del Mantuano y el concepto bucólico de la Naturaleza como caja de resonancia.²¹

Plácida, o el submundo de alcahuetas, debieron ser muy de recibo, a diferencia del subido erotismo que triunfa en numerosas pastorales ferrarenses, como tendremos ocasión de observar.

¹⁸ Véase mi artículo, “Teorías y praxis de la égloga en el siglo XVI”, *Poemata minora. Idea de la lírica en el siglo XVI*, ed. de María José Vega Ramos, en prensa.

¹⁹ De hecho, tras la intervención de Cestero aparece un interesante epígrafe: “Síguese la comedia. Habla Plácida primero”, en donde queda claro cómo por un momento “égloga” y “comedia” son sinónimos. Los dos instantes en que aparecen pastores rústicos, en la mejor tradición del pastor bobo (vv. 1000-1215, con villancico final; vv. 2188-2283) son verdaderos entreactos o “descansaderos” como los llamó Torres Naharro en su célebre *Prohemio* a la *Propalladia* y así sirven para que la “comedia” quede “mejor entendida y rescitada”.

²⁰ Véase la anotación correspondiente de Pérez Priego, en su edición del *Teatro completo* de Juan del Encina, editado por Pérez Priego, M.A., Madrid, Cátedra, 1991.

²¹ Tomás Navarro Tomás aduce un ejemplo de eco en la *Discordia y cuestión de amor* de Lope de Rueda que se inscribe ya en pleno diálogo en una combinación de eco y perqué, que también usará Jerónimo Bermúdez en la *Nise laureada* III, 3, y más tarde Baltasar del Alcázar en su *Diálogo*, además de aparecer en varios coloquios con eco en prosa del *Cancionero* de Sebastián de Orozco; *Métrica española*, Labor, Madrid, 1986, p. 223. Sobre el eco en Baltasar del Alcázar contamos también con una nota de José Manuel Blecua en *RFE*, XXXIII (1949), pp.380-385. Teresa Ferrer menciona que este fenómeno se da también en el diálogo de varias comedias pastoriles de la segunda mitad del XVI, “La comedia pastoril en la segunda mitad XVI...”, *Journal of Hispanic Research*, III (1994-1995), pp. 147-165. Véase también más abajo, nota 81.

La consagración en Italia de dicha escena se producirá con Guarini, como ha recordado Herrick en su análisis de la tragicomedia pastoril, sin mencionar que ya lo había notado a fines del XVI el propio Angelo Ingegneri,²² aunque sus raíces se hunden en las más tempranas representaciones eglógicas. La fama del gran escenógrafo Ingegneri culmina con la publicación, en una segunda fase de las polémicas guarinianas, en pleno agosto de 1598, muerto ya Denores, del tratado *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresetare le favole sceniche*, dedicado a Cesare d'Este. En este opúsculo dedica un largo excurso al eco en la pastoral –del que solo reproduzco una parte– preocupado, como siempre, por la forma idónea de llevarlo a escena. Sus consejos acerca de qué fallos conviene evitar sobre las tablas denuncian por sí solos cuán socorrido había llegado a ser el recurso en Italia a fines del siglo XVI.²³

Para encontrar los precedentes del eco debemos retroceder de nuevo hasta Poliziano. Suyo es el primer poema en eco, cuya primera edición data de 1496, con sus *Stanze per la Giostra* y el *Orfeo*; el canto está impreso al final de la fábula, con el epígrafe “Stanza ingeniosissima del prefato auctore fuor di materia”; pero conviene recordar que en ediciones posteriores el impresor tuvo a bien ofrecer el poema como conclusión de la obra dramática, y el epígrafe rezaba entonces así: “Stanza ingeniosa del Poliziano in fine dell ‘Orfeo’”, detalle en que ha reparado Loewenstein²⁴ y que podría

²² En los años a caballo entre fines del XVI y comienzos del XVII, Ingegneri se perfila como una de las figuras más relevantes de la escena cultural italiana. Compone una sugestiva pastoral, *La danza di venere*, representada lujosamente en la corte de Parma con la presencia del joven Ranuccio Farnese. Su autoridad y su prestigio, ya ampliamente reconocidos, se ven redoblados con la solemne inauguración del Teatro Olímpico de Vincenza, el 3 de marzo de 1585, de la aclamadísima representación del *Edipo Tirano* de Sófocles, en la traducción de Orsatto Giustiniani, proyecto en el que Ingegneri se ocupa de la dirección y las luces. Después de la muerte de Tasso, al que protegerá desde sus comienzos, el cardenal Aldobrandini le confía delicadas misiones en Venecia, durante las cuales permanece en Guastalla en la corte de Ferrante Gonzaga, quien no dudará en colmarlo de honores.

²³ “Molti dei compositori delle moderne pastorali si sono dilettrati d'introdurre in esse una eco, dalle cui risposte hanno tratto qualche arguzia od ambiguità ovvero altra cosa tale, di gran vaghezza della favola e talora adoprata per istringere il nodo od agevolarne la soluzione. Invenzione veramente ripiena di diletto e di meraviglia, quando massimamente ella è stata usata con un buon garbo e tempo. Ma non sono già mancati di quegli che in simile introduzione hanno (con pace loro) commesso diversi falli, i quali hanno scemata la bellezza di cotal uso e levato in questa parte molto di grazia al componimento. Alcuni particolarmente hanno errato, non dando più che tanto d'occasione alle risposte dell'eco: ma senza ubligare il personaggio a volgersi ad altro lato che a quello verso dove egli ha ragionato sino a quel punto, né prestargli almeno materia di più alzar la voce che prima, hanno fatto udire le dette risposte con ammirazione che l'eco sia tardata tanto a risentirsi e con necessità di presupporre intelletto nell'aria ovvero ch'ella operi, a foggia d'orologio, per ruote e per contrapesi. (...) A me parebbe (...) che, avendosi un buon autore a servire di questa, si può dire, mera curiosità dell'eco in una sua favola, il che io non lodo e non biasimo e solo tanto mi piace quanto altri usare con gentilezza, il primo avvertimento suo avesse ad essere ch'il personaggio fornisca tutto'l verso, e poi s'oda la reiterazione dell'ultima sillaba ovvero della penultima ancora delle proferite da lui.” Ingegneri, Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche, Discorso di Angelo Ingegneri, al Serenissimo Signore il Signor Don Cesare D'este, Duca di Modena*, Ferrara, Vittorio Baldini, Stampatore Camerale, [1598], ed. Maria Luisa Doglio, Modena, Edizioni Papini, 1989, 18-19.

²⁴ *Responsive readings. Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque*, Yale University Press, New Haven and London, 1984, p. 22. Solo he podido comprobarlo en la edición florentina de 1518, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, donde efectivamente aparece, en el recto del último folio (octavo sin numerar), inmediatamente a continuación del final de los cantos de las Bacantes de la fábula de Orfeo (“Ognun segua baccho te / Baccho baccho heu hoe”), y después del “FINIS”, el anuncio de la “Stanza ingeniosissima del prefato auctore fuor di materia.” Y entonces el desarrollo de los versos: “Che fai tu ecco mentre chio ti chiamo? Amo / ami duo o pur un solo? un solo / & io te solo & non altri amo: altri amo / dunque non ami tu un solo? un solo / questo e un dirmi i non tamo: i non tamo / quel che tu ami: ami tu solo? Solo / chi tha leuato dal mio amore? Amore / chi sa quello a chi porti amore? Ah

explicar la adhesión posterior de este curioso metro a la tradición pastoril dramática, cuyo rastreo en los siglos XVI y XVII ya emprendió Imbriani.²⁵ Sternfeld ha analizado por su parte la conexión de esta escena con el nacimiento de la ópera²⁶.

*

*

*

Teresa Ferrer Valls²⁷ ha mencionado en varias ocasiones la relevancia de las actividades teatrales en la vida palaciega española, el gusto de las damas de sangre real por las máscaras, como por ejemplo la que organizaron Juana de Austria e Isabel de Valois en 1564, o años más tarde, la afición de la Emperatriz María de Austria a las representaciones cortesanas.

De esta actividad cuyo rastro documental convendría investigar más a fondo para sacar a flote textos olvidados, queda en pie, en la Biblioteca Nacional de París (“Espagnol 501”), un documento de valor extraordinario que todavía permanece inédito y no se ha estudiado con la atención que merece. El manuscrito no sólo reproduce una fábula mitológica representable de marco y contenido eglógico con el título de *Dafne*, compuesta a instancias de la Emperatriz María de Austria, sino que además recoge perfectamente integradas a la obra literaria las circunstancias en que se representó gracias a la escrupulosa pluma de una suerte de cronista²⁸ que no coincide necesariamente con la figura del autor: es él quien nos explica dónde se dio, con qué

more.”Y más abajo hay una *Canzonetta*: “Non potra mai dire amore” (que termina en el vuelto del folio, donde está impreso el colofón).

²⁵ En “L’Eco responsiva nelle pastorali italiane”, *Giornale napolitano di filosofia*, 2 (1872), pp. 279-314; 9 (1884), pp. 843-865.

²⁶ Sternfeld concluye que la escena eco tuvo un papel más importante que el de la anáfora o la palilogía en el campo de la ópera. La razón es quizá que el fin de la frase musical, correspondiéndose con el final del verso, es el lugar más propicio para la confirmación armónica. Y añade más adelante que desde Arión hasta Orfeo, desde Andrómeda hasta Dido y Desdémona, los héroes y heroínas han expresado sus emociones, intensificadas por repeticiones y ecos. Estos medios retóricos, probados durante siglos, encuentran su aplicación más convincente en el lamento del solo, que persiste como elemento operístico de primera necesidad más allá de la época de Gluck y Mozart, *ob. cit.*, 224-226. Jesús Luque ha recordado por su parte en el nacimiento de la ópera del eterno problema entre “música y lenguaje, entre música y poesía. Los contrapuntistas flamencos o italianos habían cultivado un arte esencialmente vocal, pero en ese arte la palabra, el texto se veía preso en medio de la compleja maraña de superposiciones de líneas melódicas. A partir de ahí se iría creando un nuevo estilo que, por ejemplo, en un madrigal asignaba a la voz superior una especie de monodia más expresiva (ceñida lo más posible a la estructura lingüística y retórica del texto) mientras relegaba el resto de las voces a la función de mero acompañamiento.”, “Música y filología en el siglo XVI”, *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, eds. Eustaquio Sánchez Salor, Luis Merino Jerez y Santiago López Moreda, Universidad de Extremadura, 1996, p. 483.

²⁷ En *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1988; *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991; y *Nobleza y espectáculo teatral (1533-1622). Estudio y documentos*, Textos hispánicos del siglo XVI, UNED, Universidad de Sevilla, Universidad de Valencia, 1993. Véase ahora también, *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, de María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (coords.), Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003.

²⁸ Quién sabe si sería una monjita de la comunidad de las Descalzas Reales, que estuviera al servicio de la Emperatriz María, a quien ésta encargaría pasar en limpio el texto una vez se hubo representado.

auditorio y cómo se disponía en la sala, cuál fue el decorado, quienes interpretaron los papeles.²⁹

Hay que agradecer a la musicóloga Pilar Ramos un análisis muy revelador de este manuscrito de cuyo autor nada se sabe, como tampoco acerca de su fecha o el origen de la música empleada en las tres piezas cantadas (“Venga del altura”, “Venteçico mormorador”, y el soneto de Garcilaso que cierra la obra, “A Dafne ya los braços le creçian”). Aun así, Pilar Ramos ha sabido espigar la posible procedencia de dos de ellas,³⁰ recordando, por otra parte, la sencillez de la música cortesana que a veces hacía innecesaria su escritura y por ello se podía tocar sin partitura.³¹ Interesa observar aquí que la Fábula, como indica el manuscrito, se representó en el “aposeno de la Emperatriz” (f. 2r.), con toda probabilidad donde su Alteza recibía a altas personalidades pues allí se hallaba su estrado; así que el decorado, en principio, no hubo de ser necesariamente modesto: el manuscrito además precisa que se dio “en la cuadra grande”; no hay que olvidar que las habitaciones de Doña María estaban en la zona palaciega del convento de las Descalzas Reales (de la que solo se conserva una pequeña parte). La “cuadra grande”, que era donde se alojaba la Emperatriz, tal y como indica el manuscrito, no puede ser más que la *Sala de los Reyes*, o *cuarto real*, donde se instaló doña María en cuanto llegó a las Descalzas, ya viuda y en retiro de su agitada vida en Alemania.³² Llama muy vivamente la atención que la disposición del ilustre auditorio está descrita como formando parte adyacente del decorado: “Habiendo convidado su Maj[estad] de la Emperatriz a su nieto y sobrina una comedia, Domingo de Carnestolendas a las dos de la tarde, fueron allá sus Altezas. En subiendo al aposento de

²⁹ Teresa Ferrer, *op. cit.* (1991), ofrece una comparación entre la *Fábula de Dafne* y otras obras cortesanas, entre ellas el *Adonis* y *Venus*, aplicando las esclarecedoras sugerencias de Oleza sobre la égloga representable y su densidad verbal y falta de dinamismo.

³⁰ “Dafne, una fábula en la corte de Felipe II”, *Anuario musical*, 50 (1995), pp. 33-37.

³¹ “Venteçico murmurador” es un poema con gran difusión en los Siglos Oro, en varias de cuyas versiones contiene música en el *Libro de tonos Castellanos*, y los *Romances y letras a tres voces*, cuya elaborada construcción “dominada por la presencia de la anacrusa más el tetracordo (casi siempre glosado) implica que (...) es refinada y culta”, art. cit., p. 36. La musicalización del soneto de Garcilaso, sostiene la misma investigadora, podría haber muy bien haber corrido a cargo de Ghersem, cantor y desde 1593 cantor de la capilla de Felipe II, y vicemaestro de la capilla real de música a partir de 1598 (¿no son estas fechas demasiado tardías, nos preguntamos, para tal atribución?); desde 1606, añade la investigadora, si no antes, fue maestro de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. La infanta decidió que le acompañara cuando se trasladó a los Países Bajos. Hay un estudio sobre “La música en la corte de Felipe II” de Luis Robledo de Estaire, en *Felipe II y su época. Actas del Simposium (El Escorial, 1-5 de Septiembre de 1998)*, 2 vols., San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1998, vol. I, pp. 139-167.

³² Elías Tormo explica que fue en ese aposento donde habitaba la Emperatriz, sin profesión monjil pero casi en clausura, y donde nada más llegar había recibido el hábito como terciaria de San Francisco: “Es pieza rectangular, en sentido del meridiano su eje mayor. El alto techo es de madera, el friso de yesería, de labor mudéjar, pero ya del siglo XVI (principios); los paramentos llenos de lienzos. En la pared del sur, el retablo; las puertas de comunicación al este y al oeste, y muy hacia el norte las que estaban abiertas. Todas las luces las recibe del lado norte por grande ventana, rasgada hasta el suelo, con vistas al jardín, a cuyo ángulo suroeste da precisamente (...) El Salón de los Reyes tiene en su ángulo suroeste dentro del rectángulo de su planta, una escalerilla de caracol de perfil gótico que no sé adónde sube, pero acaso al piso principal del claustro.”, *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, Imprenta Blass y Cia, 1917, pp. 10, 167, 168. Las Descalzas era un lugar de recogimiento para la realeza que había sido un palacio fundado como convento por la hermana de la Emperatriz María, doña Juana, en honor al lugar donde ambas habían nacido. Se trataba de un bello palacio, con patio renacentista, frente al monasterio benedictino de San Martín. Doña Juana había habilitado una zona palaciega para su uso personal, con salas decoradas con yeserías gótico-renacentistas, iluminadas por una luz suave, y una notable colección de pinturas que completó más tarde la Emperatriz.

la Emperatriz, los entró en la cuadra grande adonde tiene su estrado, la cual estaba aderezada con terciopelos carmesíes y telas de oro y dosel de lo mismo, debajo del cual estaba puesto un estrado con dos gradas donde se sentaron sus Majestades y sus Altezas, y a los lados estaban alhombros para las señoras y damas”³³. Sobre el estrado y bajo un dosel se sentaron, así, los miembros de la realeza: doña María, el príncipe Felipe e Isabel Clara Eugenia, y a ambos lados el resto del séquito femenino³⁴.

La ausencia de alusiones a Catalina Micaela puede ayudar a dar fecha a la obra y a comprender mejor incluso las causas de su composición y representación. La hermana menor de Isabel Clara Eugenia ya se había casado con el Duque de Saboya, en unas bodas, por cierto, para las que el joven esposo encargó a Guarini nada menos que el *Pastor fido*, que no llegó a ponerse sobre las tablas con motivo de dicho acontecimiento. Hubo danzas, eso sí, y se sabe que Felipe II redactó unas instrucciones para el mayordomo de la Infanta especificando que el estilo de los saraos debía “guardar la forma y orden que por acá se acostumbra”. Difícilmente hubiera sido de su agrado la representación de la fábula pastoral del maestro de Ferrara, como podremos comprobar más adelante. Si la puesta en escena se reservó para la recepción de la infanta en Turín, puede que la causa de su ausencia en las celebraciones fuera que su autor no pudiera concluir a tiempo; por eso dio a conocerse años más tarde (hacia 1588) y sus primeras representaciones fueron leídas.

Los esponsales tuvieron lugar en Zaragoza durante los primeros meses de 1585:³⁵ nuestra *Dafne* debe por fuerza ser inmediatamente posterior a esta fecha, pues en ella se trata de convencer a la hermana mayor de que a su vez se decida a contraer matrimonio.³⁶ Pilar Ramos ofrece como fecha *ante quem* 1593 porque el especial halago que hay en la obra de Rodolfo II puede corresponderse con los rumores que circularon en la corte de casar a la infanta con este hijo de María y Maximiliano de Austria; a partir de entonces Felipe II barajó la posibilidad de casar a su hija predilecta con el archiduque Ernesto, con el hijo del duque de Mayenne, y ya en 1598, con el que sería su esposo, el archiduque Alberto. De todas formas, parece obvio que en 1593 había llovido mucho desde que la ambiciosa Doña María, ilusionada con las ventajas dinásticas y políticas de casar tan bien a su hijo, se embarcó en el proyecto de esta

³³ Modernizo la edición de mis citas del manuscrito “Espagnol 501”, de la Biblioteca Nacional de Francia, según los criterios habituales en los textos siglodoristas.

³⁴ Los tres infantes conocían muy bien aquella estancia pues era donde su padre les instaló al ausentarse a Portugal; en cuanto supo del regreso de su hermana, mandó que fueran desalojados de la sala donde ofreció hospedaje a doña María e instaló a sus hijos en el Pardo. No debe extrañar, por otra parte, la ausencia en el evento de la hija menor de la Emperatriz de Alemania, la Archiduquesa Sor Margarita de la Cruz, que habitaba en el convento también, pero a diferencia de su madre profesó como moja de clausura, y le estaba vedada la entrada a los aposentos palaciegos donde aquella habitaba y recibía. Su carácter estricto y observantísimo no permitía salvedades con su persona, e incluso estuvo negándose acaloradamente a salvar la línea de la clausura cuando su madre agonizaba y reclamaba con breves constantes su presencia; hubo que declarar canónicamente parte de la clausura la pieza de la enferma (con todas sus consecuencias de prohibición para la mayor parte de la servidumbre), y solo precedida por la abadesa y toda la Comunidad, consintió finalmente Sor Margarita atravesar los antiguos límites de lo recoleto. Véase de Elías Tormo, *op. cit.*, p. 201.

³⁵ *Relatione della partita di Sua Maestà da Castiglia et del parentato et nozze seguite in Saragozza, tra li serenissimi duca di Savoia et infanta donna Catharina d'Austria, fatta dal capitano Angelo Corazzino*, Zaragoza, in casa de Simone Portinari, da Trin del Mon Ferrato, 1585.

³⁶ Curiosa y significativamente, fue la siguiente generación de la Casa de Austria la que pudo ver, por fin, la representación mantuana del *Pastor fido*, el 22 de Noviembre de 1598, con ocasión del paso de Margarita de Austria que iba camino de España para reunirse con Felipe III, con quien se había casado por poderes.

égloga en clave,³⁷ donde se presentaba tan literaria y elaboradamente al renovado candidato: de la égloga parece desprenderse además el claro mensaje de que todo depende de la voluntad de la infanta (a quien se identifica con la esquivada Dafne). Pero la realidad tuvo mucho tiempo para manifestarse distinta: el Emperador se pasó años dando largas a Felipe II, hasta que éste, en una entrevista con el Embajador de Austria, Khevenhüller, el 29 de Septiembre de 1593, no tuvo reparo en admitir cuan “cansado y aburrido” se sentía de esperar respuestas que nunca llegaban del excéntrico sabio de Praga.³⁸ Veremos más adelante cómo caminos distintos nos conducen a su vez a adelantar la fecha de composición en más de un lustro.

En la fábula *Dafne*, el escenario satírico propio de la égloga renacentista italiana aparece rodeado, además, de oscuridad iluminada por luces intensificadas por espejos: “La pieza tenía cerradas las ventanas y puestas tres linternas muy grandes de espejuelo con sus luces dentro y por las paredes había también muchas luces con espejos” (f. 2r.). Las linternas o lámparas de “espejuelo” estarían hechas de vidrios reflectantes de escuetas dimensiones, como la palabra empleada indica, entre otras causas porque en el siglo XVI los cristales eran breves (como un plato pequeño) y constituían un lujo costosísimo, dado que la técnica de soplado no permitía fabricar superficies mayores; la corte francesa del Rey Sol se contemplaría arrobada de los pies a la cabeza con sus rutilantes joyas un siglo más tarde, en la inauguración de la Galería de los Espejos –cada una de las diecisiete ventanas falsas estaba revestida de dieciocho espejos, uno al lado del otro, sin marcos y unidos gracias a una fina tira de cobre dorado, más de trescientos cristales en total, que daban la impresión de ser una sola pieza³⁹. No es posible así que nuestros espejos con luces repitieran, yuxtaponiéndolas, las imágenes del estrado y de los actores disfrazados⁴⁰, sino que apoyados sobre las paredes a considerable altura y unidos a las velas (o lámparas de aceite) por una suerte de tallo metálico, su función era simplemente multiplicar el efecto lumínico. De todas formas sí es cierta esta relación de continuidad propia de la égloga con sus espectadores⁴¹ -y de hecho así lo aclara el propio cronista de nuestra *Dafne*, cuando se apresura a identificar y ubicar a su

³⁷ Véase Pilar Ramos, *art. cit.*, p. 23, n. 3. A partir de Poliziano el elemento encomiástico que se anunciaba como servidumbre de las *Bucólicas* virgilianas, se ampliará y contribuirá a la dignificación del género, pues de su brillantez depende el prestigio del linaje que subvenciona y estrena la obra en sus salas palaciegas. En correspondencia al puesto de honor que adquiere el panegírico en la égloga, son los versos dedicados a la familia mecenas los únicos que están escritos en latín. Por otra parte, el contexto pastoril de la fábula mitológica no es en Poliziano un mero añadido, ya observamos la función dramática inexcusable que podía adquirir en un epígono de Poliziano como Correggio: en *Orfeo*, el comienzo a imitación de Calpurnio, con el pastor que va en busca de su ternera extraviada, provocaba el encuentro con Aristeo y el contacto gracias a la imitación compuesta de estilos separados por la rueda aplicada a la obra de Virgilio.

³⁸ En *Genealogía de los Khevenhulleros*, vol. 14: *Historia de Joan Keuenhuller de Arschelberg, Conde de Franquenburg, en la qual también se contienen los más señalados sucesos y negocios que se trataron u sucedieron en su tiempo en casi todo el mundo. Sacada de sus originales y manuscritos con toda brevedad*, p. 1139. (Ejemplares en Klementinum, VI Fc 10; en Madrid, Biblioteca Nacional, MStr. 2751). Documentación citada por Pablo Jiménez Día, *El coleccionismo manierista en los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.

³⁹ Véase el precioso libro de Sabine Melchior-Bonnet, *Historia del espejo*, Herder, Barcelona, 1996.

⁴⁰ Así lo supone Pilar Ramos, cuando afirma: “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”, *art. cit.*, p. 42.

⁴¹ Pilar Ramos (*art. cit.*, p. 26) relaciona este gusto por el espectáculo áulico en clave más que con el género de la égloga, al que también es consustancial, con las máscaras con que las infantas gustaban celebrar los grandes acontecimientos, como las bodas de Catalina Micaela con el duque de Saboya, o el baile de máscaras que organizó Felipe II en 1598 por el reconocimiento de Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto como soberanos de los Países Bajos.

distinguido público – pues es un espectáculo cuya función primordial es la convocatoria al entretenimiento de salón, circunstancia, en efecto, adyacente y a la vez definitiva del universo teatral de la égloga áulica.

El tercer escenario vitruviano se cumplirá ahora en sus elementos esenciales, no exento de cierta ostentación sorprendente en España por esas fechas, más tempranas de lo que se supone, como veremos: un monte, una fuente haciendo las veces del río Peneo, un bosquecillo con entrada y salida, una suerte de bofetón para las apariencias (aquí la transformación de Dafne en laurel), y la música que suena sin que los instrumentistas queden a la vista. De nuevo estamos en la tradición que va a desembocar en la ópera italiana, con los músicos ocultos; sin mencionar el apego por el tema mitológico de Dafne.

La pieza tenía cerradas las ventanas y puestas tres linternas muy grandes de espejuelo con sus luces dentro y por las paredes había también muchas luces con espejos. Detrás al un lado desta pieza estaba hecho un monte y debajo dél una fuente que significaba el río Peneo; enfrente del estaba su Mag. [f. 2 v.], había hecha una emboscada con muchas puertas por donde entraban y salían los personajes y había un artificio como un torno adonde dél Dafne se volvió en laurel. En las barandillas que tiene esta pieza estaban algunos de la Capilla de su Mag. que cantaron a ratos y otros se tañía con vigüela de arco, clavicordio y corneta: todos estaban sin verse.

Una vez más, entonces, el escenario teatral español, aun dándose en un círculo cortesano, adquiere el carácter sinecdótico de los corrales de comedias, en donde los atuendos de los personajes y sus poéticas intervenciones, no tanto el trampantojo, habían de encargarse de pintar el decorado en la imaginación del espectador. Y una vez más es la propia nobleza española la encargada de poner en pie la égloga en privado⁴², como se deducía del viejo ejemplo que ofrece la *Égloga de Torino* en la *Questión de amor* ya en la primera mitad del XVI, o las églogas insertas en la novela pastoril

⁴² Esta suerte de acotación reza así: “Los personajes desta farsa fueron: Cupido fue doña María de Aragón, hija dela duquesa de Villahermosa. Salió vestida con sayo turco de velillo encarnado, todo bordado de flueco de plata y un manto de velillo de plata encima su cabello crespo y una venda por los ojos y sus alas de plumas de colores. Sus dos hermanos de Cupido: Acaristo y Erocriso hicieron las dos hermanillas de doña María, Doña Juana y Doña María de Aragón. Vestidas de la misma manera, doña Luisa de [f. 3 r.] Leiba, menina de la Emperatriz, hizo Amarilis con basquiña encarnada de tela bordada y encima tra[ía] otro vestido de volante más corto, con medias mangas de punta y su tocado de Argentería. Doña Beatriz de Salazar y Doña Juliana Castaño de la Cámara de la Emperatriz representaron “Amsio” y a Licoris, pastoras con basquiñas y corpiños de tela y sus capillos de velillos de colores. Don Carlos y Don Fernando de Borja, hijos de don Juan de Borja, representaron Alphisibeo y Aminta, pastores, y Dieguito, hijo del Conde de Miranda, representó Alicia, pastor. Don Alonso de Fonseca, hijo del Conde de Villanueva y don Alo. de Albarado, representaron a Tirsis y a Damón, pastores. Todos estos son meninos de la Emperatriz: todos iban con greguescos de tela de colores y sus pellicos encima y caperuzas y cayados. [f. 3 v.]. Doña Ana de Suazo, hija de doña Agustina de Tor[r]es, por casar, representó Diana. Salió con basquiña de tela blanca encima, y encima un vestido de volante rayado de plata y mangas con ruelas y otras colgando como de punta. Doña Isabel Cuello representó Apolo, con basquiña de tela encarnada y un sayo encima de velo naranjado y una guirnalda en la cabeza de flores. Doña Maria Cuello [por “Coello”] representó a Venus con basquiña de tela encarnada y un sayo encima con dos pares de faldillas de volante rayado de plata y un manto de lo mismo y la misma hizo la figura de Coridón con la misma basquiña y un pellico de pastor y su caperuza. Doña Juana Cuello representó la figura de Dafne vestida como Diana. Doña Antonia [f. 4 r.] Cuello hizo la figura de Peneo y representó el prologo y hizo Efire, ninpha vestida como Diana y representó Amaranta pastora y salió entonces vestida como las otras pastoras. Todas estas cuatro son hermanas, hijas de Alonso Sánchez, el pintor. Doña María de Aragón representó a Galatea con un sayllo de velillo de plata y capillo hecho de flores con un cestillo en las manos de flores. Todas salieron sin chapines, sino fue la Poesía, Venus y Diana.”

española de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, ya analizados en otro lugar.⁴³

El escenario y el vestuario (en el corte sofisticado de los trajes se adivina la imitación de la última moda adaptada a la iconografía de ninfas y pastoras de escenógrafos italianos) anuncian la enorme riqueza del teatro palaciego del siglo XVII. Puede que el despertar temprano de esta pieza teatral a dichos fastos se deba a una serie de confluencias felices en torno a la figura dominante de doña María de Austria, que vivía por aquellos años en un dulce retiro de las preocupaciones de la corona y se dedicaba a ampliar la espléndida colección de pinturas que su hermana había empezado a reunir en el convento de las Descalzas Reales. El capricho de las damas de la corte por debutar como actrices en églogas teatrales ya debía venir de antiguo y con los años no haría más que incrementarse, como veremos al alcanzar la figura de Lope de Vega; la relación estrecha con Alonso Sánchez Coello (pintor del rey, que vivía con su numerosa prole en la Casa del Tesoro de Palacio), debió hacer el resto. No en balde de entre el elenco de las nobles actrices de nuestra *Dafne* se encuentran, como única excepción plebeya, nada menos que cuatro hijas del pintor. Su agolpada participación a pesar de su condición humilde puede sugerir muchas cosas: en primer lugar que su padre, a quien se cita como si estuviera vivo (“todas estas cuatro son hermanas, hijas de Alonso Sánchez, el pintor”⁴⁴), quizá debió participar en el diseño del decorado. En segundo lugar, que puesto que estaba vivo, cabría anticipar, de momento, la fecha *ante quem* propuesta por Pilar Ramos (1593) para la composición y representación de esta obra de encargo, a 1588, año en que Alonso Sánchez Coello muere. Las jóvenes que participan en la obra tendrían por esas fechas tempranas una edad adecuada, pero no más tarde: Isabel, la primogénita, había sido bautizada en 1563, así que hacia 1587 tendría ya 24 años de edad: ya era famosa en 1583, cuando Pérez de Moya publica su elogiosa *Varia historia de sanctas e illustres mugeres*, donde la incluye, pues la adornaban cualidades artísticas extraordinarias para la música y la pintura⁴⁵. Por otra parte, las gemelas Antonia y Juana nacieron en 1571, de manera que en 1587 serían unas adolescentes de 16 años, y la pequeña, María, vino a este mundo entre 1574-1575, o sea que para entonces sería una mocita de unos 12 años. La familia habitaba en la Casa del Tesoro del Alcázar, por ello gozaba de trato muy cercano con la realeza, y habían sido apadrinadas varias niñas por los reyes. Al morir Sánchez Coello, a quien Felipe II no libró de pasar apuros económicos, las hijas permanecieron viviendo en las mismas dependencias palaciegas, y las peticiones de pensiones por parte de las dos que quedaron por casar, Antonia y María, demuestran que su situación no era muy boyante⁴⁶. Dudo, por tanto, que en

⁴³ Véase mi “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”, ya citado, y el recuento de obras que propone Teresa Ferrer para documentar el gusto por lo pastoril en los círculos cortesianos: “Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II”, *Voz y Letra. Revista de Literatura*, 10 (1999), 3-18.

⁴⁴ En aquel tiempo resultaría extraño y una falta de etiqueta imperdonable prescindir de alguna alusión al fallecido en forma de epíteto, habiendo de ser la fecha de su óbito recentísima, y más todavía dejando tan numerosa familia sin sustento.

⁴⁵ Capítulo LVI, “Mugeres doctas en el arte de pintura”, “...doña Isabel Cuello, natural de Monviedro, pueblo en el reyno de Valencia, hija de Alonso Sánchez, famoso pintor de cámara de la majestad de don Phelippe, rey de España, 2 de este nombre, nuestro señor, la qual retrata con grande admiración de los que desta arte mucho entienden. Allégase a esto ser música de tecla, y harpa, y vihuela de arco, y cýthara y de otros instrumentos músicos, y házela más clara su gentileza, bondad, honestidad y mucha discreción. Es de edad de 17 años.”, *Aritmética práctica y speculativa. Varia historia de sanctas e illustres mugeres*, Biblioteca Castro, Madrid, 1998, p. 999.

⁴⁶ S. Breuer- Herman, “Alonso Sánchez Coello. Vida y obra”, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, 14-33. Cita el libro de Pérez de Moya con la mención elogiosa a Isabel.

fechas inmediatamente sucesivas a la muerte del padre, estuviera la familia para muchas fiestas.

Ello confirmaría mi impresión de ser una obra escasamente posterior a la boda de la hermana menor de Isabel Clara Eugenia, en 1585, hecho quizá punzante en su psicología femenina (aunque los matrimonios dependieran más de cuestiones ajenas a la propia voluntad de las infantas) que doña María de Austria quiso aprovechar en la intención de esta fábula hecha y arreglada a medida de sus deseos. Otro dato contribuye a adelantar la fecha *ante quem* a las inmediaciones de 1585: la admisión en el aposento conventual de la Emperatriz del príncipe Felipe (a la vez sobrino y nieto de doña María) solo puede deberse a que era solo un niño, y ello debería darse antes de 1588, concretamente hasta 1586, cuando cumplió los ocho años, que es la edad en que siguiendo las pautas de la educación del príncipe heredero se pasaba del dominio exclusivo de las mujeres a la zona masculina de palacio⁴⁷.

Hay otro personaje de la familia Coello en la sombra que pudo tener una importancia capital en el destino de esta égloga mitológica representable: Juan Sánchez Coello. Juan era el hijo más intelectual del pintor, y su carrera eclesiástica en modo alguno entorpeció sus veleidades de escritor, como se deduce de la lectura de su testamento. Contaba 20 años de edad cuando en 1585 marchó a Roma⁴⁸, gracias a la recomendación de su padre al Papa Gregorio XI, concluidos sus estudios de Teología en las Universidades de Salamanca y Alcalá de Henares. Otro documento, una información de limpieza de sangre (de 1593), nos proporciona noticia de que Felipe II le nombró Capellán de la Capilla de los Reyes Nuevos, en Toledo, donde vivió hasta el año 1631, fecha en que muere pues se abre su testamento autógrafo. En el meticuloso inventario de sus posesiones, escrito de su puño y letra, queda patente que era un hombre de sólida cultura literaria, poseedor de una notable colección de pinturas, de entre las que figuran copias de Tiziano y Bassano, además de cuadros de su padre, como el querido retrato de su hermana Isabel, nacida solo dos años antes que Juan --y que Juan cede al hijo de ésta, pues cuando lo redacta hace una década que Isabel ha muerto y le dedica un caluroso y entrañable recuerdo, destacándola de entre todas sus hermanas.⁴⁹ En esa primera

⁴⁷ Véanse las cartas de Estefanía de Requesens a su madre la Condesa de Palamós con jugosos detalles acerca de la infancia de Felipe II (Madrid, 2 de Junio de 1535) recogidas por José María March, *Niñez y juventud de Felipe II. Documentos inéditos sobre su educación civil, literaria y religiosa y su iniciación al gobierno 1527-1547*, Madrid, 1941, vol. II, p. 246. Documentación utilizada por José Luis Gonzalo Sánchez-Molero en *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546). La formación de un príncipe del Renacimiento*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, esp. pp. 89 y ss. Una edición más completa de dichas cartas es la de Maite Guisado, *Cartes íntimes d'una dama catalana del s. XVI. Epistolari a la seva mare, la Comtessa de Palamós. Estefania de Requesens*, Edicions de les Dones, La Sal, Barcelona, 1987, esp. la carta del 22 de Mayo de 1535 donde se encuentra el pasaje que nos interesa: "Diuen que, en entrant en juny, se mudarà i eixirà lo príncep de poder de dones...", p. 135.

⁴⁸ En su testamento figura esta noticia, cuyo texto modernizo: "... más se le den dos retratos juntos en un lienzo, uno de mi persona en estado de juventud, cuando recién graduado en Alcalá de Henares me partí a Roma a recibir gracia y merced de la buena y gloriosa memoria...", Inventario de bienes de Juan Sánchez Coello, Archivo de Protocolos de Toledo, Protocolo de Juan Manuel de la Cuadra, 1631, fols. 111-165; editado y extractado, junto a la información de limpieza de sangre, por Francisco de B. De San Román, en *Alonso Sánchez Coello. Ilustraciones a su biografía*, Lisboa, 1938, p. 45.

⁴⁹ "...mando a Don Antonio de Herrera Saavedra Manrique, mi muy amado y estimado sobrino, caballero de la orden de Santiago, Mayorazgo de la casa noble de los Herreras en la Villa y Corte de Madrid, hijo legítimo del Sr. Don Francisco de Herrera y Saavedra, Caballero del hábito de Santiago y Mayorazgo de la casa de los Herreras y Regidor de la Villa de Madrid, e hijo de la buena memoria de mi señora y hermana Doña Isabel Sánchez Coello de Reynalte, insigne en virtudes y noble mujer del dicho sr Don Francisco de Herrera, que se le den los retratos siguientes...iten, más se le dé el Retrato original de mi señora y hermana sobredicha, Doña Isabel Sánchez Coello, madre que fue suya y sancta gloria haya, lo

redacción testamentaria, de 1623, deja en herencia así mismo a su sobrino, como una muestra más de devoción por su hermana, una variada obra literaria: “un poema heroico que se intitula *La Belgíada* y algunas otras poesías sueltas líricas y castellanas en todo género de verso, y una *Relación* de la persona y partes excelentes de mi señor y padre, Alonso Sánchez Coello, y un *Memorial* de su genealogía, y una *Defensa jurídica a favor de la Pintura*, y un tratado intitulado *Aclamación política y cristiana de la justicia legal severa y coercitiva* [dirigida al rey Felipe IV de España, como se aclara más adelante]..., y así mismo le mando otro carpatacio que es como el original en cuartilla escrito del dicho poema heroico intitulado *Belgíada*. Iten, le mando otro libro manuscrito intitulado *Rosana trágica* de a octavo” y los demás papeles sueltos que hay en su “bufete de nogal”. También le manda “un carpatacio en forma de libro con cintas coloradas intitulado *España triunphante* en forma de comedia y representación”. En caso de fallecer su sobrino, entonces lega su obra de creación a Gabriel Leonardo de Alvión, hijo del poeta Lupercio Leonardo de Argensola, “noble aragonés natural de Zaragoza, casado y velado con mi sobrina, la señora Doña Juana del Varrio y Salcedo, el cual quiero especialmente.”⁵⁰ Adjunto a este texto, también en letra autógrafa (fols. 141-146) hay un “memorial de reformación testamentaria”, de 1628, en donde rectifica y prefiere legar su obra a San Jerónimo de Nuestra Señora María de la Sisle⁵¹, en Toledo, y en su defecto al Monasterio de San Bartolomé de la Vega en Toledo, o bien, al convento de San Agustín de Toledo. El rastro de cuyas bibliotecas se ha perdido y requeriría una investigación que ahora no me es posible emprender.

Conviene recordar, además, la larga estancia de Juan Sánchez Coello en Roma, a donde partió en 1585 (véase la correspondencia del cardenal Granvella)⁵², como atestiguan su inventario de bienes, ya citado, y vuelve a corroborar la información de limpieza de sangre, al recoger el testimonio de un tal Martín Suárez Hurtado, cura de la parroquia de Santiago, quien afirma que conoce a su familia y sabe que vive en la Casa del Tesoro de su majestad “e que al dicho Juan Sanchez tiene por hijo legítimo del dicho Alonso Sánchez y Luisa Reynaltes, porque como a tal le ha visto alimentar, tratar y tener correspondencia con él cuando estaba en Roma y corresponder con lo necesario cuando estaba en Roma.”⁵³ El contacto no se perdió entonces con la familia, y parece que por el contrario debió de ser muy intenso y asiduo, pues es un hecho que un conocido como el parroquiano de Santiago escoge destacar de entre todos los datos que recuerda de la familia. La permanencia en Italia pudo ayudar y no poco a que Juan admirara el escenario satírico y el vestuario de las pastorales allí representadas, y la distancia tampoco impediría que pudiera cartearse con su familia e incluso que escribiera una obra de encargo. Pero todavía se conserva otro documento valiosísimo que arroja más luz sobre el legado literario que supuso este viaje en el aprendizaje del hijo del gran retratista: el “Memorial de libros y precios que son de mi, el licenciado Coello de Reynalte que por mi dinero y mi hacienda mi atengo en mi poder”.⁵⁴ De entre los libros como el “Compendio de las Historias Generales de España por Esteban de Garibay, veinte ducados ... de... Plantino”, la “Historia de Africa de Luis de Mármol

uno por esto que de derecho se le debe a su hijo el retrato de su madre y lo otro por lo mucho que yo la amaba entre todas mis hermanas y respeto que yo siempre la caté y tuve y el primor de su Pintura, pues quien la engendró la retrató.”, Testamento e Inventario de bienes de Juan Sánchez Coello, en *Alonso Sánchez Coello. Ilustraciones a su biografía*, Lisboa, 1938, pp. 39-67.

⁵⁰ Testamento, 1938, pp. 47-48.

⁵¹ Hoy la iglesia está arruinada, y el convento convertido en casa de labor.

⁵² Véase la carta del Cardenal Granvella al Cardenal Farnese, 12-4-1585, y la respuesta de éste el 2-7-1585, citadas por Breuer, art. cit., p. 22, n. 94.

⁵³ Informe de limpieza de sangre, 1938, p. 11.

⁵⁴ Documento inédito, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, signatura: Caja 2/3.

en dos cuerpos”, o la “Historia Pontifical por Illescas”, la “Historia de Flandres de Cornejo”⁵⁵, la “Historia del rey Phelippe el prudente de Antonio de Eurrea”, la “Montería de Argote con estampas y nobleza de andalucía por el mismo treinta y tres reales”⁵⁶, el “Derecho Civil de Leon de 1562”, figuran numerosos volúmenes en italiano, allegados durante su vida en Roma: un vocabulario italiano, la *Piazza Universale di tutte le professioni del mondo* de Tommaso Garzoni, editada por primera vez en 1585, *Il theatro de vari e diversi cervelli mondani*, impresa en Venecia, del mismo autor, por Zoppini en 1591, junto a la “Hierusalem Liberata” de Torquato Tasso, un “Horlando enamorado”, además del *Orlando furioso*, “Triumphos de Petrarca traduzidos con glosa”, un “Horatio en toscano”, un “Petrarca en dos reales”, “Arcadias pequeñas y m. Sannazaro”. De entre las obras castellanas destacan las obras de Castillejo, un Garcilaso “de dos reales”, y el *Pastor de Fílida* de Gálvez Montalvo (por tres reales), reveladoras, estas últimas de su afición por lo pastoril (ya mencioné en otro lugar que en el *Pastor de Fílida* aparece la primera égloga expresamente representable en el seno de una novela pastoril, iniciándose así una moda en el género). También hay otras obras capitales como la “Tragicomedia de Celestina en pequeño con lazarrillo de tormes quatro reales”, o las dos partes de la *Araucana*. Su atracción por la mitología clásica no solo se demuestra con el registro de la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya, si no por la persistencia con que coleccionó versiones distintas de las *Metamorfosis* de Ovidio: “Ovidio en ytaliano de Anguilara seys reales”; esto es, *Le metamorfosi di Ovidio, ridotte da Gio. Andrea dall’Anguillara in ottava rima: e di nuovo da esso riuedute & corrette. Con l’Annotationi di M. Gioseppe Horolloggi, et con gli’argomenti di M. Francesco Turchi*, de las que hay ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid con fecha desde 1572. Además, un “Ovidio de Gabrielo en italiano con estampas, seis reales”; es decir, *La vita et metamorfoseo. Figurato & abbreviato in forma d’Epigrammi da Gabriello Symeoni*, Lione, per Giovanni di Tornes, 1559. Y no deja por ello de poseer una excelente edición de las obras “de Ovidio en tres cuerpos pequeños de Plantino” (dos reales), obras que destacan por su número entre otras latinas como un “Virgilio en romance y sus georgicas en quatro”, Lucrecio, Marcial, Séneca, Esopo y una “Oficina Textoris en dos tomos”.

Todos estos datos no demuestran la autoría de Juan Sánchez Coello, simplemente apuntan a una posibilidad no del todo remota, dada la extraordinaria afinidad que hubo entre la Casa Real y el Convento de las Descalzas Reales donde vivía la Emperatriz María; teniendo en cuenta también los deseos por parte de la realeza de obtener una égloga dramática de tema mitológico que se alejara del erotismo que estas piezas adquirieron en Italia, y por el contrario, se acercara al talante moralizante que una dama dominante como doña María de Austria pretendía insuflar a la obra, como novedad castiza inserta en la tradición pastoral clásica e italiana. ¿Quién mejor que un clérigo, que convivía desde su nacimiento con la realeza española, amante de la literatura y las artes, y que estaba descubriendo fascinado la cultura literaria y las fiestas cortesanas de Italia, podía ofrecer una obra de estas características, en donde además se

⁵⁵ Pedro Cornejo, *Historia de civiles guerras y rebelión de Flandres*, Praha, Jorge Nigrín, 1581.

⁵⁶ Curiosamente, hubo relación directa entre Gonzalo Argote de Molina y Alonso Sánchez Coello, pues consta que el 28 de Octubre de 1571, pidió a Felipe II autorización para encargar catorce retratos de formato pequeño al pintor, y más tarde amplió dicho encargo a otros treinta, de los cuales no se ha conservado ninguno (véase la documentación que aporta sobre este punto Breuer, p. 25). Por otro lado, en *El libro de la montería*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582, que como vemos figuraba en los anaqueles del hijo del pintor, aparece una interesante *Égloga pastoril* de Gómez de Tapia, poeta granadino, égloga mixta (con hiperdesarrollo de la didascalia introductoria) escrita en octavas reales, “En que se describe el Bosque de Aranjuez, y el Nacimiento de la Serenísima Infanta Doña Isabel de España”, como figura en el epígrafe que la encabeza; primera égloga por tanto dedicada a celebrar a la infanta, pp. 22r.-25v.

reservaba gran parte del elenco a sus propias hermanas y ofrecía un papel estelar para el lucimiento de las dotes artísticas de su adorada Isabel?

Si volvemos por un momento la mirada hacia lo que sucedía en Italia por las mismas fechas, podremos comparar el relativo lujo de este escenario arreglado en el ámbito doméstico, con el esplendor inigualable de la representación del *Sacrificio* de Agostino Beccari según la describe una larga epístola dirigida a Perseo Sorboli que se escribió desde Ferrara el 19 de Diciembre de 1587.⁵⁷ El joven artista encargado de la puesta en escena del *Sacrificio* (archiconocido a esas alturas, pues se había estrenado treinta años antes, el 12 de febrero y el 4 de marzo de 1554 en el Palazzo Schifanoia de Ferrara) fue Giovan Battista Aleotti d'Argenta, del que Guarini decía ser “non solo buon architetto”, sino también “praticissimo ingegnere”. Se escenificó con la misma música de Alfonso dalla Viola, compositor teatral de la corte estense de mediados de siglo, como queda reflejado en una nota introductoria de la *editio princeps* del *Sacrificio* de 1555.⁵⁸ Se reestrenó en el Castillo de Sassuolo el 2 de Diciembre de 1587, como parte de los festejos de los esponsales de Marco Pio de Saboya y Clelia Farnese. Cuando el telón de boca cayó (así quedaba recogido hasta el final) el espectáculo paisajístico que se ofreció a la vista del abarrotado teatro -cubierto de telas y erigido solo para dicha circunstancia- causó una fascinación sin límites.

S'udì dalla Scena molte trombe suonare, al terzo segno delle quali sparì non che cadè la cortina; appresentando a gli occhi de i spetatori il più sontuoso apparato di scena pastorale, che io abbia mai visto a miei di, ne che io habbia mai sentito per il passato ricordare, perchè l'arte de la prospettiva, con che ella era fatta, non rappresentava una Scena ma un paese grandissimo pieno di selve, di fertile montagne, di ben coltivati campi, di lontani grandissimi, di capanne, di casucchie, talche detto havresti haver Natura qui posto ogni istudio per fare il più bel luogo che si sia mai visto da occhio humano, senza che nel mezzo della Scena v'era un fiume, spartito in due parti su la punta de quali eravi una Città, dissegnata con tant'arte, che ingannava di tanto che chi la vide restò in modo confuso, che non sentiva pur fiattare alcuno: ma come attoniti, li spettatori non sapevano a qual cosa s'apigliare, tant'erano la varietà diverse de i luoghi montuosi, de i piani con alberi con arte posti, sovra'de'quali cedevasi un'infinità di varii ucelli, et le campagne piene di animali diversi, di greggi di capre, fra le quali v'erano montoni, che cozzavano mentre i loro pastori dormivano, di buoi che pascolavano, d'altri che giacenti si riposavano; per i boschi si vedevano Orsi, Cinghiali, Leoni, Eleffanti; per i fiumi, che erano dui, che finti correvano per su la Scena; ve erano animali che bevevano, Anitre che nuotavano nell'acque, di tal maniera simili al vivo, che restorno li spettatori tutti confusi; senza che su'l corno destro della Scena, v'era un Tempio dedicato al Dio Pane, il quale era in otto faccie scompartito et di esso solo a tre se ne vedevano...⁵⁹

La descripción continúa prolija, deteniéndose en todos los admirables detalles de la arquitectura –efímera- del fantástico templo⁶⁰. Tras el descenso de Himeneo en

⁵⁷ Fabio Armando Ivaldi, *Le nozze Pio-Farnese e gli apparati teatrali di Sassuolo del 1587. Studio su una rappresentazione del primo dramma pastorale italiano, con intermezzi di G.B. Guarini*, Genova, E.R.G.A., 1974.

⁵⁸ Ivaldi recuerda que se conserva su manuscrito en doce páginas al final de la edición de 1555 que guarda la Biblioteca Nacional de Florencia, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁵⁹ Ivaldi, *op. cit.*, pp. 9-12.

⁶⁰ Curiosamente se introduce un sofisticado templo también en la representación muy anterior (1513) de la *Calandria* de Bibbiena, con las mismas pedrerías fingiendo lujosos joyeles, en un escenario que fingía una ciudad, como correspondía al género de la comedia (véase la carta de Castiglione a Ludovico Canossa donde se describe con pormenor). Pero ni el escenario satírico (aunque templo de Pan hay también en la *Arcadia* de Sannazaro) ni el urbano que proponía Vitruvio contenían un elemento tan

una nube para la recitación de unos versos en el margen del “palcoscenico” y su mutis adentrándose en un bosque, el anónimo caballero se entretiene en el relato de la escenificación de los intermedios que amenizaron los entreactos, fruto de la autorizada pluma de Guarini, que fueron -junto a la extraordinaria “mise en scène” de la representación pastoril- la auténtica novedad del festejo teatral. Ni una palabra se dedica a la fábula de Beccari; todo el interés se centra ahora en los entreactos, y tan solo se desliza una alusión al paso sobre los riquísimos vestidos de los pastores y las “vezose e vaghe ninfe”. De momento, no sabemos cuál es el color ni la forma de tales atuendos, aunque un poco más adelante conocemos que en el intermedio las ninfas iban cubiertas de túnicas salpicadas de oro (“manti sparsi d’oro”); no sabemos si eran transparentes, pero no sería tan extraño, ya que toda la descripción del decorado coincide con los consejos de Serlio (1545) para el escenario satírico⁶¹ y las sayas coloreadas de las ninfas, cubiertas de velos vaporosos también eran un lugar común, como detalla Leone dei Sommi⁶².

Nótese que aun siendo más humilde, el escenario de nuestra *Dafne* es, reducido a su esencia, el mismo. Y los vestidos de las ninfas en la fábula española⁶³ tienen también

propio del decorado de la tragedia. Puede que sea una forma de dar dignidad y clasicismo a ambos géneros menores, por cuenta del renacimiento italiano.

⁶¹ “...percioché Vitruvio, trattando delle scene, vuole che questa sia ornata di arbori, sassi, colli, montagne, erbe, fiori e fontane; vuole ancora che vi siano alcune capanne alla rustica, come qui apresso si dimostra”, y el mismo efecto engañoso de la naturalidad tan alabado en la carta de la representación de Sassuolo es consejo de Serlio, quien hace recaer toda la responsabilidad sobre el éxito de este empeño en la generosidad del mecenas: “Et perché a’ tempi nostri queste cose per il più delle volte trovano, si potran bene artificiosamente fare cose simili di seta, le quali saranno ancora più lodate che le naturali, percioché, così come nelle scene comiche e tragiche si imitano li casamenti et altri edificii con l’artificio della pittura, così ancora in ste cose si potra bene imitare gli arbori e l’erbe co’ fiori. Et queste cose quanto saranno di maggior spesa tanto più lodevoli saranno, perché, nel vero, son proprie di generosi, magnanimi e ricchi signori, nimici della brutta avarizia”. Tan presente parece haber tenido Aleotti a Serlio, que incluso introduce pastores durmiendo, para fingir naturalidad sin el problema de su falta de movimiento (escribe Serlio: “qualche persona che dorma a buon proposito, overo qualche cane, ò altro animale che dorma, perche non hanno il moto”). Le sigue obedientemente pero también logra superarle, dando movimiento a otras figuras para conseguir el efecto de naturalidad, tan reclamado por el texto teórico. Véase, Fagiolo, *La scenografia dalle sacre rappresentazioni al futurismo*, Firenze, Sansoni Scuola aperta, 1973, pp. 51-52.

⁶² “Alle ninfe poi, dopo l’essersi osservate le proprietà loro descritte da’ poeti, convengono le camisce da donna, lavorate et varie, ma con le maniche, et io soglio usare di farci dar la salda, acciò che, legandole co’ munili o con cinti di seta colorate et oro, facciano poi alcuno gomfi che empiano gl’occhi et comparano leggiandrisimamente. Gli addice poi una veste dalla cintura in giù di qualche drappo colorato et vago, succinta tanto che ne apaia il collo del piede; il quale sia calzato d’un socco dorato, all’antica, et con atilatura, overo di qualche somacco colorato. Gli richiede poi un manto sontuoso, che da sotto ad un fianco si vadi ad agroppare sopra la oposita spalla. Le quome folte e bionde, che paiono naturali, et ad alcuna si potranno lasciar ir sciolte per le spalle, con una ghilandetta in capo, ad altra, per variare, aggiungere un frontale d’oro, ad altre poi non fia sdicevole annodarle con nastri di seta, coperte con di quei veli suttilissimi et cadenti giù per le spalle, che nel civil vestire cotanta vaghezza accrescono; et questo (come dico) si potrà concedere anco in questi spettacoli pastorali, poiché generalmente il velo sventoleggiante è quello che avanza tutti gl’altri ornamenti del capo d’una donna, et ha però assai del puro et del semplice, come par che ricerca l’abito d’una abitatrice de’ boschi. In mano poi abbiano queste nimfe, alcune di esse un arco, et al fianco la faretra, altre abbiano, un solo dardo da lanciare, alcune abbiano poi et l’uno et l’altro.” Leone de’ Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, (1556), a cura di Ferruccio Marotti, Edizioni Il Polifilo, Milano, 1968, p. 974.

⁶³ Teresa Ferrer describe el vestuario pastoril de varias obras teatrales cortesanas, y aduce el inventario de bienes de doña Juan de Austria donde aparecen bastantes piezas de vestuario para representaciones pastoriles. También aduce algunos detalles significativos de las ropas de la *Fábula de Dafne* en

ciertos puntos en común con la moda italiana: la basquiña de la pastora principal, Amarillis, es como la de Venus de color “encarnado” (es decir, color de la carne, de la piel arrebolada, no precisamente rojo, y es la forma más casta de suplir el desnudo); en cambio la virginal Diana, como su ninfa Efire, la Poesía y la propia Dafne, aparecen con vestidos blancos, cubiertos, como las anteriores diosas, con variantes de ropas de velillo plateado. Solo la Poesía⁶⁴, Venus y Diana aparecieron con chapines, a modo de los coturnos dorados que Sommi aplicaba a la naturaleza divina de todas las ninfas. El hecho de que Amarillis vista como una divinidad femenina coincide también con las indicaciones de Ingegneri, quien explica que los bellísimos trajes de las ninfas se utilizaban en las representaciones teatrales indistintamente para ellas o las pastoras, pues resultaban muy favorecedores y les daban un aire por encima de su condición⁶⁵. Detengámonos un momento en la iconografía de las ninfas.

Julius Caesar Scaliger imaginaba en el desnudo de las pastoras los orígenes de la poesía eglógica, y por ser la más antigua de todas, de la poesía en general. Consideraba que no era preciso andar buscando justificación a la atracción irresistible que el amor ejercía sobre los jóvenes pastores, indolentes, atrevidos y enamoradizos, durante la estación del año y en el retiro adecuados. Este resultado fue especialmente favorecido porque su forma de vestir era ligerísima o bien simplemente sin ropa alguna, pues a pesar de que las vírgenes debían ir desnudas, cuando vestían, su prenda habitual era muy escotada y dejaba el muslo descubierto. Por eso la prenda –según Scaliger– que se mostraba en el retrato de las ninfas dejaba al descubierto los brazos y los muslos. Suponía el autor de los *Poetices libri septem* que el origen de esta indumentaria estaba en las pieles de las cabras, que colgaban de los hombros, cubrían la espalda y se ataban alrededor de la parte delantera de la pierna. ¿Qué se podría esperar entonces de esa juventud, libre, bien alimentada, cuyo cuerpo en ejercicio constante se mantenía robusto y vigoroso?⁶⁶

Pero será sin duda la praxis teatral de la pastoral dramática ferrarense que da comienzo con la *Egle* de Giraldo Cinzio, la responsable de que las ninfas se conviertan en morboso reclamo erótico. Ya volveremos sobre esta cuestión en capítulo aparte, por

“Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, ed. M. de los Reyes Peña, *El vestuario en el teatro español en el Siglo de Oro*, Cuadernos de teatro Clásico, 2000, 36-84.

⁶⁴ La Poesía, según Cesare Ripa (citado también por Ramos) sería así: “Giovane bella, vestita d’azzurro celeste, sopra il qual vestimento vi saranno molte stelle, sarà coronata di alloro, mostri le mammelle ignude piene di latte, col viso infiammato, e pensoso, con tre fanciulli alati, che volandole intorno, uno le porga la lira, et il Plettro, l’altro la Fistola, e il terzo la Tromba, e non volendo rappresentare i tre fanciulli per non ingombrare troppo il luogo, i detti strumenti si poserano appresso di essa. Le mammelle piene di latte, mostrano la fecondità de’ concetti, e dell’ inventioni. E pensosa, e infiammata nell’aspetto, perché il poeta hà sempre l’anima piena di velocissimi moti somiglianti al furore. I tre fanciulli, sono le tre maniere principali di poetare, cioè Pastorale, Lirico e Heroico”, *Iconología overo descrizione delle imagini universali*, Milano, appresso Gierolamo Bordone & Pietro Martire compagni, 1602. En nuestra fábula, queda suprimida toda la sensualidad del desnudo y la ninfa aparece así: “Hizo Prologo la poesia vestido como nimpha coronada de laurel Trayendo un cornucopia de oro lleno de flores y frutos y en la otra mano. Una trompa torcida como el lituo antiguo”.

⁶⁵ “Come che inqueste sia già accettato pero uso irrevocabile l’abbigliare le donne alla ninfale, ancora ch’elle fossero semplici pastorelle; il qual abito riceve ornamenti e vaghezze assai sopra la loro condizione”, *op. cit.*, 1989, 29.

⁶⁶ Scaligerus, Iulius Cesar, *Iulius Caesar Scaligers Kritik der neulateinischen Dichter: Text, Übersetzung und Kommentar des 4. Kapitels von Buch VI seiner Poetik*, ed. facs. de Iulii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi Poetices Libri Septem, Apud Antonium Vincentium, 1561, por Ilse Reineke, en München, W. Fink, 1988, p. 7.1c.

las controversias que sus derivaciones van a acabar desatando. En cualquier caso, si volvemos la mirada a España y al aposento conventual de la emperatriz María donde dejamos a las meninas disfrazadas de ninfas y pastoras, la sofisticación que se adivina en el corte del vestuario prima sobre la sensualidad más suelta y despeinada de las figuras femeninas italianas. Al mismo tiempo, gana terreno en esta fábula el elemento pastoril, que no solo queda cifrado en el escenario, sino también en los numerosos personajes de dicha condición: Tirsis (o, a veces, Trisi (*sic*)), Damón, Coridón, Alfebiseo, Aminta y Liçio; además de las pastoras, Nise, Amarillis, Licoris, Amaranta y Galatea. Un elenco en modo alguno despreciable que llevará el peso de la obra en su parte central. Ellas serán portadoras de flechas y aljaba, y para distinguirse de los pastores y su tradicional pellico, harán su primera aparición acompañadas de lebreles. La obra está dividida en tres jornadas y un prólogo que es una defensa de la Poesía protagonizada por sí misma, al tiempo que recuerda cuán injustamente fue expulsada de la República, cuando tiene la virtud de transmitir enseñanzas morales mientras deleita. Esta función didáctico moral de la fábula eglógica es fundamental para la interpretación en clave de la obra e incluso le da razón de ser, como tendremos ocasión de observar. Procederemos ahora a resumir la fábula:

Jornada primera

Enseguida el escenario satírico adquiere función en la trama, como ya vimos en el lejano *Cefalo* de Correggio (véase más arriba n. 11), pues tan pronto como aparece Dafne la acotación reza: “Sale Dafne siguiendo un ciervo y haciendo ruido por de dentro entre las ramas del bosque que está formado junto al monte. Junto al monte se finge haberse metido por ella al río. Pero Dafne saca el arco apercebido como para hacer otro tiro con él” (f. 7v.). Por las palabras que pronuncia Dafne sabemos que el ciervo que estaba persiguiendo acaba de sumergirse en las aguas del río Peneo, padre de la implacable ninfa, quien aparece entonces personificado para quejarse de las ocupaciones excesivamente deportistas que entretienen a su hija de pensamientos más propios de su condición femenina: el matrimonio y fundar una familia. La identificación que Pilar Ramos propone entre Dafne e Isabel Clara Eugenia, a quien no cabe duda que van dirigidas todas las insinuaciones sobre las bondades de la vida conyugal que torpedean al espectador al comienzo de la obra, creo que puede apuntalarse bien en el carácter deportista de la ninfa, experta como la infanta en el tiro con arco.

Dafne, cuánto más me alegraría
verse quebrar el arco y las saetas,
y buscar a tus años compañía,
y que los nietos dulces y las nietas
con larga sucesión me celebrasen
en sus obras heroicas y perfectas,
que diversas naciones derivasen
de tí, y el ancho mundo despoblado
del terrible diluvio restaurasen
(...)
A la mujer le toca solamente
el cuidado de casa y que'l humano
linaje con sus partos acreciente
El cielo te adorna con larga mano
de esta rara belleza y tú en las selvas
la piensas consumir. Oh, Dafne, en vano
ruégote por mi amor que resuelvas
en elegir legítimo marido
y a la caza y peligros mas no vuelvas. (f. 8v-9r.)

Venus intenta en la siguiente escena convencer a Dafne de que mire con buenos ojos el abandono de la soltería pero Diana la insta a seguir gozando de su libertad. Dafne le pide licencia para

seguirla y le ruega que le explique el origen de los juegos Pitios y “como alcanzó Febo tal victoria”. Venus le cuenta entonces que Febo restauró el orden matando a la sierpe Pitón y que desde entonces se instauraron los juegos Pitios que “Agora los celebran los pastores / y el mismo Febo y yo les presidimos. / Venid y gustaréis de sus primores.” Así se atribuye a pastores la celebración de dichos Juegos; es decir, una escena que se remonta en última instancia al origen de la lírica pítica (como recordaba Minturno⁶⁷), y que en las *Metamorfosis* (438-451) de Ovidio precede sucintamente al relato de la fábula de Apolo y Dafne.

La siguiente escena nos presenta a Venus convenciendo a su hijo Cupido para que le vengue de la traición de Apolo, quien delató a Júpiter su adulterio con Marte. Cupido se vengará hiriendo a Apolo con una flecha de amor por Dafne y a ésta con otra flecha de repulsión a Apolo. Aparecen los pastores Damón, Trisi, Alfesibeo, Aminta, y las pastoras Nise, Amarilli, Licoris expresándose no ya en tercetos, que dominaban en los parlamentos de los dioses, sino en las más humildes redondillas. Los pastores expresan su regocijo por haber sido librados de la serpiente Pitón y Nise propone buscar en el bosque al vencedor hasta que le encuentren (en una nueva alusión al escenario): “Todo el monte revolbamos, / aunque nos cueste sudor, / hasta que al gran vencedor / el rostro hermoso veamos. Alfes[ibeo]: Pastores, por este lado. / Tirs[i]. Spérate, Alfesibeo, / que'l dios que buscamos veo. / Dam[ón]: Háyase en buen hora hallado.” Agradecen a Apolo la tranquilidad con que ahora pacen sus ganados, y Tirsi introduce la nota amorosa al agradecerle a su vez su amor por Nise. Conduce entonces Apolo a la comitiva hacia el fondo del bosque, donde se celebrarán los Juegos Pitios: “Ya con sus ninfas mi hermana / rato ha que esperando queda /donde en(tren) espesa arboleda / se forma una plaza llana; / que este teatro escogemos / al espectáculo nuevo”.

Jornada segunda.

La acotación marca que los pastores entran en el bosque cantando un romance pastoril en alabanza de Apolo (“Venga del altura venturosa”) mientras desde el vestuario suena la música de varios instrumentos; vuelven a salir cuando se acaba la música, figurando ahora el escenario ser el centro del bosque: “Salen todos acabada la música y siéntanse a repartir los premios que saca Nise ninfa, y los pastores están en torno de los Dioses.” Diana y Apolo sentencian que se ha inaugurado felizmente la celebración de los juegos en memoria de la victoria sobre Pitón: ¿Quién se ha adelantado más que los demás? ¿Quién tiró mejor del arco? Sentencia Diana que quien mejor lo hizo fue Damón y le regala una aljaba para que cuelgue de su cuello (30 r.); premia a su vez a Alfesibeo por su ligereza en la carrera; a Aminta por lanzar la barra y a Trisi (o Tirsi) por sus labios (¿su canto de amor?). Ahora Tirsi y Damón se disputan el amor de Nise y la pareja de Damón, Licoris, no puede reprimir su disgusto. Aminta confiesa a Licio que escuchó escondido tras una arboleda a Venus tramando con Cupido su venganza en el dios Apolo. A continuación, Cupido observa desde el monte, oculto tras las nubes de la “encumbrada cuesta” cómo Apolo mira a Dafne y aprovecha el momento para lanzarle una flecha de oro, y después otra de plomo a Dafne. Para aliviar su herida, Dafne le pide a Esfire que traiga agua de la fuente; empieza Apolo a requerir a Dafne y ésta le evita hasta que Diana le aconseja que se aleje. En una larga escena, Coridón, enamorado de su compañera de juegos, como el Carino sannazariano o el Albanio de Garcilaso, se ayuda de la complicidad de su amiga para ensayar una declaración amorosa a una supuesta dama esquiva; la escena, por ser amorosa, se desarrolla en un metro más noble, la octava:

Hermosos prados a los ojos míos,
aire de suavidad de olores lleno,
manso y sabroso mormurar de ríos,
estancia deleitosa, sitio ameno,
árboles apacibles y sombríos,
cielo con agradable paz sereno:
¿con cuáles lazos vuestra compañía
tirando esta siempre del alma mía...

⁶⁷ Minturnus, Antonius Sebastianus, *Antonii Sebastianii Minturni De Poeta, Ad Hectorem Pignatellum, Viboniensium Ducem, Libri Sex*, Venetiis, apud Franciscum Rampazetum, 1559, p. 162. Véase mi artículo, “Teorías y praxis de la égloga en el siglo XVI”, *Poemata minora. Idea de la lírica en el siglo XVI*, ed. M.J. Vega Ramos, (en prensa).

En un larguísimo diálogo en tercetos Coridón pronuncia ensimismados soliloquios sobre su amor desesperado por una pastora desconocida mientras pacientemente le escucha Amaranta; solo hacia el final le descubre a Amaranta que la declaración iba dirigida a ella misma y la pastora aguarda a los últimos versos de la conversación para ceder sorprendentemente a las aspiraciones de su enamorado. Entonces aparece Dafne, dormida sobre el escenario y Apolo no tarda en descubrirla y expresarle su amor al son del arpa, como marca la acotación. La voz femenil de Apolo correspondía a Isabel de Coello, una de las cuatro hijas del pintor Alonso Sánchez Coello que aparecieron en la representación. De sus habilidades como solista (además de las de pintora que documenta Palomino), así como de las Ana de Suazo, que representaba a Diana, ofrece testimonio Vicente Espinel, como ha recordado Pilar Ramos.⁶⁸

Un ventecico mormurador
lo gozas y andas todo,
haz el son con las hojas del olmo
mientras duerme mi lindo amor

“Responden las musas en el vestuario con voces y instrumentos”, marca la acotación:

Hoy, ventecico suave,
has de dar reposo a quien
sabe desvelar mi bien
y adormir mi mal no sabe;
procura tú mi favor,
que lo gozas y andas todo,
haz el son con las hojas...

El recuerdo de la égloga más representable de Garcilaso se da al despertar Dafne y prorrumpir en un grito de indignada alarma, idéntico al de Camila: “Socórreme Dïana” (Eg. II, v. 802); de nuevo la ninfa, como la Camila garcilasiana (y las Stellinas, Mellidias y Mirtillas de la pastoral italiana, que tratan de huir de la trampa del sátiro utilizando la mentira), engaña a su enamorado, en este caso pidiéndole que le deje acudir a la fuente, y al momento de verse libre, huye de él.

Jornada tercera

La siguiente escena vuelve a ser protagonizada por pastores: Licoris (pastora enamorada de Damón) recrimina a su pareja que esté pendiente de otra pastora, por creer que tomó la corona de Tirsi para la misma pastora que él (o sea Nise). Después de largas conversaciones en redondillas, ambos se encuentran con Tirsi y Nise ya casados y deciden reconciliarse. Los demás pastores se unen a la alegre comitiva y les ofrecen sus parabienes. Otra pareja se confirma cuando llega Alfesibeo en la siguiente escena muy contento pues ya Amarillis es suya. Entonces Galatea vaticina que una ninfa llegará para poner paz entre los cuatro dioses:

Pastorcillos, que Isabela
es quien Jove os revela:
en mi cierta profesía
hija será del mayor
monarca que tendrá el mundo,
Felipe de Austria segundo,
de inestimable valor:
Alf[esibeo]: Isabela.
Ga[latea]: Sí.
Alf[esibeo]: Oh, quien fuese
Júpiter tan venturoso
que en aquel tiempo glorioso
ver a Isabel mereciese:

⁶⁸ En su poema “Canto Segundo de la Casa de la Memoria”, de las *Diversas rimas*, 1591, p. 123, citado por Ramos, *art. cit.*, p. 30.

¡El movimiento apresura
 de los cuerpos celestiales,
 no usurpen a los mortales
 tiempo de tanta ventura!
 Ga[latea]: Ven, Isabela, y convierte
 en dichosa paz la guerra
 que en viéndose a ti, la tierra
 ha de mejorar su suerte.
 Por sus nativos colores
 traerá púrpura el ganado
 y este campo si es pisado
 de tus pies brotará flores.
 Las plantas que están de abrojos
 y de resistencia llenas
 darán lirios y azucenas
 si en ellos pone los ojos. (f. 57v. - 58r.)

Alfesibeo invita a los pastores a preparar la feliz celebración. Unos se van al valle, otros al monte --como Coridón, que se va a cortar verdes ramas para adornar el lugar de las fiestas. Aparece entonces Dafne con el arco roto y entona un lamento en tercetos por verse perseguida por Apolo. Hábilmente el dramaturgo sitúa a Coridón en lo alto del monte desde donde otea la persecución que ya no está a la vista de los espectadores y desde allí la describe (en redondillas), como sustitución de una carrera impracticable sobre las tablas. Llegan ambos hasta donde está Coridón, y éste se oculta por la proximidad creciente de los dioses, marcada por la acotación: “Apolo y Dafne dentro del vestuario. Se oyen de lejos” (f. 61v.). Coridón se esconde definitivamente y acuden a escena Dafne en lamento y Apolo en pos de ella; en ese momento se pone en acción el bofetón: “Sale Dafne con ramos de laurel en la cabeza y en las manos, como medio transformada y lanzándose el artificio; cuando dice: “Sacra Dia” se acaba la transformación” (f. 62r.).

Ya siento tu piedad, padre: el cuidado
 paterno en árbol nuevo me transforma,
 ¡Sacra Dia!
 Apo[lo]. ¡Qué es esto, desdichado!
 La voz le interrumpió la nueva forma
 recibe mis abrazos, tronco amado,
 siquiera en esto con mi amor conforma,
 dichoso yo pues con mover tus hojas
 me has mostrado que dello no te enojas.

Apolo toma un poco de laurel de la ninfa transformada, trenza sus hojas y se corona para entonar seguidamente un encomio a quienes habrán de ceñirla en el futuro: los Habsburgo, llegando hasta Felipe III, y deteniéndose en los hijos de doña María. Finalmente, Ana de Suazo, vestida de Diana cazadora, según cuenta el manuscrito, rasgó las cuerdas de su guitarra y cantó el bello soneto XIII de Garcilaso. Los pastores y pastoras concluyeron la fábula con una danza al son de los instrumentos que suenan ocultos en el vestuario.

Me he detenido en la descripción pormenorizada de esta pieza teatral inédita por varias razones: primero porque se afirma con demasiada ligereza y demasiada frecuencia que en la segunda mitad del XVI no hay, o la hay muy a duras penas, tradición eglógica dramática. La relevancia del elemento pastoril y el grado de elaboración de la obra en general pone sobre la pista de una tradición eglógica, desarrollada por iniciativa y en el ámbito privado de la nobleza española, que por distintos motivos ha permanecido en estado de latencia y hoy está en buena medida por descubrir. En segundo lugar, porque de su reseña cabe extraer la clara conclusión de que su carácter mitológico no está en modo alguno reñido con el género eglógico, antes al

contrario, parece que ambos aspectos quedan perfectamente ensamblados a través de la funcionalidad del escenario satírico, del texto cantado al son de instrumentos, y del papel coral y a un tiempo protagonista de los pastores (que ocupan la parte central y más considerable de la obra sin alterar la antigua fábula). También porque la trama que estos protagonizan dista notablemente del papel que adquieren en la pastoral ferrarense, donde el elemento dionisiaco resulta central, muy al contrario de la orientación moralista de nuestra égloga mitológica. Persisten, además, las intervenciones monologales y ensimismadas que tienden a huir del diálogo vivaz, muy propio de la égloga áulica española. Los conflictos de las parejas se resuelven por sí solos sin acción; hay por tanto una falta de atracción por el enredo de la comedia que sí se ha ido introduciendo cada vez con más fuerza en la pastoral italiana y contribuirá a la mezcla tragicómica de la polémica obra guariniana.

Estos datos no resultan irrelevantes: podríamos preguntarnos por ejemplo qué fortuna podían tener representaciones con connotaciones tan eróticas en España a la altura de finales de siglo, cuando los corrales de comedias eran piedra de escándalo y motivo de su cierre a causa de la supuesta desvergüenza de las actrices al aparecer sobre las tablas en hábito masculino. En cambio, en el ámbito privado de los aposentos de la Emperatriz viuda, bajo los auspicios de una dama que había vivido buena parte de su vida en Praga⁶⁹, con una fuerte personalidad, con gran ascendencia sobre su añorado y regio hermano, austera pero también amante del recreo cortesano, podía resultar adecuado un entretenimiento de estas características, adaptado, eso sí, a la castidad deseable. La obra, además, tenía todos los ingredientes propios de la égloga en clave, pues en ella se aludía a la joven y discreta Isabel Clara Eugenia, al parecer renuente

⁶⁹ Sobre su largo viaje de regreso a España pasando por Italia, puede consultarse de Rafael Ceñal, el “Viaje de la Emperatriz María de Austria a España. Con estancia prolongada en las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, 20, nº 75 (1983), 45-56. Del mismo autor, la tesis doctoral dedicada por entero a la primera fase de la vida de la Emperatriz no llega a ocuparse por desgracia de su regreso a España. La estancia de doña María de Austria prometía ser larga en tierras italianas, adonde había sido invitada por el duque de Saboya, como he podido comprobar en la carta del embajador de Venecia, Cristóbal de Salazar a Felipe II (Simancas, Estado, leg. 1.339, fol. 78), pues al parecer su ilustre hermano requería las galeras para otros menesteres de más urgencia. Por lo visto la Emperatriz se estaba entreteniendo demasiados días en Viena y Salazar se queja al rey en la misma misiva del primero de Septiembre de 1581, de la impaciencia que esta situación suscita; las causas resultan curiosísimas: “Estos SS. con la detencion de la Emperatriz en Viena estan con cuidado, de donde no tienen otro aviso mas de que entro alli a los 10 del passado, y desplazeles mucho que tarde tanto, porque si sobre viene algun agua, los puentes, que tienen hecho por los lugares de su estado, por donde ha de passar, que es grande de todas las provisiones necesarias, y reçelan, que podría ser no salir de Viena, por que ha venido aviso de Vercelli, donde avia ydo el Duque de Saboya a ver la ciudadela, que esta en defensa y bien municiónada, para de alli yr a visitar su estado, que a los 14 del passado avia llegado aquel lugar un correo, que passaua en diligencia a Viena con cartas a V. Mag. Para que la Emperatriz se detuviesse por este año donde pareciesse mejor y mas a su gusto, porque las galeras no la podrian servir en el passo por ser necessarias antes a V.Mg.” En la postadata, el embajador añade que al parecer por fin Doña María se disponía a salir el 29 de Viena, pues Paulo Tiepolo, uno de los embajadores que ha de salir a recibirle ha obtenido carta de su aposentador donde avisa “que los carros con la ropa de la Emperatriz yuan la vuelta de Porto Groaro en el Fruil, para embarcarla alli y meterla por el Po...”. De todas maneras, doña María se las debió arreglar para permanecer solo unas semanas en Italia: el 23 de Septiembre salió a su encuentro Cristóbal de Salazar en Benzon, llegó a Padua el 25. Los marqueses de Castiglione se unieron al cortejo imperial en Vencenza. En el Milanésado se entretuvo poco, del 30 de septiembre estuvo en Verona, el 10 en Brescia, el 3 en Soncin, el 4 en Lodi, desde donde el 6 partiría a Pavía, donde permanecería hasta el 8; después pasó a Alessandria pues no se quiso quedar en Milán. El 12 de Octubre salió hacia Novi y de ahí a Génova desde donde partiría a España. Elías Tormo (*op. cit.*, pp. 163 y ss.) recuerda por su parte que en Génova esperaban a la comitiva las galeras de Juan Andrea Doria, con las que llegaron a Barcelona, y más tarde, y finalmente, el 7 de Marzo de 1581, a Madrid, después de ocho meses de viaje en los que doña María recibió la fatal noticia de la muerte de su hija mayor, doña Ana de Austria, en plena juventud.

durante largos años al matrimonio⁷⁰ y a quien su tía desea animar en esta fábula de encargo a cambiar de estado para así ser corona de laurel de un rey y colaborar para establecer la paz entre las potencias.⁷¹ Al morir Felipe II, la princesa terminó casándose en efecto con uno de los hijos de su tía María de Austria, el archiduque Alberto, para compartir la soberanía de los Países Bajos. En otro orden de cosas, esa nota triunfal en clave, aderezada con la nota musical garcilasiana que cierra la égloga, contribuía a dulcificar la tragedia ovidiana como en la mejor tradición de sus más incipientes modelos italianos, y evitaba ensombrecer la velada a su risueño auditorio.

No es tan extraño que Felipe II tolerara esos entretenimientos entre los suyos. Su liberalidad de puertas adentro no está en pugna en absoluto con su carácter reservado hacia el exterior y su agudísimo sentido del deber. Sus cartas familiares son una prueba excelente de su carácter: podía asistir tranquilamente a un auto de fe por la mañana, para comer con apetito a la una, y escribir cariñosamente a sus hijas al final del día. Podía prohibir que representasen mujeres (1587) y no dejar por ello de dispensar una educación de cierta liberalidad a las infantas⁷². Podía valorar por encima de todas sus pertenencias su colección de reliquias y al mismo tiempo mostrar interés por la pintura italiana. Por ello y a pesar de la imagen severa que durante muchos años ha perdurado del rey Prudente⁷³, la añoranza de sus hijas y el deseo de complacerlas,⁷⁴ corrobora que nada debió objetar a que las infantas instituyeran una Academia formada por las damas más exquisitas de la corte para la representación de obras teatrales y la recitación de versos.⁷⁵ Además, su “buen padre”, como firmaba sus misivas, les transmitió el amor a la naturaleza y los deportes al aire libre: por eso la mayor no solo practicaba el tiro con

⁷⁰ Aquí pueden confluír muchas causas: la interpretación en clave de la fábula invita a creer que una infanta cultivada, independiente y discreta como ella, no se contentaría fácilmente con cualquier candidato; por otra parte, Rodolfo, el hijo que doña María que se ofrece como más serio candidato en la obra, estuvo varios años dilatando la decisión hasta que al final se negó en redondo; en tercer lugar, la infanta terminaría convirtiéndose en la mano derecha indispensable de su padre durante los últimos años de su vida, atezado por la gota y los achaques.

⁷¹ “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.”, *art. cit.*, de P. Ramos, p. 40. La infanta se presenta en la fábula como la ninfa destinada a poner paz entre los dioses (o léase naciones): “Galatea: Ven Isabela y convierte / en dichosa paz la guerra / que en viéndote a ti la tierra / a de mejorar su suerte.” (f. 57v.)

⁷² Liberalidad truncada definitivamente con la amarga noticia de la muerte de Catalina Micaela el 6 de Noviembre de 1597, y que terminó por revertir en el exterior, con la aprobación de la primera prohibición general de la representación de comedias el 2 de mayo de 1598, que no se levantó hasta después del fallecimiento del rey, en enero de 1599. Véase Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904), Granada, Universidad de Granada, 1997.

⁷³ Interpretación que últimamente ha tendido a irse al otro extremo. Esta duplicidad de su carácter puede justificar muy bien que en la segunda mitad del siglo XVI la égloga representable, así como otras representaciones de carácter áulico, tengan un carácter cortesano y a un tiempo privado muy marcado, la austeridad del monarca así lo debió favorecer. Todo esto empezó a cambiar con Felipe III, mucho más veleidoso que su padre.

⁷⁴ Recordaré a título de ejemplo la carta que escribe, añorado, desde Lisboa, el 21 de Julio de 1582, donde explica a Isabel Clara Eugenia y a Catalina Micaela el regocijo que ofrecían a la vista las danzas de unos “foliones” en la procesión del Corpus Christi. En la misiva del 30 de julio del mismo año, les anuncia la pronta llegada a palacio de un elefante desde la India, regalo del visorrey Francisco de Mascarenhas, mostrándose encantado de que pudieran contemplar semejante mamífero con sus propios ojos. Asimismo, son constantes las menciones a los achaques y enfados de Magdalena, su ya anciana y alcohólica enana. Véanse las *Cartas de Felipe II a sus hijas*, ed. Bouza Alvarez, F.J., Ediciones Turner, Madrid, 1988.

⁷⁵ Charles Terlinden, *Isabel Clara Eugenia*, E.P.E.S.A, E. Marisal, Madrid, 19442, p. 32.

arco, como ya vimos, sino también el tiro con arcabuz, la cetrería y la equitación. Las dos hermanas aprendieron todas las danzas de la época (el alemán, la gallarda) y organizaron bailes y saraos para las veladas del palacio monasterio del Escorial. No sorprende entonces que sea en el Escorial donde se conserva un ejemplar (el único que conozco) de la novela pastoril de Jerónimo de Covarrubias Herrera, *Los cinco libros intitulados la enamorada Elisea*, publicada en Valladolid, en 1594, y dedicada a Felipe II, aun escrita a buen seguro antes, poco después del fallecimiento en 1580 de su amada esposa Ana de Austria (cariñosa madrastra de las infantas), pues hay varias alusiones a este hecho como un suceso reciente. Su libro cuarto está por entero dedicado a la disposición de cinco églogas sin solución de continuidad, representables, a juzgar por la especificación bajo el título de cada una de ellas, como si de un elenco se tratara, de las “personas” que intervienen. No sería muy sorprendente que se tratara de un breve repertorio ofrecido por el autor a las doncellas más encumbradas de la corte, para entretener sus ocios con su escenificación.

*

*

*

Una generación más tarde, el relajado y abúlico Felipe III, más propenso que su padre a los ocios palaciegos (lejos, pero todavía vivo, debía quedar el recuerdo del descubrimiento con ojos infantiles de las ninfas desde el estrado femenino de las Descalzas Reales), no tendrá inconveniente en que los nuevos infantes pasen al centro del escenario teatral de obras cortesanas y eglógicas de la mano de Lope de Vega. Porque la contribución del rey de la comedia española a la veta teatral eglógica no podía faltar: ahí está la “tragedia” de *Adonis y Venus*, fábula mitológica en tres actos situada en un marco pastoril, que debe ser de los últimos años del XVI o primerísimos del XVII, pues aparece citada en la primera lista -de 1604- del *Peregrino en su patria*.⁷⁶ La obra se ofrece a don Rodrigo de Silva, duque de Pastrana, y fue compuesta para amenizar un festejo cortesano, pues se toma en su dedicatoria como parangón el *Premio de la hermosura*, dado que alguna representación tardía del *Adonis y Venus* (tardía con respecto a su temprana escritura y posible primera puesta en escena) tuvo a su vez los más ilustres actores, como puede deducirse de esas palabras preliminares publicadas con la *Décima sexta parte* en 1621 (al afirmar del *Premio* “que se representó... por lo mejor del mundo, y de *Venus y Adonis* “que tuvo en otra ocasión las mismas calidades”): el futuro Felipe IV⁷⁷ y sus tres hermanos, doña Ana, doña María y don Carlos, rodeados de las más encumbradas damas y caballeros de la nobleza española:

Encarecióme tanto Vuestra Excelencia, el día de aquel insigne torneo, la gallardía, la destreza y gala con que se representó *El premio en la hermosura* por lo mejor del mundo, que habiendo de salir a luz esta tragedia, que tuvo en otra ocasión las mismas calidades, he querido ofrecerla a su entendimiento y honrarla de su nombre, seguro de que los dueños de su traza, y que con tanta gracia y gentileza la representaron, darán por bien empleado mi pensamiento, y mi elección por justa...

⁷⁶ Morley y Bruerton la sitúan entre 1597 y 1603, en *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, p. 237.

⁷⁷ Véase el prologo a la obra en la edición de Saínz de Robles, *Obras escogidas. Teatro*, II, Aguilar, Madrid, 1987, p. 547. Sobre la reelaboración posterior en *El amor enamorado* del motivo de Dafnis y Apolo, contaminado con *Psiquis y Cupido* y el *Amore innamorato* de Minturno, véase ahora el excelente artículo de Francisco Javier Escobar Borrego, *Anuario Lope de Vega*, XII (2006), pp. 81-112

Puede que el rótulo de “tragedia” no solo deba atribuirse a la catástrofe de Adonis (inextricable a su mito de belleza fugaz e inaprehensible desde sus más remotos orígenes orientales y de esta suerte en buena medida automatizada como tal), puede que también aludiese a la última moda de la tradición de la égloga representable: acababa de salir a la luz en las mismas postrimerías del XVI el libro ya citado de Angelo Ingegneri, maestro de la puesta en escena de las primeras óperas, donde define la égloga, “più tosto che semplice pastorale, *tragedia ne' boschi di lieto fine*”.⁷⁸ Y para distinguir estas obras festivas, cortesanías, de las verdaderas tragedias, añade que “sono spettacoli maninconici, alla cui vista malamente s'accomoda l'occhio disioso di dilettazone”;⁷⁹ desaconseja la introducción de pastores suicidas y pone el acento en su carácter de espectáculo total, en el cual quedan integrados el aparato (satírico, según lo describe con pormenor Serlio), la acción, elemento que en España queda más desprovisto de dinamismo, y la música: “egli è da avvertire che ciascuna favola rappresentativa consta di tre parti, cioè d'apparato, di azione e di musica.”⁸⁰ Acerca de este último elemento, ya advirtió Menéndez Pelayo que hay algún fragmento cantable y “que seguramente fue cantado”, como el que pronuncia Hipómenes antes de entrar en el certamen de la carrera con la ninfa voladora, y destacó, en general, el carácter musical que domina en toda la obra, cuya versificación en frecuentes heptasílabos tiene “en esta pieza de Lope un carácter clásico y anacreóntico muy marcado”⁸¹. Nada más cierto, y más interesante a destacar en esta pieza, en que la música adereza con vehemencia el tratamiento triunfal del amor y la belleza (“Adonis: *¿Qué es amor? Venus: ¿Amor?... Deseo. Adonis: “¿De qué? Venus: De lo que es hermoso*”)⁸², como por ejemplo, cuando la acotación señala cómo entonan unas ninfas y pastores con acompañamiento musical un apasionado canto sobre el alto precio del amor (como puede ser la muerte), precediendo la entrada de la bella Atalanta, “detrás con una guirnalda de flores”:

Triunfa la hermosura,
vence Atalanta.
Lo que cuesta se estima:
¡Viva quien mata!
No estiman los hombres
las empresas llanas:
todo lo que es fácil
como fácil pasa.
Las dificultades
merecen almas.
Lo que cuesta se estima:
¡viva quien mata!
Siendo la hermosura
prenda tan alta,
por culpa del dueño
no es estimada.
Atalanta sola,
supo estimarla.
Lo que cuesta se estima:
¡Viva quien mata!

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 25.

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 7.

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 26.

⁸¹ Obras de Lope de Vega. *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1966, p. 203.

⁸² *Ed.cit.* de Sáinz de Robles, Acto I, p. 556.

Pocos versos después se da el descenso celestial de Venus quien, como la acotación indica, “baja del cielo en una nube cerrada, de la cual salen muchos pajarillos. Algunos Cupidillos en la nube. Música.” Y a continuación, pronuncia unas octavas reales en un estilo próximo al recitativo, pues la música no ha hecho más que empezar a sonar:

Hipómenes, yo vengo enternecida
de tus ruegos y lástimas, y quiero
darte favor y remediar tu vida
con una industria en que tu bien espero.
Atalanta no puede ser vencida,
porque el viento veloz no es tan ligero.
Sobre los trigos, con destreza extraña
camina sin doblar la débil caña...

Terminado su breve diálogo con Hipómenes, el ascenso de Venus sigue acompañado de melodía instrumental: “Súbese Venus en la nube al son de música, y vase Hipómenes”. En otro momento, Adonis se duerme en el regazo de Venus, y ella le canta dulcemente versos de enamorada:

Tú fuiste incendio de Troya,
de España, Roma y Cartago;
ni ha tenido imperio el mundo
de quien no fueses tirano.
Yo me estaba en mi sosiego,
de mi libertad gozando,
en la deidad de mi trono,
sin pensamientos humanos.

Otros elementos que contribuyen a crear el carácter festivo de la pieza son por ejemplo la intervención juguetona de Cupido con Ganímedes y Jacinto, protestando por las regañinas de su madre Venus. Y a su vez quita hierro a la muerte de Adonis la subtrama de los pastores, engarzada a la principal de las deidades gracias a la función oracular de Apolo, que predice en la primera escena la contrariedad de sus amores. Será Frondoso⁸³ quien ponga en práctica la venganza de Apolo sobre Venus, al advertir a Adonis de la presencia del fatal jabalí en el monte: así su amada Camila abandonará la idea de amar a un dios; aunque la pastora se decida por el paciente Timbreo y su amiga Albania por Menandro. La desaparición de ese “monstruo de belleza” ayuda así a restaurar el perturbado orden pastoril restándole tragedia a su desenlace.

El escenario satírico sigue apareciendo en la obra aunque no se hace explícito en las acotaciones como en la anónima fábula eglógica *Dafne*, ni tan necesario al movimiento escénico⁸⁴, porque su acción resulta notablemente más hierática. Hay aquí un estatismo más destacado, propio del probable entronque de la égloga teatral española con el momo palaciego: los pastores están ahora en la periferia de la trama que se dirime entre los dioses y su intervención final es menor aunque significativa. Joan Oleza ha estudiado muy bien la densidad verbal de las intervenciones, su énfasis y

⁸³ Frondoso, con papel tan estelar en *Fuenteovejuna*, anuncia aquí el creciente papel activo de los pastores en la comedias mitológicas, herencia probable de la comedia pastoril de la segunda mitad del XVI.

⁸⁴ El escenario natural queda aquí sobreentendido y aparece solo de vez en cuando en las decripciones que los propios personajes proporcionan, por ejemplo, cuando Hipómenes expresa el influjo que la naturaleza circundante ejerce en su ánimo, al dar comienzo el acto segundo: “En confusión me ha puesto / ver la campaña y plaza / deste bosque sagrado, / de tan diversas gentes coronado. / Las mudas soledades, / de los pastores nido, / imitan en ruido / las confusas ciudades, / y a sus varios oficios / los árboles se vuelven edificios.”

grandilocuencia que atribuye, en una época en la que Lope domina perfectamente el registro de la comedia, al género cortesano en que se inscribe la obra⁸⁵. Aunque las acotaciones no siempre lo marquen es muy posible que los largos soliloquios de la égloga representable española podrían ir acompañados muy a menudo de la música de algún instrumento.

Lope escribe numerosas piezas de tema mitológico y trasfondo pastoril, que sin embargo están lejos de inscribirse en el género cuyas huellas vamos rastreando en este estudio. Ahí está, por ejemplo, *La bella Aurora*, compuesta entre 1620 y 1625, adulterada transposición de la fábula de Céfalo y Procri⁸⁶, cuya puesta en escena suponía Menéndez y Pelayo cercana al estilo recitativo por recuerdo de *Il rapimento di Cefalo* de Julio Caccini, precursor de Monteverdi, quien la representó el 9 de Octubre de 1600, en el Palazzo Vecchio de Florencia, con ocasión de las bodas de María de Medicis con Enrique IV de Francia. Sin embargo, poco hay en esta obra que induzca a pensar en la presencia musical y en la magnificencia lírica⁸⁷ de otras piezas de textura dramática más breve y mucho menos activa, más próxima al libreto de ópera propia del *Adonis y Venus*, y años más tarde, *La selva sin amor*. Las reglas tácitas de la comedia nueva imperan con tiranía en estas piezas, independientemente de la procedencia de su argumento, por encima de descensos de deidades, vaticinios de oráculos y apariciones de templos: en *El marido más firme* (de entre 1617 y 1621), sin ir más lejos, donde se vuelve sobre la trama operística paradigmática de Orfeo y Eurídice, sucede algo muy semejante. Las intrigas en torno a Orfeo y su amada, urdidas por la falsa Fílida y el galán casi cortesano en que se convierte Aristeo, unidas a los dislates de Fabio, lacayo del protagonista (en su cobarde descenso a los infiernos, o al sustituir cómicamente a la salida de su reino de oscuridad a Eurídice en brazos de Orfeo),

⁸⁵ “Adonis y Venus. Una Comedia cortesana del primer Lope de Vega”, y “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”, *Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia*, Londres, Tamesis Books Limited, 1986, pp. 309-324; pp. 325-343.

⁸⁶ No sin influencia de la modernización de la antigua fábula (en la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio, no del *Arte de amar*) del viejo *Cefalo* de Correggio, pues también aquí se convierte el protagonista en mercader, por influencia de las *Genealogías* de Boccaccio que señaló Tissoni. Curiosamente, también hay un eco en el diálogo (completamente cómico: Fabio: *¿Eres traidora?* Aurora: *Traidora*. Fabio: *¿Eres vieja y fea?* Aurora: *Fea*), como sucede en algunas comedias pastoriles de la segunda mitad del XVI que menciona a vuelapluma Teresa Ferrer, “La comedia pastoril en la segunda mitad XVI...”, *Journal of Hispanic Research*, 3 (1994-1995), pp. 147-165. Pero la introducción de tantos elementos propios de la comedia y ajenos a la antigua fábula, como el príncipe Doristeo (enamorado de la dama equivalente a Procris, transformada en la menos mítica Floris), con su lacayo, Perseo, mal consejero (que aproxima en algún momento esta comedia a la trama de *Peribáñez*), el gracioso Fabio, que en ocasiones parece el protagonista de una película de slapstick (una acotación indica: “Levante el rostro del plato de la harina todo blanco”), contribuyen a alejar a esta dramatización modernizada de la antigua fábula del género de la égloga mitológica. Los recuerdos que podamos espigar de la pastoral italiana sufren un claro proceso de distanciamiento, como el momento en aparecen unas ninfas y los pastores disputan la conveniencia de protagonizar una escena picante observándolas escondidos, como sucede por ejemplo en el *Aminta*. El tratamiento nacional que aquí se ofrece del motivo erótico de las ninfas se aleja voluntaria y explícitamente de la pastoral italiana (Julio: *¿Mirarélas?* Anteo: *No sé a fe; / dicen que vuelven cochinos / los hombres* Anteo: *¡Qué desatinos! / No hacen mal, Julio*. Julio: *Pues ¿qué?* Anteo: *Si las van a ver desnudas, / vuelven los hombres venados, / que por eso en nuestros prados / hay tantas seguras mudas; mas si los hombres no son bachilleres ni atrevidos, los dejan con sus sentidos, / sin hacer transformación.*)

⁸⁷ Aunque sí hay algún momento de intensa comunión de Céfalo con la Naturaleza, como en las bellas octavas: “Inmensos montes que a mis tristes quejas / de peñas me prestáis duros oídos; / hiedras del del claro Apolo, verdes rejas / que dais a tantos álamos vestidos; / mar que en escollos bárbaros te quejas / triste de ver tus campos oprimidos / de un monte vuelto en pájaro ligero, / decidle a Floris que sin ella muero...”.

rompen la atmósfera mítica y alejan esta pieza del género eglógico. En el *Amor enamorado* (de hacia 1630), dramatización de la fábula de Dafne, los pastores que celebran la muerte de “Fitón” gracias a la certera flecha de Febo, cobran gran protagonismo en la pieza pues muy pronto se da la transformación de Dafne en laurel (se intuye que en el bofetón instalado en el vestuario). La trama se desarrolla desde aquí tomando como punto de partida la venganza de Diana (por encargo de Apolo) sobre el inicuo Cupido (Amor enamorado) que enamora al dios del amor de la simple pastora Sirena. Finalmente, la diosa cazadora rescata a Sirena del palacio del hijo de Venus, y así puede esposarse con su amado Alcino. El mayor protagonismoseudopastoril en estas piezas, paradójicamente, no parece estar tan en consonancia con el género de la égloga áulica, donde los pastores aparecen ensimismados y cuya función alrededor de las figuras mitológicas es fundamentalmente coral, cuanto con la comedia pastoril que se empieza a desarrollar en la trayectoria de Lope a raíz de su estancia en Alba de Tormes (1590-95), elementos que ahora se trenzan a las reglas no escritas de la comedia nueva, plenamente arraigadas e impositivas entre la década de los años veinte y treinta. Por ello, la derivación de la trama descrita en el *Amor enamorado*, junto a los escarceos secundarios de Bato (gracioso) y Silvia, contribuyen a desvirtuar la fábula original, para crear un producto teatral de un género distinto a la obra de un aficionado como es la *Fábula de Dafne*, representada en privado por la nobleza varios decenios antes frente al estrado de María de Austria.

Pero en 1627 Lope demuestra no haber olvidado la égloga representable y vuelve en pleno apogeo del teatro cortesano a poner sobre la escena una obra que inscribirá de forma explícita en el género que nos ocupa y que constituirá la primera ópera estrenada en lengua española: la *Selva sin amor. Égloga pastoral*. Maria Grazia Profeti ha editado recientemente esta obra extraordinaria de nuestro gran dramaturgo, y ha sabido situarla en el ciclo *de senectute* de Lope, cuando puede apreciarse un cambio sustancial en su estilo. No ha obtenido el puesto de cronista real que tanto ansiaba y sus comedias, como puede colegirse en su epistolario, empiezan a ser arrumbadas del centro de la atención nacional.⁸⁸ Es un momento de gran creatividad por parte de Lope, y de búsqueda constante de nuevas fórmulas teatrales, como se nos ocurre a título de ejemplo el acercamiento a la tragedia desde los presupuestos de la comedia, en *El Caballero de Olmedo* o más tarde, en *El castigo sin venganza*. Danièle Becker ha arrojado luz sobre la singular e innovadora *Selva sin amor* desde el ángulo estrictamente musicológico, que es el que mejor le corresponde, en un artículo desatendido: interpreta la breve égloga de Lope como un auténtico libreto en el que se muestra la dependencia de las normas de J. B. Doni, que viajó a España en el séquito del cardenal Barberini en 1626, cuando pudo entrar en contacto con nuestro dramaturgo.⁸⁹

⁸⁸ Profeti cita una carta especialmente significativa de esta tristeza del último Lope: “Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen... Ahora, señor excmo., que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas, he conocido o que quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan de ellas.”, en *La selva sin amor. Introduzione, testo critico e note*, Alinea, Firenze, 1999, p. 22.

⁸⁹ “Doni expondría las características poéticas imprescindibles para el éxito del espectáculo al mayor poeta teatral de la corte, Lope de Vega: o sea, una fábula corta de 700 versos poco más o menos al estilo de la *Dafne* de Octavio Rinuccini, de 1594, recién muerto en 1621, pero contemporáneo de Lope. Dividida la fábula en tres actos, con pocos personajes, de estilo “mediano” según Aristóteles, o sea ni “ínfimo” de la comedia farsa, ni “sublime” de la tragedia, para permitir la convención de la variedad musical incluso con los diálogos y dúos o tríos si cabe. Los personajes míticos, fuera del tiempo y el espacio común, hacen soportable para el espíritu la ficción del hablar músico. Se impone el uso de la versificación suelta italiana con libres juegos entre los endecasílabos y sus quebrados. Así, corta y

La selva sin amor había sido programada para celebrar el cumpleaños de la hermana del Rey, María Ana de Austria, el 18 de Agosto de 1627. Pero sucedió que el rey cayó enfermo y el evento tuvo que posponerse cinco meses hasta el 18 de Noviembre; este tropiezo conllevó trasladar su representación de la aislada Casa de Campo hasta el Alcázar, donde el rey seguía convaleciente. Cosimo Lotti acababa de ser contratado por palacio como experto hidráulico, pero el florentino estaba ansioso por demostrar la plenitud de sus habilidades, especialmente como ingeniero teatral, y conseguir así una posición estable: su primera oportunidad llegó precisamente con *La selva sin amor*. Aunque ha sido muy desatendida por la crítica hasta fechas muy recientes, se publicó hace ya algún tiempo parte importante de una serie de cartas de gran interés documental acerca de aquel acontecimiento, que se conserva por fortuna en el Archivo del Estado de Florencia⁹⁰. Escribe el Cardenal Giovanni Battista Pamphili (futuro Inocencio X), que entonces era nuncio papal:

Si fece sabato 18 del corrente la Comedia in musica preparata da molto tempo in qua in Palazzo, dove intervenne il Re con tutte le persone reali, ecceto il sr. Cardinale Infante, che da due giorni in qua si trova con alterazione, ma pero tanto leggiera, che si spera ne restara presto libero. Vi furono le dame di Palazzo e quante tutta la nobilta. La compositione in versi e di Lope de Vega Carpio persona in stile comico molto stimato in questa Corte... L'Ingeniero delle scene e macchine è stato il Lotti fiorentino che venuto a questa corte ultimamente. Pigliò tal impresa per farsi conoscere da S. M.ta la quale ha mostrato di gradirla somamente. Sono piaciuti sopra ogni altra cosa gli intermedii apparenti fra quelli il mare con vascelli e diversi mostri marini, la scesa di venere dal Cielo, amore in aria, et il tutto diletto molto non solo per essere bene messo, ma per la novità di simili macchine non più usate in questa corte.

La escena, descrita con bastante detalle por el propio Lope en la dedicatoria de la obra al Almirante de Castilla,⁹¹ estaba enmarcada en telón de boca, y presentaba en su apertura un impresionante mar de aguas ondulantes, astutamente simuladas gracias a largos lienzos en constante movimiento. La escena se hacía más vívida con peces saltarines, y sobrenatural, con la elaborada tramoya que permitió la entrada admirable de Venus en un carruaje tirado por cisnes. A continuación, como explica el dramaturgo, para “el discurso de pastores” desapareció a la vista de los espectadores el teatro marítimo “sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista, transformándose el mar en selva”: el viejo escenario satírico, desarrollado ahora hasta límites nunca soñados en España, se revela de nuevo indispensable para la salida de los personajes virgilianos. Una selva que “significaba el soto de Manzanares, con la puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas de las que entran y salen en la corte; y así mismo se vían la Casa de Campo y el Palacio”, o sea el antiguo Alcázar, donde ahora se hallaba reunida la realeza, palacio que se incendió y quedó destruido en 1734. La escena *boschereccia* que da pie a la aparición de los pastores,

variada, con decorados y sinfonías músicas, la representación no puede cansar ni al oyente ni a los artistas siempre que la sala tenga acústica adecuada y no pase de mil asientos!”, en *Revista de Musicología*, X (1987), pp. 517-527, esp. p. 518.

⁹⁰ Para otras cartas véase Whitaker, "Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La Selva sin Amor*" in *Journal of Hispanic Philology*, IX (1984), pp.44-66, así como el apéndice a la citada edición de Profeti; la que aducimos en cita está entre los papeles del Secretariado del Estado, recogida en The Medici Archive Project.

⁹¹ “La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría, fue un mar en perspectiva, que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se vían la ciudad y el faro con algunas naves que, haciendo salva, disparaban, a quien también de los castillos respondían. Víanse asimismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas, que, con la misma inconstancia que si fueran verdaderas, se inquietaban; todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido día más de trescientas. Aquí Venus, en un carro que tiraban dos cisnes, habló con el Amor, su hijo, que por lo alto de la máquina revolaba”.

zarandeados del amor al desamor por obra y gracia de las flechas del caprichoso retoño de Venus, es ahora una imitación en miniatura de la realidad circundante, que debía dar la impresión de teatro dentro del teatro, de repetición en clave de ficción de la realidad adyacente a la égloga representada, marco perfecto para los versos encomiásticos de la realeza que se encontraba entre el distinguido auditorio, puestos en boca de Cupido:

Este es el centro de la fuerte España,
de su misma aspereza defendida;
este es Madrid, aquella la montaña,
de cuyas peñas altas y dispares
deciende perezoso Manzanares;
y de una en otra vega
en sí mismo navega,
hasta que besa el pie del edificio
del gran Felipe espléndido solsticio,
que de su luz inaccesible baña,
y la bella Isabel, gloria de España,
Lirio divino que bajó del cielo
en puro hermoso velo.
etc. (vv. 442- 485)

Otra de las grandes novedades de la obra fue que se representó toda cantada y por ello ha sido considerada la primera ópera española, aunque no hallara continuidad hasta más de treinta años después⁹². Como en el actual teatro operístico, “los instrumentos, comenta Lope, “ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban la figura los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos”. De ahí le puede venir la segunda parte del título que da a su composición: “Égloga pastoral”, por la importancia que en las pastorales habían adquirido las partes musicadas. Una carta de Averardo Medici a Andrea Cioli del primero de Julio de 1627, explica el origen de la obra en el ingreso como músico de cámara de su majestad un italiano llamado Filippo Piccinini: “Questo ha mosso il Re in curiosità di sentire lo stile recitativo, cosa tanto nuova in questi paesi che il medesimo Maestro di capella, per altro valentísimo, non ne ha cognizione. E però il Piccinini ha preso l’assunto di far la musica. Lope de Vega, poeta famoso, ha fatto le parole spagnuole, e quando sente cantar i suoi versi con questa sorte di musica, se ne va in dolcezza.”

La silva, junto al recuerdo gongorino de numerosos de sus versos, de una estilización que ya se anunciaba en la “grandilocuencia” que Oleza advertía en el “Adonis y Venus”, y que en verdad anunciaba la primera ópera castellana, indica la superación definitiva de la humildad estilística tradicionalmente atribuida a la égloga, todavía presente en las redondillas de los pastores de la *Fabula de Dafne*.

⁹² Véase de Felipe Pedrell, “L’Eglogue *La forêt sans amour* de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderón”, en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1909-1911, nº 11, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, pp. 55-104.