

LA *FÁBULA DE DAFNE* DE LUPERCIO LEONARDO  
DE ARGENSOLA: EDUCANDO A LA MUJER DESDE LA  
FICCION TEATRAL<sup>1</sup>

THE *FÁBULA DE DAFNE* BY LUPERCIO LEONARDO DE  
ARGENSOLA: EDUCATING WOMEN FROM THEATRICAL  
FICTION

Teresa Ferrer Valls

<https://orcid.org/0000-0002-5082-1179>

Universitat de València

Dpto. de Filología Española

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 Valencia

ESPAÑA

M.Teresa.Ferrer@uv.es

**Resumen.** En este trabajo se aborda la *Fábula de Dafne*, obra representada en el convento de las Descalzas Reales de Madrid a finales del reinado de Felipe II. Considerada anónima y atribuida ahora a Lupercio de Argensola, se analiza la confluencia que se produce en esta obra de dos circunstancias: por un lado, el ideario del autor y su defensa de un modelo de teatro moral; por otro, el contexto del convento de clausura para el que se escribió, que justifica el tono didáctico que se adopta en relación con la mujer y el celibato.

**Palabras clave.** Teatro español; Siglo de Oro; conventos de monjas; cultura cortesana; *Fábula de Dafne*; Lupercio Leonardo de Argensola.

**Abstract.** This essay deals with *Fábula de Dafne*, a play performed at the convent of Descalzas Reales in Madrid toward the end of Philip II's reign. Formerly anonymous, it is now attributed to Lupercio de Argensola. This essay analyses the confluence of two circumstances in the play: on the one hand, the author's ideology and his defence of a model for moral theatre; on the other hand, the context of a cloistered convent for which the play was written, which justifies its didactic tone in relation to women and celibacy.

<sup>1</sup> El presente artículo es parte del proyecto PID2019-104045GB-C51 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

**Keywords.** Spanish theatre; Golden Age; cloistered nuns; court culture; *Fábula de Dafne*; Lupercio Leonardo de Argensola.

En este trabajo trato de una obra que estudié hace muchos años, la *Fábula de Dafne*<sup>2</sup>, y a la que he vuelto tiempo después gracias a un encargo que me encomendó mi colega Esther Borrego, en el marco de un proyecto que tiene como objeto el estudio de la actividad literaria generada en torno al convento madrileño de las Descalzas Reales<sup>3</sup>. En su día pensé que sería interesante su edición, por su carácter de obra temprana y testimonio de una práctica escénica vinculada a círculos de la corte del reinado de Felipe II, y llegué a preparar una primera transcripción a partir del único manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Francia. Pero enfrascada en otras tareas, la edición quedó aparcada. Así que muchos años después se me ha ofrecido la oportunidad de desempolvar ese texto dramático en un nuevo contexto, el interés despertado en los últimos años por visibilizar la vida y la actividad literaria de algunas comunidades de monjas y por encuadrarla y estudiarla como parte de la producción poética y teatral vinculada a las celebraciones y festejos ligados a la vida conventual<sup>4</sup>. Es cierto que, a diferencia de los textos recuperados para su estudio en dicho contexto, el que ahora me ocupa no es un texto escrito por una mujer, pero muestra una intención didáctica, que resulta común a muchos de los textos producidos en el ámbito conventual. Al mismo tiempo, su estrecha relación con la práctica escénica cortesana, hace de la *Fábula* una pieza teatral con unos rasgos característicos del teatro de corte, como pone de manifiesto la propia circunstancia para la que se escribió (la visita a las Descalzas del príncipe Felipe, futuro Felipe

<sup>2</sup> Ver Ferrer Valls, 1991, pp. 144-167. Han tratado de esta obra con posterioridad, fijándose en diferentes aspectos, Ramos, 1995; Fosalba, 2002, y Borrego Gutiérrez, 2017.

<sup>3</sup> Se trata del proyecto UCM-Santander *Literatura en el claustro. Poesía, teatro y otros géneros (híbridos) en un convento de fundación real en la Edad Moderna: las Descalzas Reales de Madrid* (ref. PR26/16-20298).

<sup>4</sup> El interés despertado por el tema, hace que la bibliografía haya aumentado en los últimos veinte años. Pueden verse, los trabajos reunidos en Baranda y Pina, 2014, y los de Borrego Gutiérrez, 2014, y Alarcón Román, 2015, a manera de ejemplo. Para una exhaustiva relación bibliográfica debe consultarse la base de datos BIESES. *Bibliografía de escritoras españolas*, coordinada por Nieves Baranda y María Martos: <<https://www.bieses.net>>.

III, y de la infanta Isabel Clara Eugenia), su temática o su elaboración escenográfica.

El convento de las Descalzas Reales no era un convento cualquiera. Fue fundación real de la princesa Juana, hermana de Felipe II, y allí fueron a recogerse, voluntaria o forzosamente por sus circunstancias sociales, muchas damas de la nobleza y algunas de sangre real. Es el caso de la promotora del encargo de la *Fábula de Dafne*, la emperatriz María, hermana de Felipe II, quien al enviudar de Maximiliano II regresó a España para instalarse en 1582 en las Descalzas, fuera de clausura, acompañada de sus damas. Junto con ella llegó también su hija Margarita, quien profesó en 1585 como monja en dicho convento.

Cuando me inicié en la investigación no existía internet en el mundo académico, y solicitar un texto a la Biblioteca Nacional de Francia era una tarea que requería paciencia para recibir un microfilm que luego debías leer en unas máquinas que hoy ya prácticamente se encuentran sólo en los sótanos de las bibliotecas. Así llegó a mis manos esta obra, cuyo encabezamiento rezaba *Dafne. Fábula que se representó delante de la majestad de la emperatriz nuestra señora, y del príncipe nuestro señor y de la serenísima infanta Isabela*, una obra rara de la que apenas había dado cuenta Shergold en un clásico trabajo sobre la puesta en escena<sup>5</sup>, y a la que no se había prestado demasiada atención después, pues se daba por supuesto que la práctica escénica cortesana era algo que en España no llegaría a manifestarse hasta que Felipe IV y su corte la impulsaran con el concurso del gran escenógrafo italiano Cosme Lotti. En aquel momento, la obra venía a contribuir a fortalecer la idea de que hubo una práctica escénica cortesana anterior a la época de Felipe IV, con diferentes modalidades, que no solo se sustanciaban en representaciones teatrales, sino también en otro tipo de espectáculos, como torneos dramatizados y máscaras. Volver sobre esta obra en unos momentos en que la investigación se ve facilitada por las indagaciones que permiten la red y las digitalizaciones de textos, contribuye a establecer conexiones que en su momento no vi. No me explayaré demasiado en ellas en relación con la autoría de Lupericio Leonardo de Argensola, porque acaba de ver la luz el estudio y edición de la obra, en los que hemos colaborado Jaime Olmedo y yo misma, y en donde se desgranar los

<sup>5</sup> Shergold, 1967, pp. 250-252.

argumentos en favor de su autoría<sup>6</sup>. En este artículo fijaré mi atención en aspectos que tienen que ver con el propósito didáctico de la *Fábula*, más allá de su finalidad como pasatiempo de carácter cortesano. No obstante, señalaré algunos detalles que nos permitirán comprenderla mejor en su contexto y, sobre todo, en el marco del planteamiento que sobre la función del teatro y el teatro mismo tuvo su autor. Me centraré en los siguientes aspectos: las circunstancias de producción y recepción; el perfil del autor y su concepción del teatro, más bien de la poesía en sentido amplio, como un instrumento moral; y ofreceré finalmente muestras de cómo se percibe en la *Fábula* este ideario estético aplicado al contexto y al público ante el cual se representó la obra.

## I. LAS CIRCUNSTANCIAS

El manuscrito se abre con una relación en la que se explican las circunstancias de la representación —unas fiestas de carnaval—, y el lugar en que se produjo —una sala de las Descalzas Reales—. La relación describe sustancialmente los decorados y la disposición en la sala de los miembros de la familia real —la emperatriz, el príncipe Felipe y la infanta Isabel Clara Eugenia— y de las damas que asistieron como público a la representación. También da cuenta de la identidad de los meninos y meninas de la emperatriz y de las damas que participaron en ella como actores y actrices<sup>7</sup>. En su momento propuse para la representación la década de 1590, antes en todo caso de la muerte de Felipe II, a quien se menciona como vivo en el texto, y la analicé apuntando las similitudes con *Adonis y Venus*, una obra temprana de Lope en la que la espectacularidad y la temática mitológico-pastoril se convierten en sus señas de identidad más características<sup>8</sup>. Examinando algunos datos nuevos, en nuestra introducción a la edición de la obra

<sup>6</sup> Lupercio Leonardo de Argensola, *Fábula de Dafne*, ed. Teresa Ferrer Valls y Jaime Olmedo Ramos, Kassel, Edition Reichenberger, 2021.

<sup>7</sup> Cuatro de los actores eran meninos de la emperatriz. Doce eran meninas y damas, algunas de la cámara de la emperatriz. Las más mayores, y probablemente más experimentadas en este tipo de festejo, representaron los papeles con mayor número de versos, y alguna de ellas asumió el papel de varios personajes. En total tomaron parte en la representación dieciséis meninos y damas.

<sup>8</sup> Ferrer Valls, 1991, p. 146.

se propone como posible fecha de representación el periodo de carnaval del año 1597<sup>9</sup>.

La infanta Isabel Clara Eugenia y la emperatriz María resultan piezas claves para entender el interés en la corte, en los últimos años del reinado del viejo Felipe II, por el espectáculo teatral. Algunas noticias de archivo apoyan la idea de un entorno receptivo y promotor de espectáculos, de carácter muy elitista y para diversión y consumo en círculos de palacio muy restringidos. Recordemos que *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo refleja en clave el ambiente literario que giraba en torno a la infanta<sup>10</sup>. Pero ciñéndonos a las noticias teatrales vinculadas a la corte en esos últimos años<sup>11</sup>, podemos recordar la representación en El Pardo en octubre de 1584 ante el príncipe Felipe de una obra relacionada con la figura de Diana, de la que nada más conocemos, pero que podría estar en la misma línea por su temática mitológica que la *Fábula de Dafne* o que *Adonis y Venus*. Por los libros de cuentas de palacio, tenemos también constancia de algún pago, como el que se hizo el 24 de julio de 1587, porque «anduvieron dos días tres oficiales y un mozo haciendo unos teatros para una comedia que habían de hacer las damas», en alusión a las damas de la infanta Isabel. No mucho más tarde, en el mes de octubre de 1587, se anotaron gastos por cabelleras, barbas, y veinticuatro máscaras y vestidos para una representación que tuvo lugar en El Escorial y que había preparado la misma infanta. Sabemos también que en 1592 las damas de la infanta organizaron una comedia, de cuyos preparativos dan cuenta asimismo los libros de gastos. La mención, entre los gastos relativos al vestuario, de la confección de «una banda de velo de plata encarnado» para el príncipe Felipe —que contaba entonces casi 14 años— quizá apunte a su participación en alguna parte de la comedia, como sería el caso años después, en 1614, de su hijo, el pequeño Felipe IV, quien intervino pronunciando la Loa en una representación de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, junto a damas de la corte.

La organización de espectáculos durante los festejos de carnaval formaba parte del ciclo de diversiones habituales en palacio. Por estos años, en 1593, Jean Lhermite, daba cuenta en *Le passetemps* —una

<sup>9</sup> Ferrer Valls y Olmedo Ramos, en nuestra edición de *Fábula de Dafne*, pp. 2-11.

<sup>10</sup> Sobre el círculo literario conformado en torno a la infanta, ver Olmedo Ramos, 2011. Sobre las fiestas organizadas por damas de la corte, puede verse Profeti, 2000.

<sup>11</sup> Algunos de los datos que siguen, aparecen reunidos en Ferrer Valls, 2013.

especie de memorias sobre su experiencia y los anhelos vividos en la corte española de fines del reinado de Felipe II— de una máscara burlesca de ambiente rústico que tuvo lugar en palacio, promovida por el joven príncipe Felipe, y de la representación de dos comedias, una a cargo de las damas de palacio, que tuvo lugar en la habitación de la infanta Isabel, y otra a cargo de una compañía de comediantes<sup>12</sup>. La afición por la celebración de festejos durante los carnavales la mantuvo Isabel Clara Eugenia en la corte de Bruselas, ya casada con el archiduque Alberto, siendo ambos gobernadores de los Países Bajos. De ello es testimonio la organización el lunes de carnaval de 1608 de un espectáculo teatral, en el que intervinieron sus damas y meninas y que tenía como tema las bodas de *Psiquis y Cupido*, un espectáculo al que el relator se refiere como una «fiesta española», y que tenía por objeto agasajar a su marido<sup>13</sup>.

Por otro lado, del interés que pudieron despertar en palacio las compañías profesionales en los últimos años del reinado de Felipe II, y en particular las compañías italianas, da cuenta una noticia que recoge también los libros de cuentas de palacio al mencionar los gastos de los preparativos de la representación, probablemente a finales de diciembre de 1587 o comienzos de 1588, de una comedia cuya acción transcurría en la ciudad de Milán. Los decorados incluían el castillo de la ciudad, tornos e «ingenios» y alguna serpiente, y para ella se tuvo que adaptar la sala del Alcázar en donde se puso en escena, modificando la puerta para darle mayor anchura, y construyendo un tablado para la representación y gradas para el público, así como un espacio para los músicos. Por estas cuentas sabemos que fue una representación ejecutada por cómicos italianos, y sufragada de la partida de gastos del príncipe Felipe. Gracias a las noticias reunidas en *DICAT*, podemos deducir que fue la compañía de los hermanos Drusiano Martinelli y Tristán Martinelli la que se hizo cargo de la representación<sup>14</sup>.

La propia emperatriz María formó parte de ese público que se sintió atraído por los espectáculos que trajeron consigo las compañías italianas, como atestigua la representación de una obra desconocida por parte de la compañía del famoso Gannassa ante la emperatriz el 2

<sup>12</sup> Sobre los testimonios relacionados con esta y otras fiestas en la obra de Lhermite, puede verse Ferrer Valls, 2006.

<sup>13</sup> Rodríguez Villa, 1906, pp. 51-59.

<sup>14</sup> *DICAT*, 2008.

de enero de 1584 en sus aposentos de las Descalzas<sup>15</sup>. Su perfil como patrocinadora de representaciones se documenta hasta poco antes de su muerte, acaecida en febrero de 1603, pues aún en 1602 la encontramos organizando en las Descalzas Reales la representación de una comedia para celebrar una visita de Felipe III y Margarita de Austria al convento<sup>16</sup>.

Me he detenido en estos datos porque nos ayudan a contextualizar el ambiente del que surgió un texto dramático de la naturaleza de la *Fábula de Dafne*. Las representaciones en las Descalzas auspiciadas por la emperatriz María —no sabemos cuántas, pero probablemente vinculadas a un calendario festivo y también a visitas de alto rango— fueron una realidad, aunque apenas tengamos detalles de ellas, como suele ser lo habitual en esta primera época. En este sentido la conservación a través del tiempo del texto de la *Fábula de Dafne* constituye una rareza.

## 2. SOBRE EL AUTOR

En mi primer acercamiento a este texto dramático, no me fue posible establecer la autoría de la *Fábula*, que el manuscrito no desvela. Con posterioridad Eugenia Fosalba propuso la atribución a Juan Sánchez Coello, hijo del pintor Alonso Sánchez Coello y hermano de Isabel, María, Juana y Antonia, todas ellas participantes en la representación que tuvo lugar en las Descalzas Reales<sup>17</sup>. Sintetizaré aquí algunos de los argumentos que apuntan a la autoría de Lupercio Leonardo, que hemos defendido en la edición de la obra<sup>18</sup>, y en especial los relativos a las conexiones entre el autor y el círculo de la emperatriz, porque es la relación con su perfil biográfico y su identidad como autor teatral, la que invita a reflexionar en torno a la función didáctica de esta obra, que es el objeto de este artículo.

Juan Leonardo, el padre de Lupercio fue secretario de Maximiliano II, el esposo de la emperatriz María. Tras el fallecimiento de

<sup>15</sup> Ojeda Calvo, 2007, p. 76.

<sup>16</sup> Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1559 hasta 1614*, p. 142.

<sup>17</sup> Fosalba, 2002.

<sup>18</sup> Pueden verse más en detalle los argumentos aportados en nuestra edición de la *Fábula de Dafne*, pp. 12-33 y 64-65.

Maximiliano, Juan Leonardo regresó a España junto con la emperatriz. Su hijo Lupercio viajó a Barcelona, adonde llegó la comitiva a comienzos de 1582, para encontrarse con su padre. Acompañando a la emperatriz llegó también una de sus damas, Juana Pernestain (o Wernstein), cuyos conciertos matrimoniales con don Fernando de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa, tuvieron lugar al llegar el séquito real a Zaragoza, en febrero de ese mismo año. Lupercio fue secretario del duque de Villahermosa al menos desde 1586. Tras la muerte del duque, Juana de Pernstein regresó junto a la emperatriz, con sus tres hijas, que participaron en la representación de la *Fábula de Dafne*, y Lupercio entró en 1592 al servicio de la emperatriz como secretario, siendo nombrado ese mismo año su hermano, Bartolomé Leonardo de Argensola, capellán de la emperatriz, puestos que ocuparon ambos hasta la muerte de su señora en 1603. Lupercio fue el encargado de redactar el epitafio latino con motivo de sus honras fúnebres<sup>19</sup>.

Lupercio tenía una sólida formación humanista, y frecuentó el mundo de las academias literarias. Realizó estudios probablemente en la Universidad de Huesca, y en la de Zaragoza fue discípulo de humanistas destacados como Pedro Simón Abril y Andrés Schotto. Fue en sus años de estudiante en Zaragoza cuando compuso sus dos tragedias conservadas, *Isabela* y *Alejandra*<sup>20</sup>. A pesar de que éstas no tuvieron difusión a través de la imprenta, su valor y el de su quehacer literario fueron reconocidos por contemporáneos como Cervantes, Vicente Espinel o Agustín de Rojas Villandrando.

La vida de Lupercio aparece vinculada al patronazgo de la realeza y de la nobleza de primer rango<sup>21</sup>, una relación que ya se había establecido en el caso de su padre. Esta vinculación, junto con su propio origen familiar<sup>22</sup>, y su formación clasicista, explican probablemente el

<sup>19</sup> Sobre la biografía de Lupercio Leonardo de Argensola sigue siendo fundamental Green, 1946. Para los datos que aquí menciono, especialmente las pp. 46-49.

<sup>20</sup> Para las tragedias del autor debe verse la edición de Giuliani (1997). Para su poesía y la de su hermano, ver la edición de Bleuca (1950).

<sup>21</sup> Recordemos que Lupercio acompañó después como secretario al conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro, virrey de Nápoles desde 1610. Lupercio murió en 1613 y su hijo Gabriel Leonardo le sucedió como secretario de Lemos, permaneciendo junto con su tío Bartolomé a su servicio hasta que el conde regresó a España en 1616.

<sup>22</sup> Según recoge Latassa, la madre, Aldonza de Argensola, fue «de la noble casa de este apellido en Cataluña» y su abuelo paterno, Pedro Leonardo, pertenecía a una «rama



paulatino distanciamiento de Lupercio respecto al teatro comercial, a pesar de ser un autor que había escrito en su juventud tragedias para el teatro<sup>23</sup>.

### 3. LA POESÍA QUE INSTRUYE

José Manuel Blecua, al estudiar su obra poética, señaló a Lupercio Leonardo como un perfecto representante de la tendencia académica del Renacimiento, por la gravedad y resonancias clásicas que dan identidad a su obra, por su contenido ético: «Lupercio destaca por su sentido de la poesía al servicio de la filosofía moral»<sup>24</sup>. Sus dos *Discursos pronunciados en una academia de Zaragoza*, sin fecha, pero escritos probablemente entre 1606 y 1610, son un claro testimonio de su ideario estético, además de aportar, especialmente el primero, datos relevantes para establecer la relación entre Lupercio Leonardo y la *Fábula de Dafne*<sup>25</sup>. En este *Discurso* se reproducen versos e ideas que figuran en el prólogo de la *Fábula de Dafne*. Tanto en uno como en otro se sostiene la correspondencia entre la poesía y la «moral filosofía». Al mismo tiempo se plantea en ambos una interpretación de Platón como defensor de la poesía, entendida como herramienta para la perfección del individuo y para la consecución de una república perfecta, frente a aquellos que aducían el rechazo de Platón a la poesía, expresado en su *República*, para condenar la ficción poética. En este punto Lupercio Leonardo coincide además con lo expuesto en la *Philosophía antigua poética* por su amigo Alonso López Pinciano, que también perteneció al círculo de la emperatriz María, de quien fue médico personal, así

del ilustre linaje de este nombre, antiquísimo en la ciudad de Rávena, que [...] viniendo a España se avecinó en la ciudad de Barbastro y sirvió al rey don Fernando el Católico en la Conquista de Granada con soldados a su costa» («Lupercio Leonardo», en *Biblioteca nueva de escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1599*, tomo II, p. 144).

<sup>23</sup> Fray José de Jesús María en la *Primera parte de las excelencias de la castidad*, libro publicado en Alcalá, en 1601, le atribuía el anónimo *Memorial sobre la representación de comedias*, en que se muestra una posición muy crítica respecto al teatro. Se puede consultar en Cotarelo, 1997, pp. 65-69.

<sup>24</sup> Blecua, 1950, I, p. cxvii.

<sup>25</sup> En el primero de sus *Discursos* Lupercio cita, con variantes, unos cuantos versos de la *Fábula de Dafne*, precisamente aquellos en que se relaciona a la poesía con la filosofía moral. Remito de nuevo a nuestra edición de la *Fábula* de 2021. Los discursos se pueden consultar en Sánchez, 1961, pp. 235-243.

como también de su hija<sup>26</sup>. La comparación de la poesía, por sus beneficios, con la medicina que el médico administra al enfermo para sanarlo, con la sal que se da al caballo para su adiestramiento, o con los juegos que el padre permite al hijo cuando es niño para su entretenimiento, así como las referencias a Orfeo y Anfión y a la utilidad legendaria de sus habilidades musicales, llenan de contenido programático tanto la primera parte del prólogo de la *Fábula de Dafne* como el inicio del *Discurso* primero. Es esa concepción de la poesía, expresada en los prólogos de sus obras teatrales, la que impregna la producción poética más grave de Lupercio Leonardo, sus tragedias y también la *Fábula de Dafne*.

Desde el prólogo de la *Fábula*, pronunciado significativamente por el personaje alegórico de la Poesía, se teje así un discurso en favor de la utilidad de la poesía y de la música para el perfeccionamiento del alma. Este pronunciamiento no resulta banal, sino toda una declaración de intenciones llevada a la práctica, pues el entretenimiento que por medio de la *Fábula* se presenta es una diversión instructiva y esa instrucción no podía componerse al margen de sus circunstancias, de la identidad de su patrocinadora, del lugar de la representación (un convento de monjas de clausura), y de la identidad de género del público asistente y de la mayor parte de quienes representaron en esta ocasión, mujeres y niñas de la nobleza. Hay que recordar que, a excepción de las hijas de Sánchez Coello, todos los participantes eran meninos, sobre todo meninas y jóvenes damas. Mujeres fueron también, exceptuando al príncipe Felipe, quienes asistieron como público a la representación: la emperatriz, la infanta y damas de la nobleza. No sabemos si entre ellas podría estar alguna novicia. Nada se indica en la relación sobre este punto. Por otro lado, la música, como suele ocurrir en las representaciones de corte, ocupó un papel importante. De manera que no resulta extraño el lugar que se reclama desde el prólogo para la música y para la poesía en el camino de la perfección del espíritu. Hay que recordar que muchas damas de la corte —y la propia infanta Isabel Clara Eugenia—, tenían aficiones o habilidades poéticas y musicales.

<sup>26</sup> La referencia a Platón y a resolver la contradicción entre su defensa de la poesía y el destierro que de ella hizo al imaginar su ideal de República, ocupa buena parte la Epístola Segunda. Ver López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, I, pp. 143-192.

Todo ello explica que el tema del enfrentamiento entre Venus y Diana sea central en la obra, que se utilice la fábula mitológica para vehicular a través de ella la contraposición entre amor carnal y castidad, un motivo muy frecuente en la tradición de la *favola pastorale* italiana, y en la narrativa y el teatro de temática pastoril y mitológica. El propio Giraldi Cinthio, cuya influencia sobre las tragedias de Argensola ha sido señalada por los estudiosos<sup>27</sup>, explotó este enfrentamiento, a juzgar por los fragmentos de una *Favola pastorale* por él compuesta, de la que se conservan dos partes o actos, el primero y el quinto, suficientes para desentrañar el planteamiento y desenlace de la trama, que arranca con el enfrentamiento entre Amor y la diosa Diana, furiosa porque una de sus ninfas se ha enamorado, víctima de las flechas de Cupido<sup>28</sup>.

La exaltación del celibato y de la castidad resultaba, pues, conveniente en el contexto en el que se representó la *Fábula*, sobre todo si tenemos en cuenta que la infanta Margarita, la hija de la emperatriz, como otras hijas de la nobleza, había profesado en este convento. En el caso de algunas damas se elegía el camino de la castidad, una vez viudas, como hicieron la emperatriz o la duquesa de Villahermosa, cuyas hijas participaron en la representación; en otros casos se elegía el camino del celibato, como hizo Margarita, la hija de la emperatriz.

El elogio de la castidad y de la virginidad no podía estar reñido de todos modos con el del matrimonio, que sería el destino de la mayoría de las meninas y meninos que la representaron. Aquí es Peneo, el padre de Dafne en la fábula, quien se opone a su elección de convertirse en ninfa de Diana e instruye a la doncella sobre las virtudes del matrimonio y la diferencia de funciones y esferas (pública o privada) que corresponden al hombre y a la mujer en la sociedad, siguiendo el discurso dominante difundido en los tratados de educación de la mujer en la época:

Mira que cada cual está obligado  
a la tierra y al aire que le admite,  
cuando sale del vientre sin cuidado;  
que el varón varias cosas ejercite,  
que defienda la paz con dura guerra,  
y al trabajo jamás la cerviz quite;

<sup>27</sup> Ver Giuliani, 1997, pp. LXVIII-LXXVII.

<sup>28</sup> La *Favola* fue editada por Molinari (1985).

que rompa las entrañas a la tierra,  
 que su familia con sudor sustente,  
 con lo demás que tal cuidado encierra;  
 a la mujer le toca solamente  
 el cuidado de casa, y que el humano  
 linaje con sus partos acreciente.  
 El cielo te adornó con larga mano  
 de esta rara belleza, ¿y tú en las selvas  
 la piensas consumir, oh Dafne, en vano?  
 Ruégote, por mi amor, que te resuelvas  
 en elegir ligitimo marido,  
 y a la caza y peligros más no vuelvas<sup>29</sup> (vv. 34-51).

La propia Dafne reconoce la necesidad del matrimonio para el género humano ante el padre, a pesar de que insiste en su deseo de consagrarse a Diana:

Los matrimonios lícitos quién duda  
 ser al género humano necesarios,  
 y que el cielo benigno los añuda.  
 Mas no le son ingratos ni contrarios,  
 antes de más valor, los castos votos,  
 los montes y los bosques solitarios (vv. 55-60).

Dafne defiende ante su padre su punto de vista: «¿Esta verdad me niegas?» (v. 70). Y Peneo acaba por reconocer: «No la niego, / pero grande contraste es tu hermosura, / si amor le aplica su divino fuego; / y mira, Dafne, que una virgen pura / también lo debe ser en el deseo. / Quédate en paz, oh más que piedra dura» (vv. 70-75). Como fray Luis de León en *La perfecta casada*, Peneo juzga la hermosura de su hija un inconveniente, un peligro. Recordemos que fray Luis aconsejaba al varón no casar con mujer hermosa, algo que era, parafraseándolo, como caminar con oro por tierra de salteadores<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Las citas de la *Fábula* proceden de la edición de Ferrer Valls y Olmedo Ramos (2021).

<sup>30</sup> Fray Luis de León, *La perfecta casada*, p. 245. La obra se publicó en Salamanca, en casa de Juan Fernández, 1583, fecha que figura en la portada, aunque en el colofón figura 1584. Entre 1581 y 1584 Bartolomé Leonardo de Argensola, el hermano de Lupercio, estuvo matriculado en derecho canónico en la Universidad de Salamanca, universidad en la que era docente Luis de León, en la cátedra de Sagrada Escritura. Green, 1945, p.

Esta respuesta, pronunciada ante el padre, contravenía una de las normas que sustentaba el discurso moral sobre la mujer, la obediencia al varón, al padre primero y al esposo después. Y Argensola no podía pasarla por alto sin matices ante el público al que se dirigía. Por ello, Dafne expresa sus dudas sobre la respuesta dada a Peneo, tratando de detenerlo cuando abandona furioso la escena, y manifestando su reconocimiento de la autoridad paterna:

Aguarda padre, aguarda gran Peneo.  
 Ya se cubrió en sus aguas, afligido  
 por mi libre respuesta, a lo que creo.  
 Triste, ¿qué debo hacer, si está ofendido?  
 Revocaré el propósito presente  
 de vivir en las selvas sin marido.  
 Volverele a llamar, y libremente  
 le diré que disponga de mi pecho,  
 en todo a sus mandatos obediente (vv. 76-84).

Pero su propósito queda aquí, en la elaboración de la idea de la obediencia debida por una hija al padre, porque la fábula mitológica imponía el desarrollo de la acción en el sentido consabido, y la idea enunciada se abandona rápidamente debido a la intervención de los dioses. Primero de Venus, tratando de apartarla de su propósito y provocando la reafirmación de Dafne en su voluntad de no casarse:

En vano contra mí la imagen vana  
 de la piedad, que al padre y mundo debo,  
 aplicas, y una breve gloria humana.  
 Tus ligítimos lazos no repruebo,  
 mas yo quiero llevar por otra senda  
 mi libre voluntad como la llevo.  
 Si mi padre se ofende, que se ofenda,  
 que en esto yo no falto a su obediencia,  
 y la razón le hará que así lo entienda;  
 ni tampoco yo soy la Providencia

15. Es posible que Lupercio conociese esta u otras obras de Luis de León, quien antes de acceder a esta cátedra había detentado la de Filosofía Moral. Puede verse la cronología establecida por Javier San José Lera en el portal dedicado al autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <[www.cervantesvirtual.com/portales/fray\\_luis\\_de\\_leon](http://www.cervantesvirtual.com/portales/fray_luis_de_leon)>.

divina, que del mundo y hombres tiene  
 cuidado, ni en mí estriba su potencia.  
 Ella sabe muy bien lo que conviene;  
 yo sólo tengo a cargo mi albedrío  
 para que con lo lícito se ordene (vv. 124-138).

Los elogios de la virgen se renovarán con fuerza en boca de la diosa de la castidad, Diana, quien la acogerá gustosa entre su comunidad de ninfas: «Venciste al fin, castísima doncella, / digna de mi favor y compañía» (vv. 145-146). El tópico literario de la fugacidad del tiempo, expresado a través de la imagen de la rosa, lozana en su juventud y pronto marchita, lo aplica aquí Argensola a la castidad, que se ve ajada cuando el sol penetra en ella:

Mas luego que, depuestos sus desdenes,  
 al sol recibe dentro de sí abierta,  
 y pródiga se muestra de sus bienes,  
 las hojas le desparce y desconcierta,  
 pálidas cuanto fueron bellas antes (vv. 163-167).

Tras la evocación del tópico, se expresa ya directamente el elogio de la virginidad:

Así la virgen, cuando el casto velo  
 sin mancilla conserva como debe,  
 altiva de este don y con recelo,  
 a todos enamora, a todos mueve  
 en su favor. No hay corazón, no hay ojos  
 que de un cabello asidos no los lleve.  
 Pero al punto que rinde los despojos  
 del cinto virginal y se sujeta  
 del marido o amante a los antojos,  
 todos la miran ya como imperfeta,  
 el aplauso común y estima pierde,  
 no la celebra el mundo ni respecta.  
 [...]
 ¡Oh dura condición, a un mozo ardiente  
 entregar una virgen que está asida  
 de su madre y en ello no consiente! (vv. 172-189).

Los versos sustentan toda una declaración en favor de la virginidad y del libre albedrío de la doncella para la elección de la vía conventual, algo que venía a refrendar una decisión como la de Margarita, la hija monja de la emperatriz. Aunque nos hallemos probablemente ante una idealización literaria de una decisión en la que en la práctica, por la condición real de la infanta, debieron intervenir otros factores. Por otro lado, desde la perspectiva del discurso elaborado en un tratado tan difundido como el de *La perfecta casada* y otros que seguirían el mismo planteamiento, la decisión de *Dafne* no podía ser reprobada, a pesar de contravenir la autoridad paterna, pues el celibato y la virginidad eran vistos como un estado superior de perfección. Así lo manifiesta en su introducción a la obra fray Luis, antes de pasar a dar sus instrucciones sobre la vida de la casada perfecta:

Porque, a la verdad, aunque el estado de matrimonio en grado y perfección es menor que el de los continentes o vírgines; pero, por la necesidad que ha de él en el mundo para que se conserven los hombres, y para que salgan de ellos los que nascen para ser hijos de Dios, y para honrar la tierra y alegrar el cielo con gloria, fue siempre muy honrado y privilegiado por el Espíritu Santo en las letras sagradas<sup>31</sup>.

En conclusión, la *Fábula de Dafne*, una obra de factura cortesana, resulta expresión de la concepción del teatro como instrumento moral que sostuvo y practicó su autor, y que se defiende desde el mismo prólogo de la obra. El contexto en el que se produjo, probablemente como encargo directo de la emperatriz y en un espacio conventual, justifica la aplicación de ese ideario a las circunstancias de su representación ante un público de mujeres, con actores no profesionales que en su mayoría eran mujeres, meninas y damas, a las que el autor instruí, apoyado en un discurso moral sobre la mujer y la castidad que coincidía con lo expuesto en tratados como el de fray Luis. Los gustos de la patrocinadora y del público asistente a la representación, entre el cual no se puede olvidar la presencia de Isabel Clara Eugenia, debieron ser determinantes en la elección de la temática mitológica y pastoril, de tan larga tradición y porvenir en los espectáculos de corte.

<sup>31</sup> Fray Luis de León, *La perfecta casada*, p. 211.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN ROMÁN, Carmen, «El teatro como didáctica de la santidad: el *Diálogo que representaron las Carmelitas descalzas de Toledo en la vela de la madre Ana de San José*. Año 1660», *Medievalia*, 18.2, 2015, pp. 247-272.
- BARANDA LETURIO, Nieves, y María Carmen MARÍN PINA (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- BIESES = BARANDA, Nieves y MARTOS, María, coords., *BIESES. Bibliografía de escritoras españolas*. Base de datos: <<https://www.bieses.net>>.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «De la lírica a la escena. Tres fiestas teatrales en el convento vallisoletano de la Concepción del Carmen (1600-1643)», *Revista de Escritoras Españolas*, 2, 2014, pp. 11-40.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Del mito a la escena: una fábula de *Dafne* de finales del siglo XVI en las Descalzas Reales», *Analecta Malacitana*, 39.1-2, 2017, pp. 321-334.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1559 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. facsimilar, Granada, Universidad de Granada, 1997 [1907].
- DICAT = Ferrer Valls, Teresa (dir.), et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres / Valencia, Tamesis Books / Institució Valenciana d'Estudis e Investigació, 1991.
- FERRER VALLS, Teresa, «El duque de Lerma, el príncipe Felipe y su maestro de francés», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 283-295.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación», *Anuario Calderoniano*, Extra 1, 2013, pp. 163-189.
- FOSALBA, Eugenia, «Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (¿?) y Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega*, 8, 2002, pp. 81-120.
- GIRALDI CINTHIO, Giambattista, *Egle. Lettera sovra il comporre les satire atte alla scena. Favola pastorale*, ed. Carla Molinari, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1985.
- GREEN, Otis Howard, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1945.



- LATASSA Y ORTÍN, Félix de, «Lupercio Leonardo», en *Biblioteca nueva de escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1599*, tomo II, Pamplona, Joaquín de Domingo, 1799, pp. 143-156.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio, *Fábula de Dafne*, ed. Teresa Ferrer Valls y Jaime Olmedo Ramos, Kassel, Edition Reichenberger, 2021.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio y Bartolomé, *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, 2 vols.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética* [1596], ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, 3 vols.
- LUIS DE LEÓN, fray, *La perfecta casada*, en *Obras del maestro fray Luis de León*, II, Biblioteca de Autores Españoles, t. XXXVII, Madrid, Atlas, 1950, pp. 211-246.
- OJEDA CALVO, M.<sup>a</sup> del Valle, *Stefanelo Botarga e Zan Ganasa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2007.
- OLMEDO RAMOS, Jaime, «Isabel Clara Eugenia: una infanta de, desde, en, entre las letras del Siglo de Oro», en *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*, dir. Cordula van Wyhe, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica / Paul Holberton Publishing, 2011, pp. 226-256.
- PROFETI, Maria Grazia «Fiestas de damas», *Salina. Revista de lletres*, 14, 2000, pp. 79-90.
- RAMOS, Pilar, «Dafne, una fábula en la corte de Felipe II», *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, 50, 1995, pp. 23-46.
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, «Correspondencia de la infanta Archiduquesa Doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el Duque de Lerma, Apéndice», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 49, 1906, pp. 5-87.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SHERGOLD, Norman D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, The Clarendon Press, 1967.