



Bailando con Dioniso: el mito de Leucipo y *Daphne*¹ de Richard Strauss y Joseph Gregor

Manuel Antonio Díaz Gito²

Recibido: 29 de enero de 2016 / Aceptado: 3 de julio de 2016

Resumen. Primera parte de un artículo dividido en dos que analiza la profunda reinterpretación que del mito de Dafne llevaron a cabo, a partir del relato alternativo de Partenio de Nicea más que del célebre relato de Ovidio, Richard Strauss y su libretista Joseph Gregor en su versión operística *Daphne* (1938). El objetivo final es someter a examen la declaración expresa de Strauss sobre el significado de su nueva ópera y si a través de la manipulación del argumento mítico los autores lograron alcanzar su objetivo.

Palabras clave: Mito de Dafne, Richard Strauss, Joseph Gregor, Partenio de Nicea, Ovidio.

Dancing with Dionysus: the myth of Leucippus and *Daphne* by Richard Strauss and Joseph Gregor

Abstract. First part of a two-section article that analyses the extensive reinterpretation of Daphne's myth in the opera *Daphne* (1938) by composer Richard Strauss and librettist Joseph Gregor, who used the version of the myth by Parthenius of Nicaea better than that by Ovid. Its ultimate aim is to examine Strauss' statement about his new opera's meaning and if the authors managed to achieve their objective by means of manipulating the mythical storyline.

Keywords. Daphne's myth; Richard Strauss; Joseph Gregor; Parthenius of Nicaea; Ovid.

Sumario. 1. *Daphne* de Strauss y Gregor vs. los relatos de Ovidio y Partenio 2. *Daphne* de Strauss. 2.2. Sinopsis del argumento. 2.2. El contexto: lo bucólico. El gran himeneo de la naturaleza. 2.3. Tierra y agua, padres de Dafne. 2.3.1. Gea, la de los pies en la tierra. 2.3.2. Peneo, eterno soñador. 2.4. Los pretendientes de Dafne. 2.4.1. Bailando con Dioniso: Leucipo. 2.4.2. Suplantando a Dioniso: Apolo. 3. Conclusiones. 4. Obras citadas.

Cómo citar: Díaz Gito, M. A. (2016) Bailando con Dioniso: el mito de Leucipo y *Daphne* de Richard Strauss y Joseph Gregor, en *Amaltea. Revista de Mitocrítica* 8, 23-43.

¹ Este artículo y su segunda parte, que se publicará con el título de “De niña a laurel (o de cómo convertirse en árbol): *Daphne* de Richard Strauss y Joseph Gregor”, se han beneficiado de la financiación del Proyecto de Investigación FFI2015-64490-P de la DGICYT y de la Red Internacional de Excelencia FFI2015-69200-REDT. Por otro lado, este trabajo en dos partes sigue a otro que por su carácter introductorio se recomienda leer previamente, “Dafne de entreguerras. *Daphne* (1938) de Richard Strauss en medio de la vorágine nazi” (cf. *Obras citadas*); en este último me he ocupado fundamentalmente de las razones que pudieron llevar a Gregor a proponerle un tema como el de Dafne a Strauss y las de este para aceptarlo en medio de las turbulencias de la Alemania nacionalsocialista.

² Universidad de Cádiz (España)
E-mail: manuel.diazgito@uca.es

La núbil protagonista de *Daphne* de Richard Strauss y su libretista Joseph Gregor³ no es la bella ninfa cazadora y fugitiva, celosa de su virginidad, libre y dueña de su destino, que hasta entonces había sido en el mundo de la poesía, las artes plásticas y la música culta. La *Daphne* de 1938, última de casi una treintena de Dafnes en la historia del drama lírico, difiere en gran medida de sus predecesoras. Y el motivo no es solo porque, a diferencia de las que la antecedieron, inspiradas (hasta donde no es dado conocer debido a la pérdida de la mayoría de los libretos) en el relato que fijó Ovidio en sus *Metamorfosis*, Strauss-Gregor prefirieron elaborar su ópera a partir de una tradición mítica alternativa, menos aireada, transmitida por Partenio de Nicea, poeta de adopción en Roma durante el s. I a.C. Es muy diferente *Daphne* de Strauss-Gregor por las importantes alteraciones que introdujeron en la línea argumental original y, sobre todo, por el extravagante carácter que imprimieron a su heroína, que ahora sale a escena como una niña alienada en un mundo extraño que consigue alcanzar su destino de un modo absolutamente estático y pasivo.⁴ En definitiva, el peculiar tapiz dramático de *Daphne* de Strauss y Gregor hilvana sobre el boceto de las narraciones clásicas –no podía ser de otro modo si se partía de una leyenda de la Antigüedad tan reconocible debido a su enorme trascendencia artística– nuevos dibujos psicológicos, nuevos hilos románticos, nuevas tonalidades filosóficas que *re-crean*, actualizan y humanizan el mito a fin de acercarlo a la sensibilidad del hombre moderno.

De estas innovaciones analizadas comparativamente en su relación a los relatos míticos de referencia (Partenio, Ovidio) y siempre desde la perspectiva de la tradición clásica (literatura y mito) me ocuparé con el objetivo de someter a examen la intención expresa de Strauss a la hora de manipular el relato original, a saber, la de hacer de su ópera, encarnada en su protagonista, «un símbolo de la eterna obra de arte» (*cf. infra*), y determinar si, en mi opinión, los autores lograron alcanzar su propósito.

1. *Daphne* de Strauss y Gregor vs. los relatos de Ovidio y Partenio

Un mito de metamorfosis –y el de Dafne es arquetipo de esta amplia categoría de mitos– plantea en primer término el problema de la identidad: el de su pérdida o conservación, el de la apariencia frente al de la esencia y, a veces, el tema de la conservación de la esencia de la identidad pese a o a través de la pérdida de la apariencia física. Este último, el tema de la metamorfosis ‘paradójica’, la que experimenta la protagonista que-cambia-para-no-cambiar, es el que propone, creo, con brillante intuición *Daphne* de Strauss: así lo trataré de demostrar especialmente en la segunda parte de este trabajo.

³ He destacado ya desde el título de este trabajo, junto con el del músico, el nombre de su libretista Joseph Gregor, porque me propongo analizar la obra desde el ámbito que me compete, literariamente y a la luz de la tradición clásica. Citaré pasajes del libreto según la traducción española de José Luis Roviario disponible en: <http://kareol.es/obras/dafne/dafne.htm> [visitado 15/07/2016].

⁴ Sobre el lugar de *Daphne* en la trayectoria operística de Strauss y en relación con su peculiar mundo de personajes femeninos, *cf.* Sánchez Usón-Caignet Lima y Cotello, *Strauss*.

Uno de los pocos medios al alcance de las heroínas de los relatos míticos de la Antigüedad para conservar su identidad como individuo era aferrarse tenazmente a su virginidad frente a la rendición ante el yugo del matrimonio que comportaba la disolución de su individualidad en la uniformadora colectividad (Lefkowitz, *Patterns* 42-43; Daraki, 95-99, afirma que «el matrimonio doma [...] y humaniza»). El conflicto dramático surge porque una boda a su debido tiempo es lo que la sociedad patriarcal, de la que el mito es espejo y refrendo, espera de toda mujer.⁵ En estos relatos la doncella pertinazmente virgen es recurrente víctima del acoso sexual de dioses y hombres, que tratarán –y casi siempre conseguirán– acabar, por las buenas o por las malas, con esa ‘anomalía’ social que la separa y aísla del mundo civilizado y que supone una amenaza para el orden establecido. Y no es extraño que estas jóvenes traten de esquivar a sus pretendientes, pues el papel de la mujer adulta casada está cimentado sobre el sacrificio de la relativa individualidad que había disfrutado durante su minoría de edad para enclaustrarse en el recinto doméstico, sometida al marido y supeditada a la crianza de los hijos, tras los dolores y riesgos mortales del parto: como mera legitimadora social de la prole de su esposo no se espera de ella nada más. Por otro lado, pocos desenlaces felices coronan un relato de amores entre un dios caprichoso y una esquivia mortal, pues los encendidos arrebatos eróticos de aquel se extinguen fácilmente tras la primera posesión (Lyons 69-102).

Muy sintomático de la función legitimadora del paradigma social androcéntrico que cumple el discurso mítico es que en los relatos de persecución de vírgenes deseadas solo se contempla la caza y violación (a la que sigue a veces una indemnización, obsequio o recompensa: el tipo-Enone, que recibe de Apolo el don de la curación) o una muerte sublimada por la metamorfosis (la recompensa sería entonces, paradójicamente, la ‘inmortalidad’ a través de la sucesiva regeneración de la especie natural: es el tipo-Dafne): apenas se contempla la posibilidad de que la doncella escape del acoso sexual del varón y continúe su satisfactoria y virginal existencia anterior al trance violento.

La historia de Dafne y su huida del acoso de Apolo, no importa que la violación no se produzca, es prototipo de esta clase de relatos míticos. El historial amoroso del dios, como el de su padre Zeus y tantos otros, lo señala como un agresor sexual: Dafne solo es la primera de una serie de víctimas ilustres que cuenta a otras como Enone, Evadne, Coronis, Clímene, Dríope,... (no consta, sin embargo, la agresión en sus amores homosexuales, Jacinto o Cipariso). Los episodios eróticos del dios suelen culminar con la metamorfosis del sujeto amado (en ocasiones, tras su muerte) en flores o árboles; se acentúa así la relación de una de sus advocaciones, Febo, dios del sol brillante, con la naturaleza. También Dafne acabará convertida en una planta. Pero Dafne no será una más de estas mártires o amantes. Por ser su primer ‘amor’ accederá a una suerte de boda mística o ‘hierogamia’ espiritual: sin contacto erótico e inmortalizada en su virginidad vegetal tendrá el honor de ser lo

⁵ Así lo declara sin un ápice de resistencia –ante el horror de su hermana, la Electra de Strauss– Crisótemis (en referencia al matrimonio): «Soy una mujer y quiero vivir el destino de una mujer».

más parecido a una esposa que tuvo Apolo. Esta será su recompensa ‘póstuma’, un honor que, por otra parte, sin voz y enraizada a la tierra como está, no tendrá más opción que aceptar como un designio expreso e impuesto por el dios en último término dominante (cf. Dealy 1).

Pues bien, a favor de Gregor y Strauss habría que decir que es un acierto de partida el haber renunciado a recrear por enésima vez el relato ‘canónico’ de Ovidio y optar, en cambio, por abrir un camino radicalmente nuevo a partir de la versión ‘alternativa’ de Partenio de Nicea.

La enorme trascendencia que había tenido –y consecuentemente erosionado– el relato de Ovidio (*Met.* 1.452-567) puede explicarse, entre otras razones,⁶ por el gran atractivo del tema y el de sus protagonistas (Cupido, Apolo y su «primer amor»: *Met.* 1.452, *Primus amor Phoebi Daphne Peneia* «El primer amor de Febo fue Dafne la de Peneo») y por la eficaz simplicidad de su estructura narrativa tripartita (1. introducción: antecedentes; 2. nudo: la persecución; y 3. desenlace: la metamorfosis). El relato ofrecía al poeta –a todo tipo de artista– la ocasión para desarrollar temas universales como el poder del amor triunfante (*omnia uincit amor*), el amor a primera vista, el amor frustrado o los sueños insatisfechos, la oposición entre la virginidad, equivalente de la esterilidad, frente a la pasión-fertilidad, la connotación nupcial, la seducción, el acoso y la imposición del deseo masculino, incluso el tema de la muerte sublimada mitológica y poéticamente en forma de metamorfosis compensatoria. El relato servía también para contraponer dos puntos de vista radicalmente opuestos: la psicomaquia alegórica entre el deseo sexual y el pudor renuente. O para describir sensualmente la belleza de la ninfa temerosa y fugitiva, factor que una mentalidad misógina ya afortunadamente obsoleta podía esgrimir como acicate del deseo y excusa para la violación (Richling 162).⁷ O incluso para enfatizar la reminiscencia de la personalidad anterior en el producto resultante de la metamorfosis, importante aspecto que no será ajeno al tratamiento straussiano del mito. No es sino una variación del tema universal y primigenio, de interés antropológico, del rapto tribal (p.e. el de las sabinas) o nupcial (p.e. Perséfone) (en el caso de Dafne, un rapto frustrado) o, si se

⁶ Las *Metamorfosis* es la obra más célebre de la literatura latina y la de mayor impacto en las artes. Por su parte, la popularidad del mito de Dafne se vio favorecida por factores como la posición del relato en el libro primero (de quince) de la obra, su temática amorosa y la personalidad del coprotagonista de la historia, Apolo, un dios de primera magnitud olímpica.

⁷ Cf. *OV. Met.* 5.601-603 (tras aludir al cuerpo desnudo de Aretusa, objeto de deseo de Alceo): *sicut eram, fugio sine uestibus (altera uestes / ripa meas habuit): tanto magis instat et ardet / et quia nuda fui, sum uisa paratior illi.* («Tal y como me hallaba, sin la ropa emprendo la huida (pues la orilla opuesta guardaba mi vestido): tanto más me acosa y se enardece él y, puesto que estaba desnuda, le parezco más abordable»). El propio Ovidio, con la autoridad del *magister amoris* se atreve a afirmar en *Ars*, 1.673-676: *Vim licet appelles: grata est uis ista puellis: / Quod iuuat, inuitae saepe dedisse uolunt / Quaecumque est Veneris subita uiolata rapina,* (675) / *Gaudet, et inprobitas muneris instar habet.* («Puedes llamarlo fuerza bruta: mas la fuerza bruta les gusta a las muchachas; lo que les da placer, muchas veces quieren darlo en contra de su voluntad. No hay ninguna que no se alegre de haber sido forzada en un impulso violento de pasión y como un halago consideran esa violencia»). Cf. poco antes *Ars*, 1.664-666, sobre los besos robados con violencia.

quiere, la formulación mitológica de lo que hoy calificaríamos como ‘violencia de género’. El enorme interés suscitado en los artistas de todas las épocas y en las artes plásticas por este tipo de asunto debe explicarse, entre otras razones de orden cultural, psicológica, etc., porque el tema daba ocasión para investigar y explotar al máximo todas las posibilidades de expresión anatómica del cuerpo (el masculino frente al femenino) en movimiento, para plasmar el fuerte contraste entre lo masculino (el ‘sexo fuerte’) y lo femenino (el ‘sexo débil’) o para representar el abrazo amoroso convertido en su contrario: el rechazo de asco.⁸

Pero si aun con todas estas valiosas implicaciones el relato de Ovidio sigue siendo un encantador pero archisabido cuento sobre dragones abatidos, riñas de dioses flecheros y desencuentros sexuales entre un dios acosador y una esquiva ninfa del bosque, la versión alternativa de Partenio de Nicea⁹ por la que se decantó Gregor tiene muchas más posibilidades de conectar con la sensibilidad del hombre moderno al incorporar (sin renunciar a la médula del relato ovidiano, el enamoramiento de Apolo y el acoso a Dafne) elementos de mayor cercanía, como el carácter humano de sus protagonistas Dafne y Leucipo, el sacrificio de la propia identidad de género por amor, la apenas disimulada alusión lésbica y la cruel muerte del joven en pago a su sacrílega osadía.

Interesa tener presente la versión de Partenio, tan divergente respecto del célebre relato ovidiano, para calibrar la profunda revisión a que a su vez lo sometió Gregor.

Dafne, hija de Amiclas, como acólita de Ártemis era amante de la caza y de carácter montaraz. El hijo del rey de Élide, Leucipo, se enamoró de ella y, para esquivar su aversión hacia el género masculino, se travistió de mujer mezclándose con sus compañeras y se resignó a estar cerca de su amada. Dafne le cobró gran afecto y jamás se separaba de ‘ella’. Entonces Apolo, celoso, inspiró a las muchachas el deseo de refrescarse en una fuente. Leucipo se resistía a desnudarse, pero, obligado por sus compañeras, quedó al descubierto su ardid. Vengativas, se

⁸ Otros ejemplos de raptos míticos innumerablemente abordados en el curso de la Historia del Arte serían el rapto de Europa y de Ganimedes por Zeus; de Perséfone por Hades; de Cloris>Flora por Céfito (= al de Oritia por Bóreas); de las hijas de Leucipo por los Dioscuros; el rapto de las Sabinas, el de Lucrecia, etc. En muchos de estos relatos el rapto tiene connotaciones nupciales, idea que subyace en el relato ovidiano del ‘primer amor’ de Apolo (*Met.* 1.557-558 [...] “*at quoniam coniunx mea non potes esse / arbor eris certe*” dixit “*mea [...]*” («y puesto que ya no puedes ser mi esposa, serás –dijo– mi árbol») y que Gregor ha enfatizado en su versión del mito. Estos mismos mimbres sostienen el argumento de películas como *The collector* (1965) de William Wyler o *Átame!* (1990) de Almodóvar.

⁹ Los Ἐρωτικά παθήματα de Partenio (s. I a.C) son un conjunto de 36 relatos cortos, que tratan amores heterosexuales (menos dos) centrados en los «sufrimientos amorosos» de mujeres del mito, cuya experiencia de un amor irreprimible las aboca a un fatal desenlace (Lightfoot). El de Dafne hace el número 15 y lo tomaré como referencia, aunque también, dos siglos más tarde, Pausanias (*Descripción de Grecia*, 8.20.1-4 y 10.7.8) lo cuenta de un modo similar. Por su parte, en el s. IV a.C. Paléfato (*Historias increíbles*, 49) había transmitido una versión todavía menos conocida, similar a la de Ovidio. Por último, el mitógrafo Higino, del s. I a.C., se ocupa brevisísimamente del mito en *Fábulas*, 203. Gregor no tuvo que conocer todos estos relatos de primera mano; pudo haber conocido los detalles y las variantes del mito en un tratado mitográfico.

arrojaron sobre el hombre con sus lanzas, momento que aprovechó Apolo para intentar seducir a Dafne, que se dio a la fuga y que acaba, a ruego suyo, transformada en laurel por Zeus.

En descargo de Joseph Gregor, responsable en último término de un libreto muchas veces considerado imperfecto,¹⁰ habría que decir que el relato original de Partenio acusa ya cierta inconsistencia narrativa difícil de orillar: todo parece indicar que su historia de Dafne y Leucipo está ensamblada a partir de dos relatos más o menos autónomos que a duras penas encajan (Lightfoot 471-472).

Que el relato mitológico tal y como lo cuenta Ovidio (es decir, sin la peripecia añadida protagonizado por el príncipe Leucipo) presenta autonomía e integridad lo prueba el hecho de que existen otros relatos prácticamente idénticos con los mismos mitemas. Todos parten de un mismo esquema mitográfico que podría ser el siguiente:

- 1) una bella joven (Dafne, Siringe, Aretusa, Coronis) es descubierta por un dios (Apolo, Pan, Alfeo, Posidón), que, encaprichado a primera vista de ella, se lanza en su persecución;
- 2) la doncella, caracterizada por su belleza y, sobre todo, como discípula de Ártemis, por su castidad, huye del hostigamiento sexual del dios;
- 3) en su huida solicita *in extremis* auxilio a una instancia superior (a su padre el dios fluvial Peneo, a su padre el dios fluvial Ladón,¹¹ a la diosa Ártemis);
- 4) atendida la plegaria y antes de que se consuma la violación, se efectúa la metamorfosis (son mitos etiológicos: explican el origen del laurel; de la caña; de la fuente de Aretusa en Sicilia; de la corneja).¹²

Por su parte, el mito de Leucipo es parangonable a otros como el de Acteón, Sipretes o Calisto (*cf.* Fontenrose 33-85), reducible al siguiente esquema mitográfico compuesto de los siguientes mitemas:

- 1) un personaje –por azar (Acteón, Sipretes), por propia iniciativa (Leucipo) o como consecuencia de un engaño divino (Calisto)¹³– es responsable de un

¹⁰ *Cf.* en la segunda parte de este trabajo el cap. 2. Conclusiones. ¿Fracaso de *Daphne*?. *Cf. et Marica* 33.

¹¹ Del relato de Pausanias se infiere que Dafne es hija del río arcadio Ladón (así también en Paléfato), con lo que su similitud con el mito de la arcadia Siringe, hija del Ladón, se acentúa (el río Alfeo discurre entre Élide y Arcadia: Leucipo es hijo del rey de Élide). En ambos relatos, el producto de la metamorfosis de la joven se convierte en atributo del dios perseguidor (el laurel, de Apolo; la siringa, de Pan; también la corneja lo será de Ártemis). Por otro lado, la figura de Alfeo conecta además con el esquema mitográfico que comento a continuación, pues algunas versiones del mito indican que la propia Ártemis fue acosada y perseguida de diferentes maneras por este ardiente dios fluvial.

¹² El mito de Lótide, transformada en flor de loto al huir del acoso de Priapo, integrante habitual del cortejo dionisiaco, o el de Castalia, transformada en la fuente de su nombre mientras escapa de Apolo, también son básicamente similares.

¹³ Caso similar al de Leucipo, Zeus consigue acercarse a la virginal Calisto adquiriendo el aspecto femenino de Ártemis (también una de las tradiciones del mito de Himeneo presenta concomitancias con el tema del

- acto de sacrilegio en un entorno consagrado a la virginal Ártemis (visión de la diosa desnuda;¹⁴ intromisión entre sus secuaces disfrazado de mujer; embarazo indeseado contrario a los votos de castidad de Ártemis);
- 2) el sacrilegio es puesto en evidencia: Acteón y Sipretes son sorprendidos mientras espían a la diosa en pleno baño, Leucipo y Calisto, con la excusa del baño, son conminados por sus compañeras a desprenderse de la ropa que encubre sus respectivos engaños;
 - 3) el castigo no se hace esperar: Acteón, transformado en animal (ciervo), es devorado por sus propios perros, mientras que Sipretes es convertido en mujer; Leucipo es lanceado por las jabalinas de quienes habían sido sus propias compañeras; Calisto acaba metamorfoseada en animal (osa) y casi abatida por su propio hijo cazador.

La conjugación de dos relatos independientes y completos (el de Apolo y Dafne y el de Leucipo y Dafne) en una sola narración no es infrecuente en la génesis y desarrollo narrativo de los relatos míticos, menos, cuando presentan mitemas en común que propician la contaminación. Pero los ‘puntos de sutura’ que unen uno y otro relato en Partenio son demasiado evidentes, pues este se limita a contar un relato a continuación del otro, vinculándolos casi accidentalmente mediante el motivo de los celos de Apolo, responsable en último término de la muerte de Leucipo al inspirar a las jóvenes el deseo del baño. Ni siquiera está suficientemente sugerido el sutil motivo de engarce narrativo entre los dos relatos que podría haber supuesto el hecho de que a causa de los celos Apolo, doblemente ardiente como divinidad solar y como adolescente presa de la pasión erótica, maquine “enfriar” mediante la inmersión en el agua la calidez erótica de que disfrutaba Leucipo con su compañera Dafne. Que las dos narraciones parecen artificiosamente unidas se desprende, además, de las palabras con que Pausanias resuelve su relato (8.20.4): «Los poetas que cantan el amor de Apolo hacia Dafne *hacen una adición* al cuento: que Apolo sintió celos de Leucipo a causa del éxito de su amor [...]».

Lastrado Gregor por esta flaqueza narrativa de partida, su innovadora recreación de la leyenda de Dafne en su afán de adaptarla a las necesidades dramáticas de una ópera moderna añade, en mi opinión, algunos aciertos entre otras debilidades.

2. *Daphne* de Strauss

2.1. Sinopsis del argumento

Al atardecer junto a la ribera del río los pastores recogen sus animales y se regocijan ante la perspectiva de una noche de fiesta en honor de Dioniso: es el tiempo de la gran boda de la naturaleza. Aliviados por el fin de la faena, los

travestismo de Leucipo). Una ópera anterior de Strauss emplea el mismo motivo: en *Der Rosenkavalier* (1911) Octavian se disfraza de Mariande para acercarse a su amada Sophie.

¹⁴ Este mitema se repite en algunas versiones de la historia de Tiresias en las que su ceguera es el castigo por haber contemplado desnuda a la otra gran diosa virgen del panteón griego, Atenea.

hombres se alegran de despedir el día, cuando hace su entrada Dafne anhelando, en cambio, que el día no tenga fin: su hábitat natural es solar y sus congéneres los elementos de la naturaleza. Abrazándose a un amado árbol, escucha la música que le transmite.

De detrás del árbol surge Leucipo: inopinadamente le declara un amor nacido en los días de la niñez que compartieron al son de su flauta. Cuando Dafne le confiesa que solo se siente capaz de amar la naturaleza que ve reflejada en él, Leucipo rompe el instrumento y trata de abrazarla, siendo rechazado por su amiga.

Gea, la madre de Dafne, alcanza a ver la salida del defraudado joven y conmina a su hija a prepararse para la fiesta y a considerar su inminente futuro conyugal. Pero Dafne consigue zafarse de las ropas festivas que su madre le presenta y escapa.

Un par de sirvientas lamenta la triste suerte del vestido y, cuando Leucipo aparece y se identifica con la ropa desdeñada por Dafne, las criadas lo convencen para disfrazarse de mujer con el fin de disfrutar de la cercanía de la joven durante la festiva noche.

Peneo, el padre de Dafne, anuncia a los pastores la llegada de Apolo a la fiesta, pero, cuando este se presenta irreconocible en humilde disfraz de vaquero, Gea y los hombres se burlan del ampuloso anuncio del viejo pescador. Dafne es requerida por su padre para atender las necesidades del huésped que comienza a cortejarla haciéndose eco de su especial sensibilidad hacia la naturaleza: la joven, ilusionada, empieza a vislumbrar en el desconocido el alma gemela que su corazón ansía. Pero en el momento de mayor comunión espiritual, Apolo desvela sus verdaderas intenciones y abrazándola con pasión le roba un beso, dejando a la niña sumida en el desconcierto.

La fiesta de Dioniso da comienzo ritualmente. Leucipo, vestido de mujer, ofrece un brindis a Dafne, que tímidamente acepta bailar con la desconocida. Pero Apolo, en un aparatoso arranque de celos, interrumpe la ceremonia ocasionando una estampida general, que lo deja solo en escena con los dos jóvenes.

El dios desvela el ardid de Leucipo, que, desenmascarado, vuelve a proclamar su amor por Dafne y reta a Apolo a confesar a su vez su identidad. Este se revela como el dios sol y ante el desafío de Leucipo lo mata de un flechazo. Entonces Dafne, súbitamente conmovida por la muerte de su amigo, promete permanecer a su lado hasta su propio fin. Apolo, arrepentido, pide a Zeus que conceda a Dafne su deseo de unidad con la naturaleza convirtiéndola en laurel, planta que se constituirá en eterno emblema del dios y corona de la nobleza humana.

Sola, a la luz de la luna, Dafne se transforma en árbol sagrado mientras entona una canción de saludo a la naturaleza que, por fin, la acoge en su seno e insta a los hombres a considerarla símbolo de amor eterno.

2.2. El contexto: lo bucólico. El gran himeneo de la naturaleza

Daphne es una ópera breve en un solo acto que respeta escrupulosamente las tres unidades aristotélicas de lugar, tiempo y acción: la acción única se desarrolla en torno a la ribera de un río a la sombra del Olimpo en las pocas horas que van desde

el atardecer a la medianoche. El mundo de la naturaleza es, al margen de una de sus criaturas, la joven que titula la obra, el absoluto protagonista de este drama cantado.¹⁵

La presencia cercana del río configura el paisaje vital y sentimental de cada personaje. El agua hace crecer surgida de la Tierra (Gea) la hierba que alimenta los rebaños de los pastores y las vides que producen el vino que se consumirá en la fiesta de Dioniso. Del río vive el viejo pescador Peneo, cuya vivienda colinda con su ribera. A sus orillas deben crecer los cañaverales con los que Leucipo fabricó la flauta en su niñez. Pero sobre todo, las inmediaciones del río con sus manantiales, árboles y plantas conforman el *locus amoenus* que es el hábitat connatural de Dafne.

En este escenario de naturaleza, en primer lugar, destacaría que en el libreto de Gregor lo bucólico ha desplazado por completo a lo cinegético, aspecto este último que definía la personalidad de las Dafnes históricas. Es consecuencia de haber optado por la drástica decisión de suprimir la relación identitaria de la Dafne tradicional con la cazadora Ártemis¹⁶ para introducir en su lugar el universo dionisiaco que lo permea todo. Así se nos hace saber desde los primeros compases de la obra: la trompa de los Alpes que puntúa la obertura musical no llama a los perros tras la batida de caza, sino que invita a recoger a los rebaños al tiempo que convoca a la fiesta de Dioniso.

También el paso del tiempo marcado por el paulatino oscurecimiento de la luz tiene una enorme relevancia dramática, pues el lento abrazo de la noche simboliza la inmersión de Dafne en el mundo nocturno de Dioniso desde el ámbito solar de Apolo al que ella confiesa pertenecer. Lo que quedaba de la luz diurna al principio de la ópera se irá atenuando hasta acabar en una oscuridad iluminada por antorchas festivas y solo se recuperará parcialmente durante la metamorfosis final de la protagonista, que se efectúa en un claro de luna llena. El temor infantil de Dafne a la oscuridad, expresado ya en su primera aria, no resultará infundado, pues su destino –¿su muerte, su boda, su resurrección?: su metamorfosis– se resolverá en medio de la noche. La masiva silueta ominosa del Olimpo, que marca el ocaso del día, se proyecta constantemente desde el fondo sobre el drama en escena: recuerda que los dioses, lejanos en su cumbre y cuya aterradora risa infundirá espanto en los pastores, siguen, a pesar de todo, velando por el destino del hombre.

La acción transcurre durante la estación del apareamiento, del gran himeneo de la naturaleza: es el tiempo de las bodas, cuando se conjuran las grandes fuerzas afrodisíacas de la naturaleza. Tras una jornada calurosa, se acerca la noche consagrada al descanso, al placer y donde habrá ocasión para «apagar la sed». Además, en esa noche todo está dispuesto para celebrar la fiesta de las vides

¹⁵ La importancia de los distintos aspectos de la naturaleza en los argumentos del género operístico y el modo en que los compositores se esforzaban por representarlos musicalmente ha sido estudiado brillantemente por Piñeiro Blanca.

¹⁶ Ártemis-Diana solo aparece esporádicamente en el texto como mera imagen sobre la que los personajes principales ven reflejado el aspecto de Dafne.

florecidas, pues se va a conmemorar la gloriosa hora del joven Dioniso,¹⁷ dios de la bendición del vino, de la desinhibición y del instinto animal y sexual. También es el dios de la persistencia de la vegetación a través de las estaciones del año, lo que en esta versión operística acabará vinculándolo con el destino perenne de Dafne.

Por tanto, en cuanto a los factores circunstanciales, mucho más importante que el de la ambientación pastoril o la sintomática renuncia a la parafernalia cinegética, la principal innovación que aporta el libretista al relato tradicional es este de la introducción omnipresente del espíritu dionisiaco, en relación dialéctica con el carácter apolíneo del protagonista masculino y en función metalingüística respecto del propio fenómeno dramático, cuyo origen histórico Nietzsche, autor de cabecera para la intelectualidad germana no menos que para Strauss, había vinculado al culto de Dioniso en una polémica obra de persistente trayectoria.¹⁸

De acuerdo con un aspecto de la estética romántica que tuvo amplia influencia en la tradición operística, la Naturaleza, concebida como un ente casi sacralizado, se representa asociada a ritos religiosos paganos y primordiales en una relación de temor reverencial hacia los dioses que se pensaban regían los procesos naturales (la representación escénica de estos rituales daba la ocasión para introducir el interludio del ballet operístico). En este caso, Gregor introduce elementos rituales del culto dionisiaco, como la procesión con antorchas, la lasciva danza propiciatoria del Macho cabrío, la comunión epidémica con el dios a través de la ingesta del vino y la danza menádica de hombres y mujeres. Los pastores y las criadas son asimismo factores propiciadores de lo sexual en un sentido más general pero igualmente explícito.¹⁹ Al dios titular de la fiesta se suma la diosa del amor, uno y otras divinidades aliadas y propiciadoras de los placeres: son invocados juntos

¹⁷ Desde el s. VI a.C. las festividades en honor a Dioniso se sucedían en toda Grecia en los meses de invierno, de diciembre a marzo, con el objetivo –no menos político que religioso– de asegurar la cohesión social de la ciudad. Aunque en la representación escénica de la procesión dionisiaca de la ópera falta, posiblemente por motivos de pudor, el gran falo simbólico de la fecundidad de la tierra que las presidía, debe tratarse del equivalente de las Grandes Dionisiacas atenienses celebradas en marzo, en primavera («el gran himeneo de la naturaleza»). Es el momento en que las vides empieza a despertar del letargo invernal, aunque es verdad que no florecen hasta mayo («la fiesta de las vides florecidas»): a Gregor le debía de interesar más la conjunción simbólica de ambos fenómenos que la exactitud estacional.

¹⁸ La obra referida se publicó originalmente con el título de *El origen de la tragedia en el espíritu de la música* (1871) –antes se había titulado *Música y tragedia*– e iba dedicada a Richard Wagner no por casualidad, pues la obra del gran compositor había inspirado gran parte del contenido del libro de quien hasta entonces había sido su ferviente seguidor. Por su parte, Strauss, admirador tanto de Wagner como de un pensador que concebía su sistema filosófico imbricado en el arte sublime de la música, se inspiró en *Así habló Zaratustra* para uno de sus poemas sinfónicos en 1896 (cf. Rodríguez Rodríguez 21-25).

¹⁹ Leucipo llama a las risueñas criadas «fantasmas lujuriosos» y «extrañas siervas del amor», mientras que ellas niegan ser sirvientas, sino «las ansias etéreas de una luz superior» («como la espuma de las olas»): todo apunta a Afrodita. En todo caso, son un soplo de aire fresco frente al melodrama argumental. Los hombres, por su parte, son activos sexualmente, pues la misma fuerza mística que hace reverdecer la vid hace «que su sangre hierva a borbotones».

durante el transcurso de la fiesta haciendo explícito el significado último de la celebración:

¡Oh, Dionisos,
renacido,
danos la embriaguez!
¡Danos el amor, Afrodita!

Todo alrededor, en fin, se concita para empujar a la niña Dafne hacia su despertar sexual. Pero además hacia el mismo objetivo la empujan sus pretendientes. Y también su madre, Gea.

2.3. Tierra y agua, padres de Dafne

Gregor fundamenta su narración en una serie de pares binarios que actúan de un modo básico por oposición. Por ello, el padre de Dafne, único progenitor mencionado en los principales relatos antiguos, necesita de una consorte, que en la ópera tendrá un papel preponderante –también como un medio de equilibrar el peso de las voces masculinas y contrastar la voz de una mezzosoprano grave o contralto aguda con la de la soprano protagonista–. Los padres de Dafne serán, pues, Gea y Peneo, nombres que proceden de diversas fuentes mitográficas.²⁰ En ningún momento se da por sentado que sean dioses, más bien lo contrario, aunque la elección de los nombres (*numina nomina*) ya permite establecer algunas sugerencias de partida: Gea (la Tierra) tiene los pies firmemente enraizados en la tierra y su mente fijada en el presente proyectado hacia el futuro, al contrario que su marido (el Agua) que, menos estable en razón de su origen fluvial (Peneo es el nombre de un río/dios fluvial de Tesalia), tiene la mirada puesta en el cielo y en un pasado remoto o soñado.

2.3.1. Gea, la de los pies en la tierra

El personaje de la madre de Dafne, es, descontado su nombre propio, creación original de Gregor, pues en los relatos antiguos su papel es nulo o totalmente diferente.²¹ La acotación escénica la describe como una impresionante figura

²⁰ Ovidio no menciona a la madre de Dafne: el único progenitor en su relato es el dios fluvial Peneo de Tesalia, al que se hace responsable de la metamorfosis de su hija. Los padres de Dafne en Paléfato sí son Gea y un dios fluvial, pero este de nombre Ladón y que discurre ahora en Arcadia: aquí es la madre quien atiende la súplica de la hija y la recoge en su seno, de donde surgirá el árbol (no hay metamorfosis estrictamente hablando). En Partenio solo se dice que Dafne es hija de Amiclas: al no ser este una divinidad, su hija se encomienda a Zeus, que es quien la transforma en laurel. Pausanías sugiere que Ladón es el padre de Dafne (8.20.1). En Higino Dafne es hija de Peneo y es Gea, de la que no se especifica que sea su madre, la responsable de su transformación.

²¹ Solo en Paléfato Gea asume un papel sustancial (*vid.* nota anterior), pero la trascendencia de su obra es nimia frente a la de las *Metamorfosis* (o incluso a la de Partenio). Por otro lado, Gregor para su dibujo de Gea debía

madura, vestida de azul (como el planeta), de misteriosa solemnidad. Es vagamente protectora.²²

Digo vagamente protectora porque Gea no resulta ser la madre amparadora en cuyo seno encuentra refugio su hija en la versión antigua del mito de la que procede su nombre (o en cuyo maternal abrazo la novia asustadiza buscaba protección frente al fogoso novio durante la ceremonia nupcial). Gea representa tanto el mundo natural de la tierra –que hereda impreso en los genes su hija– como sobre todo la garante de los derechos civilizadores de la sociedad para su perpetuación a través del matrimonio y la procreación, sancionados por la religión. Desde el punto de vista de su perfil psicológico es la mujer madura consciente de su marchitamiento: desde la experiencia de su avanzada edad deposita en su único retoño la esperanza de renovación de su propia existencia y, por ello y preocupada porque una joven en edad núbil que rechaza la fiesta del himeneo es apreciada como una amenaza para la comunidad, intentará sin éxito corregir el desvío de la norma que aprecia en su actitud. Ante la inoperatividad de su esposo asume ella el papel que la tradición ovidiana había dado al patriarca (*cf. infra* 2.3.2, *Met.* 1.481-482): es ella quien se muestra preocupada por el carácter esquivo de su hija y quien le señala su deber para con el compromiso matrimonial. El vestido y las joyas²³ que ofrece a la joven son el hábito apropiado para el rito iniciático, el rito de paso de niña a mujer, y para su inmersión social mediante el matrimonio («[...] vístete y engalánate / como los humanos. / ¡Luego, florece bendecida / por la experiencia de la fiesta!», le dice). Las prendas que rechaza y de las que huye Dafne, palpable metáfora nupcial, representan, pues, el elemento de seducción de lo masculino que disgusta a la joven, porque, al mismo tiempo, esas prendas simbolizan la pérdida de su identidad individual, una vez se convierta en esposa y madre.²⁴

Por tanto, la comunicación entre madre e hija, que dialogan sordamente desde dos esferas diferentes, resulta imposible. La tierra y la hija de la tierra hablan un mismo lenguaje constantemente impregnado de referencias de la naturaleza, pero desde coordenadas tan distintas que la conexión no logra establecerse. Así se hace evidente en un fragmento de un diálogo en que, sin apercibirse de ello, las referencias de las palabras de una y otra son diametralmente opuestas (al tiempo que anuncian el destino de Dafne). Refiriéndose al matrimonio, Gea dice:

[...] Sin embargo, llegará el día
en que la sagrada voluntad
abrirá nuestros corazones

de tener presentes las rotundas figuras de Herodías y de Clitemnestra, madres de Salomé y Electra, en las óperas previas de Strauss que le servían de referencia.

²² Cuando los pastores se asustan ante la risa de los dioses que anuncia la inminente llegada de Apolo, corren a refugiarse a su alrededor.

²³ Otra impenitente virgen, Atalanta, perderá su virginidad como consecuencia de la aceptación de las manzanas de oro de Afrodita que le arroja su pretendiente Hipómenes.

²⁴ Su carácter simbólico se refuerza si reparamos en que el derecho de propiedad de las mujeres atenienses se limitaba prácticamente al vestido y las alhajas que llevaban encima (Lefkowitz, *Rights* 48).

como flores,
tanto el mío como el tuyo
¡y hará florecer
a la tierra entera
llena de fervor!

A lo que Dafne, cándidamente y en absoluto pensando en el matrimonio, replica: «Entonces, ¿podré estar / junto a los árboles y las flores? / ¿Ser como ellos?». Y Gea: «Inescrutable es la sagrada voluntad / de los dioses. ¡No es fácil nuestro camino / sobre la tierra! [...]».

Al igual que la propia Dafne, Gea se expresa como una Casandra sorda incluso para sí misma, que anuncia una y otra vez la mutación vegetal de su hija sin siquiera apercebirse del verdadero calado de su discurso. Sus palabras son ambiguas, oraculares y solo hallarán sentido pleno cuando el vaticinio que encerraban se haya hecho realidad al final de la noche (el espectador, conocedor del desenlace del mito, está en disposición de ir decodificándolas a medida que las oye y, como en la tragedia antigua, podrá compadecerse de la transparente ignorancia de Gea). Veamos algún otro ejemplo a sumar a los ya vistos:

Gea:
Hija, eres un nuevo brote de mi árbol
que echa ramas
antes de florecer [...]

Dafne:
¿Florecerá cuando
llegue la primavera,
como los prados y el follaje?
...

Gea (va tras ella meditando):
Tú también eres lejana para mí,
Dafne, hija mía.
¡Pero un día los dioses
te marcarán el camino de regreso
y volverás de nuevo a la tierra!

Gea, preocupada por el futuro como mujer de su hija, participa, en cierto modo, del engaño urdido por las criadas. Porque el fracaso como mujer de su hija es su propio fracaso como madre, incitará a Dafne a que beba el vino ofrecido por Leucipo, que la unirá ritualmente con lo dionisiaco (y con ella misma):

¡Bebe, hija mía!
¡Esto surgió de la tierra,
es vino de la tierra!
La tierra lo ha bendecido,
de la tierra viene
¡y a la tierra debe volver!

En definitiva, Gea se presenta como una aliada en la sombra de Leucipo (Dioniso).

2.3.2. Peneo, eterno soñador

Peneo solo conserva de su rol tradicional de dios fluvial su relación con el medio acuático, solo que degradado en la figura de un humilde pescador, un barbudo rústico de digno aspecto. A diferencia de su papel tradicional patriarcal (*Ov. Met.* 1.481-482, *saepe pater dixit: 'generum mihi, filia, debes,' / saepe pater dixit: 'debes mihi, nata, nepotes'* «a menudo su padre le dijo: 'hija mía, me debes un yerno', a menudo le dijo: 'hija, me debes unos nietos'»), él no muestra ni esa insistente preocupación por perpetuar su descendencia, ni el tierno afecto que se prodigaban mutuamente padre e hija en el relato ovidiano. De hecho, en el libreto operístico, la relación entre ambos es prácticamente inexistente, lo que acentúa el aislamiento de Dafne, que tampoco encuentra comprensión en su madre (ni en su amigo de la infancia). Lo que sí incumbe a Peneo como cabeza de familia es atender las reglas de hospitalidad con el forastero y cumplir con los deberes para con los dioses, que, en este caso, es lo mismo. Su cualidad de madurez evidenciada por el atributo de la barba heredada de su imagen de dios fluvial ha sido llevada al extremo: su personaje está a medio camino entre un viejo un tanto senil y un visionario: o es un visionario porque es senil (de «eterno soñador» lo tilda en varias ocasiones su esposa). En su escena principal, intuye, más allá del horizonte señalado por el Olimpo, la llegada del dios Apolo y prepara su recibimiento y, por otro lado, recuerda (quizás en otra vida, al menos, en otras vidas literarias) que él mismo fue un dios y compartió la mesa dorada de los dioses. Todavía con mayor motivo que en el caso de Gea, sus palabras oraculares pueden parangonarse con las de una visionaria como Casandra, pues revela la inminente llegada del dios, sin conseguir entre la burla generalizada que nadie lo crea. Pero a diferencia de los ambiguos y desapercibidos vaticinios de su esposa, él sí parece ser consciente de la verdad que entrañan los suyos.

Si antes veíamos que la terrena Gea se alineaba con Leucipo, un hombre de carne mortal, en cambio, Peneo, el soñador, se decanta por la divinidad, Apolo.

2.4. Los pretendientes de Dafne

Al optar por la mayor complejidad dramática de la versión de Partenio y prescindir de los prolegómenos del relato ovidiano con la disputa entre Cupido y Apolo, Gregor concibe su tratamiento del mito de Dafne en torno a la oposición entre lo dionisiaco (encarnado por Leucipo) –Dioniso sustituye, en parte, a Cupido– y lo apolíneo.

Así lo declaraba el propio Strauss en una carta del 8 marzo de 1936 en la que orientaba a su libretista: en síntesis, en su personal visión del mito, Daphne

[...] representa la encarnación humana de la naturaleza, que entra en contacto con los dioses Apolo y Dioniso, los elementos de lo artístico, algo que ella

siente intuitivamente pero no puede aprehender hasta que encara la muerte. Entonces ella vuelve a nacer en la forma del árbol del laurel como símbolo de la eterna obra de arte.²⁵

Con gran acierto narrativo el ritual dionisiaco que hace posible la reunión de esos tres factores ocupa la centralidad en la estructura dramática del texto: es como el fiel de una balanza que tiene a un lado la escena de seducción de Apolo en disfraz de vaquero y al otro la de Leucipo en disfraz de mujer. A continuación, uno y otro, enzarzados en la disputa por el amor de Dafne, se desprenderán de las máscaras, provocando el desenlace trágico.

2.4.1. Bailando con Dioniso: Leucipo

No es ahora Leucipo el príncipe del cuento original: es solo un pastor. Procede del mismo mundo natural e infantil que Dafne pero, al contrario que esta, ha madurado y se encuentra preparado para ser admitido en el mundo de los adultos a través de su enlace con su amada. En él se hace carne el espíritu dionisiaco desde el principio («Soy un hombre, lleno del dios»), lo que confirma su principal atributo, una flauta que convencionalmente se asociaba con el rito de Dioniso, instrumento rechazado por los dioses de la razón (despreciado por Atenea y contrario a la armónica lira de Apolo).

Pretende ser el árbol que Dafne abraza,²⁶ pero ante la negativa de esta, transige con el engaño que le proponen las enigmáticas sirvientas y que ha provocado él al identificarse con el vestido de novia rechazado por Dafne. Antes de asumir su circunstancial rol femenino, en un arrebato de rabia, había roto su flauta, lo cual no puede dejar de tener connotaciones fálicas y freudianas, pero al mismo tiempo ese acto es un gesto de ruptura con el pasado de comunión con la naturaleza que había compartido con su amiga.

Es el personaje, en mi opinión, peor dibujado de la obra. El libreto de Gregor menoscaba la grandeza heroica del autosacrificio romántico que exhibe Leucipo en el relato de Partenio. Allí Leucipo, por el mínimo goce de la cercanía de su amada, renunciaba a su identidad masculina y lo hacía durante un tiempo indeterminado pero duradero,²⁷ pues consigue granjearse y disfrutar la amistad preferente de

²⁵ Citado por Cotello, *Metamorfosis* 116, quien añade que el músico precisa que ese contacto entre la naturaleza humana y el genio artístico se representa por el beso de Apolo y por la danza hierática con Leucipo. El relato etiológico de Ovidio ya explicaba cómo el laurel vino a ser la planta emblemática de Apolo –al igual que la hiedra y la vid lo son de Dioniso–, pero no hay que olvidar que el laurel también se asocia con el dios del vino (ya en el *Himno homérico* 26 se dice de él «coronado de hiedra y de laurel»).

²⁶ Tras haber abrazado Dafne a su amado árbol, Leucipo exclama: «¡Yo era el árbol!». Los dos jóvenes y el árbol han crecido juntos, razón de más para que Dafne no pueda ver en su amigo más que a un hermano, ni sentir por él un cariño diferente del que dispensa al árbol. El joven yerra al interpretar este raro afecto.

²⁷ El sacrificio de su identidad de género –por amor, mediante engaño– lo hace un caso comparable con famosos episodios de las biografías de Aquiles y Hércules. Mediante engaño el héroe griego había adoptado ropas de mujer y se había integrado en el gineceo de las hijas de Licomedes, rey de Esciro, para evitar la guerra de Troya. También se basa en el travestismo el episodio de Heracles en la corte de Ónfale, que solía ponerse como ejemplo del poder omnívoto del amor, cosa que apenas es capaz de ejemplificar el gesto de Leucipo en la versión de Gregor (no así en la de Partenio). También una de las versiones del mito de Himeneo cuenta con el elemento del travestismo por amor (cf. nota 11).

Dafne, provocando un afecto de cariz lésbico: un tiempo sobre todo que el joven no limita y al que solo ponen punto final los celos de Apolo y su propia muerte. En cambio, en el texto operístico, el travestismo de Leucipo es incidental y fraudulento, un mero disfraz para apenas el breve lapso de tiempo que dure la fiesta, incapaz de cualquier atisbo de sugerencia homosexual y, sobre todo, vaciado de toda cualidad heroica.²⁸

Pero es que, además, el travestismo de Leucipo, que era medular en el relato mítico, no parece bien desarrollado dramáticamente por Gregor. En los relatos originales (Partenio, Pausanias) el sacrificio de su identidad masculina era el único modo de acceso a una joven agreste habitante del bosque y rodeada exclusivamente de muchachas. Aunque Dafne apenas conoce al joven, cuando el príncipe se le acerca en hábito de mujer, Pausanias (8.20.2-3) se preocupa de hacer verosímil la escena indicando que se hace pasar por su propia hermana (lo que justificaría su parecido físico, caso de que Dafne lo hubiese conocido previamente) y señalando que ya desde antes llevaba el cabello largo como ofrenda ritual al río Alfeo.

En cambio, en el texto de Gregor la escena de travestismo no parece bien fundamentada, pues Leucipo, amigo de la infancia de Dafne, ya venía gozando de su cercanía. Además, Dafne no se relaciona con un grupo exclusivo de muchachas montaraces, que era lo que justificaba el recurso al disfraz femenino en el relato original. Por otra parte, solo admitiendo una generosa dosis de suspensión de la incredulidad resultaría aceptable que Dafne no reconozca a su amigo (¿sólo porque lleva ropas de mujer?) y menos que justifique su acercamiento a la extraña joven muda (acepta la copa de vino, baila con ella), porque le parece idéntica a ella (¿sólo porque lleva puestas sus ropas?). Durante este pasaje Leucipo solo puede hacerse entender mediante unos gestos mudos que Gea y las criadas se encargan de interpretar, porque su voz de tenor habría roto definitivamente la ilusión escénica. En realidad, de las palabras de las mujeres se desprende que lo que la estratagema pretende es intoxicar a la niña con la ingesta del vino para que se llene del espíritu de la fiesta dionisiaca («¡Con este elixir hará todo aquello / que nunca se atrevió a realizar!»). Lo cual queda muy lejos del grandioso gesto de renuncia del Leucipo original.

Solo en la escena previa a su muerte, Leucipo, tras haber bebido la sangre de Dioniso, el vino de comunión con la divinidad, asume cierta compostura trágica: entonces, encarnando al poderoso dios, se llena de valor para desprenderse de su máscara, declarar su amor por Dafne y, en un acto de *hybris*, provocada por la pasión que lo domina y por el consumo del vino (Afrodita y Dioniso), retar a Apolo:

¡Abandono gustoso
esta máscara femenina

²⁸ Recuerda más bien a la irrupción de Publio Clodio Pulcher en el año 62 en casa del *pontifex maximus* Julio César, vestido de mujer, para acceder furtivamente a los ritos místéricos de la Bona Dea, vetados a los varones. Como el de Leucipo, parece ser que el motivo de Clodio era tener un encuentro con su amante, la esposa de César.

y el inútil disfraz!
 Porque el buen dios
 ha penetrado en mí,
 ya que bebí con Dafne
 su poderosa sangre.
 ¡Dionisos!...

En fin, Leucipo, como Apolo, escamotea su identidad, pero su ‘transformación’ en fémica es solo temporal, falaz y autoimpuesta (es una pseudometamorfosis). Paradójicamente, al desprenderse de la máscara, recuperará su propia apariencia pero al mismo tiempo una identidad que no es ya la suya, sino la de Dioniso. Ya había ensayado una primera treta pretendiendo ser el árbol amado; al final, al consumir el vino ritual, se erigirá en carne de Dioniso, capaz de enfrentarse a un dios olímpico, una verdadera metamorfosis espiritual previa a su muerte. Pero ninguna de estas tres maneras de presentarse le servirá para alcanzar su objetivo: el amor de Dafne, que solo conseguirá póstumamente.

2.4.2. Suplantando a Dioniso: Apolo

En su concepción de Apolo Gregor empieza por hacer un guiño erudito a la reconocible tradición ovidiana. Ovidio le había hecho decir a su Febo: «no soy un habitante del monte, no soy un pastor, no cuido por aquí como un rústico mis reses y rebaños» (*Met.* 1.512-514, [...] *non incola montis, / non ego sum pastor, non hic armenta gregesque / horridus obseruo* [...]). Pero es en los paños de un pastor como se presenta el dios a ojos de todos («Soy un pastor de vacas / y apaciento mis reses / al pie del Monte Olimpo»).²⁹ Como Leucipo, Apolo asume una apariencia que no es la suya (la de un vaquero), pero, también como él, suplanta una personalidad que le es ajena (la de Dioniso): su calidad de forastero, lo asemeja al dios ‘que viene de fuera’ y su identificación metafórica con el toro lo relaciona con Dioniso (Otto 44-53 y 122-123). Al contrario que Leucipo, que fue sincero en su primer enfrentamiento a Dafne, la intención de Apolo es desde el principio fraudulenta: finge confundirla con su hermana Ártemis: pero es solo una estrategia para atraer su atención a sabiendas de que ella ansía la compañía de un «hermano» espiritual.

El parlamento de seducción de Apolo se desvía del original ovidiano, en el que el ‘novio’ presentaba sus credenciales con la exhibición de la aretología de su numen divino. Ahora, con palabras embaucadoras hace imaginar a Dafne la boda sagrada (hierogamia) que, si ella acepta, le espera, convirtiéndose en consorte divina del dios de la luz acariciadora de la naturaleza que ella ya ama. El futuro que le dibuja a Dafne es claro: Dafne debía ser para Apolo lo que Ariadna para Dioniso, o, más adecuadamente, lo que otra famosa raptada, Perséfone para Hades.

²⁹ El atuendo pastoril elegido por Gregor no le viene pequeño al olímpico, si recordamos que Apolo fue castigado en dos ocasiones por Zeus a servir como un simple pastor a un mortal (a Laomedonte, a Admeto) y que también aparece como boyero por cuenta propia en otros relatos (como en su relación con Hermes).

Pero la extraña explicación que el forastero había dado a Peneo sobre los motivos de su presencia en la inminente fiesta encubre la verdadera razón de su llegada (razón que queda confirmada por su atrevimiento al abrazar y violentar a Dafne inmediatamente después de su discurso de seducción): cuando él y sus hombres se disponían a prepararse para el descanso nocturno, los olores emanados de los preparativos de la fiesta provocaron la estampida de los animales, que lo han conducido hasta allí. La metáfora es brutal y llena de connotaciones sexuales: dibuja a las bestias intoxicadas por el olor a carne y a vino pateando las piedras del río y destrozando entre bramidos en su atropellada huida los árboles a su paso. La imagen de la bestia en celo que arrasa la naturaleza (también una clara imagen dionisiaca) es subliminal trasunto de la intención de Apolo de violar a Dafne (así lo confirmará el propio Apolo cuando recapacite sobre su actitud: «Oh, innoble dios / ¡Tú mismo eres una bestia en celo!»).

Por ello, la oposición apolíneo/dionisiaco, a pesar de las intenciones de los autores y de la afirmación expresa de Strauss (*cf. supra* 2.4), no está perfectamente delineada o equilibrada en el drama: la razón es que Apolo, enamorado de Dafne, actúa ‘dionisiacamente’: irrumpe –disfrazado– en la fiesta de Dioniso y se dejar arrastrar por la pasión y el fraude (el mismo comportamiento que caracteriza a Leucipo, que encarna lo dionisiaco). Lo injusto de su razonamiento se hace patente cuando, iracundo, le espeta a Leucipo:

¡Ahora te toca a ti, muchacho!
 ¡El que con un vil engaño
 se introdujo en la fiesta
 de mi divino hermano
 y quiso robarme
 a la maravillosa Dafne!

¡Es justo lo mismo que el propio dios ha hecho! Apolo, tras su arrepentimiento, confesará haber suplantado a Dioniso en su propia fiesta:

[...] Hermano Dioniso,
 has permanecido invisible
 en el día de tu fiesta
 debido a que yo mismo,
 con engaños y disfraces,
 ¡me apropié de tus potestades! [...]

Ni siquiera cuando, retado por Leucipo, se desprenda de su apariencia de vaquero («¡Muéstranos tu rostro, / quítate la máscara!»), le grita Leucipo) y se transfigure en la deidad solar que realmente es, habrá reasumido su original esencia apolínea: aunque ha empezado a deshacerse del trance dionisiaco que lo embargaba, su reacción al matar al joven prueba que todavía actúa bajo los efectos

intoxicantes de los celos y la pasión.³⁰ La subversión de los relatos originales operada en este punto por Gregor es total: el dios arquero que había sido alcanzado por la flecha de Cupido en el relato ovidiano es ahora quien echa mano de su arco para acabar con su rival; y Leucipo, que había sido víctima de Dafne y sus vengativas compañeras en la versión de Partenio, ahora con su romántica muerte es capaz incluso de despertar el tardío amor de su amiga. Solo al tiempo de matar a Leucipo, Apolo logra extinguir su infundido impulso dionisiaco y entonces recobra su auténtico ser.

Como Leucipo, Apolo también juega con su identidad: su disfraz de vaquero es fraudulento, circunstancial, con un objetivo meramente depredador, de conquista de su presa (otra pseudometamorfosis). Sin embargo, en su monólogo final redime su culpa por medio del amor y recupera su esencia divina por efecto del arrepentimiento ante la contemplación de la muerte y de la inocencia de dos niños. Ahora sí podemos hablar de una verdadera metamorfosis o restauración espiritual merced a la cual Apolo recobrará su condición de divinidad de la luz y la justicia y estará en disposición de conducir a la sufriente Dafne hacia el destino que le es propio.

3. Conclusiones

Si bien en esta primera parte de nuestro trabajo, circunscrita fundamentalmente a los personajes satélites que gravitan en torno a Dafne, las conclusiones solo pueden ser provisionales y habrán de completarse, tras el análisis completo del libreto, con las del capítulo conclusivo definitivo, anticiparé unas primeras y breves reflexiones a partir de lo expuesto hasta ahora.

En primer lugar, si se trataba de desarrollar en escena el mito de Dafne en una ópera del siglo XX, me reafirmo en la consideración de un acierto de partida por parte de Joseph Gregor la elección de la versión mítica de Partenio de Nicea frente a la de Ovidio: *a priori* la de Partenio, por su mayor complejidad narrativa y por su enfoque más cercano y humano, podía lograr una mayor empatía con la sensibilidad del hombre contemporáneo. También me parecen afortunadas las importantes innovaciones efectuadas respecto del relato básico de Partenio tanto en la línea argumental como en la estructura del drama (adecuación a las unidades aristotélicas, el escenario bucólico y festivo, el tránsito lumínico desde el atardecer a la noche cerrada, la interacción de los personajes, la invención del personaje de Gea como contrapunto al de su esposo), así como el armazón conceptual ideado a partir de pares binarios por oposición (Gea/Peneo; Leucipo/Apolo, etc.). En sentido contrario, las principales deficiencias de las que en mi opinión adolece el libreto son, por un lado, las inconsistencias argumentales del personaje de Leucipo y,

³⁰ Mata a su rival tanto por celos como por castigo de su acto de *hybris* al retarlo francamente. Su reacción está a medio camino de las que hace gala en los mitos de Coronis y de Níobe: a la primera la mata de un flechazo por celos, al descubrir su infidelidad, mientras que a Níobe la castiga por un acto de *hybris* con la muerte de sus hijos asaeteados.

sobre todo, que en el texto de Gregor los elementos dionisiaco y apolíneo, que, como factores armónicamente opuestos estaban llamados a ser pilares fundamentales de la arquitectura argumental niestzcheniana de la trama, se confunden y difuminan en una mera apariencia de lo dionisiaco. Apariencia que se manifiesta más en lo accesorio y externo (la fiesta y el ritual, el disfraz y la máscara) que en lo fundamental de los perfiles psicológicos de Leucipo/Dioniso y el Apolo suplantador de su divino hermano: los impulsos que animan las acciones de tanto uno como el otro responden más a los que movían a los embargados por el ánimo erótico de los relatos tradicionales de Partenio y Ovidio que los que deberían haber diferenciado y caracterizado a cada uno de los dos polos de la dialéctica de apolíneo y dionisiaco según la idea sobre el significado último de su nueva obra avanzada por Strauss.

Por tanto, llegados a este punto, del tratamiento del personaje y el carácter de Dafne, asunto de la segunda parte de este trabajo, dependerá, en mi opinión, la valoración definitiva del texto literario que debía sostener ideológicamente la ópera *Daphne* de Richard Strauss y Joseph Gregor.

4. Obras Citadas

- Cotello, Beatriz (2004). "Metamorfosis de Dafne en la historia de la ópera". *Circe de clásicos y modernos* 9: 101-121.
- (2014). "Richard Strauss a ciento cincuenta años de su nacimiento: Salomé, Electra y otros personajes míticos en la ópera", *Circe de clásicos y modernos*, 18: 173-187.
- Daraki, Maria (2005). *Dioniso y la diosa Tierra*. Madrid: Abada Editores.
- Dealy, Jourdan (2015). "What Could She Say?: The Problem of Female Silence in Ovid's *Metamorphoses*". *Senior paper, The University of North Carolina at Asheville*, Spring: 1-27. https://libres.uncg.edu/ir/unca/f/J_Dealy_What_2015.pdf. [visitado 15/07/2016]. Página web.
- Díaz Gito, Manuel Antonio (2015). "Dafne de entreguerras. *Daphne* (1938) de Richard Strauss en medio de la vorágine nazi". *Calamus Renascens. Revista de Tradición Clásica* 16: 47-66.
- Díaz Gito, Manuel Antonio. "De niña a laurel (o de cómo convertirse en árbol): *Daphne* de Richard Strauss y Joseph Gregor", de próxima aparición.
- Fontenrose, Joseph (1981). *Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Lefkowitz, Mary R. (1981) "Patterns of Women's Lives in Myth". Idem. *Heroines and hysterics*. London: Duckworth: 41-47.
- (1981). "Women's Rights". Idem. *Heroines and hysterics*. London: Duckworth: 48-49.
- Lightfoot, J. L. (1999). *Parthenius of Nicaea. Extant works edited with introduction and commentary*. Oxford: Clarendon Press.
- Lyons, Deborah (1997). *Gender and Immortality. Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Marica, Marco (2004-2005). "*Daphne* e il ruolo dell'artista al tempo della barbarie". M. Girarid (ed.). *La Fenice prima dell'Opera 8 (Richard Strauss. Daphne)*. Venezia: Fondazione Teatro La Fenice di Venezia: 33-44.
- Otto, Walter F. (1997). *Dioniso. Mito y culto*. Madrid: Ediciones Siruela.

- Piñeiro Blanca, Joaquín (2011). “La naturaleza también es una diva de la ópera: visiones del medio natural en el teatro lírico europeo”. M. A. Díaz Gito–L. Rubiales Bonilla (eds.). *Homo Sympatheticus. El sentido de la naturaleza en la cultura del hombre*. Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt-New York-Oxford-Wien: Peter Lang: 105-130.
- Richlin, Amy (1992). “Reading Ovid's Rapes”. A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York: Oxford Univ. Press: 158-179.
- Rodríguez Rodríguez, Samuel (2012). “El origen de la tragedia de Nietzsche y la dramaturgia musical de fin de siglo: El caso de Richard Strauss”, *Sinfonía virtual. Revista de música clásica y reflexión musical* 23: 1-28. <http://www.sinfoniavirtual.com/articulos.php>. [visitado 15/07/2016]. Página web.
- Sánchez Usón, M^a José y Ciagnet Lima, Solanye (2014). “Femineidad y ficción en la obra operística de Richard Strauss”, *Pensamiento Americano* 7(12): 186-203.