

Argensola, Lupercio Leonardo de. *Fábula de Dafne*. Ed. de Teresa Ferrer Valls y Jaime Olmedo Ramos, Edition Reichenberger, 2021, ISBN: 978-3-944244-90-7

Rocío Alonso Medel¹

Esta publicación es el resultado del estudio y la edición de un manuscrito muy especial conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (Sig. R/52915), en cuyo título se lee *Dafne. Fábula que se representó delante de la Magestad de la Emperatriz Nra. Sra. y del Príncipe Nro. Sr. y de la Serm.^a Infanta Isabela* (p. 1). Este único vestigio de tan peculiar espectáculo incorpora una relación de la fiesta en la que se representó. De esta manera, se revela cierta información relativa a la puesta en escena y al *atrezzo* de los representantes de la pieza, además de indicar explícitamente datos de tanto interés como el nombre de algunos de los nobles, mujeres y hombres, que actuaron. Como se explicita en la relación, los actantes conocidos del texto se identificaban con doña María Luisa de Aragón, hija de la duquesa de Villahermosa, que representaba el papel de Cupido; doña Juana María de Aragón e Isabel María de Aragón, que interpretaron a Acaristo y Erocriso; doña Luisa de Leiva, que figuró como Amarilis; doña Beatriz de Salazar y doña Juliana Cataño, que hicieron respectivamente de Nise y Licoris; don Carlos y don Fernando de Borja, que personificaron sendas figuras de los pastores Alféisibeo y Aminta; don Diego López de Zúñiga, que figuró como el pastor Lisio; don Alonso de Fonseca y don Alonso de Alvarado, que hicieron a su vez de Tirsis y Damón; Ana de Suazo, que representó a Diana; doña Isabel Cuello, que hizo de Apolo; doña María Cuello, que se identificaba con Venus y Coridón; doña Juana Cuello, que encarnó a Dafne; doña Antonia Cuello, que representó a Peneo, Efire y Amaranta; y finalmente, doña María de Aragón, que fue Galatea (pp. 69-74). La *Fábula de Dafne*, como se denominará de aquí en adelante, integra parte de las averiguaciones efectuadas en el 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), dirigido por la Dra. Esther Borrego Gutiérrez y desarrollado entre 2016 y 2018. Esta investigación pone de relieve la importancia de los manuscritos

como medio de transmisión textual en inmediaciones privadas para, así, completar el contexto literario de la época a la que se adscriben estos textos y sus manifestaciones culturales y sociales.

En el estudio introductorio, Teresa Ferrer y Jaime Olmedo, editores de la obra (y este último miembro del Proyecto), dan cuenta de las distintas secciones que cada cual se ha encargado de redactar, aunque la obra se concibe como un estudio de conjunto. Un punto de capital importancia lo constituyen los comentarios de Ferrer Valls dedicados a esclarecer la autoría, en base a referencias textuales («Lupercio Leonardo de Argensola, autor de la *Fábula de Dafne*: razones de una atribución», pp. 12-26). Hasta el momento, los versos contenidos en el manuscrito se tenían por anónimos, ya fuera por el desconocimiento del copista de su autoría o por la intención deliberada del creador por no firmar su obra. Solo Eugenia Fosalba había sugerido la huella de Juan Sánchez Coello. Teresa Ferrer, sin embargo, desecha esta atribución y propone, junto a Jaime Olmedo, la pluma del aragonés Lupercio Leonardo de Argensola. Mediante cinco argumentos, destaca (a) la relación que el escritor mantenía con la nobleza y la corte, especialmente con la emperatriz María de Austria, promotora de la fiesta que nos ocupa; (b) la referencia de la perdida *Fábula de Apolo y Dafne*, que se menciona en la *Biblioteca nueva de escritores aragoneses*; (c) ciertas alusiones del *Discurso primero* de Argensola que tienen relación con el «Prólogo» de la *Fábula de Dafne*: varios versos son comunes en ambas obras; (d) otros versos de la *Fábula* que el poeta escribe en composiciones como los *Tercetos en que se describe Aranjuez*; y (e) los resultados favorables de las Humanidades Digitales, con el proyecto *ETSO*, para apoyar la autoría del escritor. Este último argumento, pese a que no es determinante ni del todo concluyente para establecer afirmaciones incuestionables, como sus mismos promotores admiten, esta vez sí ayuda a respaldar las hipótesis planteadas mediante el uso de un método novedoso que añade objetividad a la investigación filológica más conservadora y propone

¹ Universidad Complutense de Madrid

Email: rocioalo@ucm.es

al investigador datos, lecturas y orientaciones desconocidas por otras metodologías. La distinguida filóloga valenciana también se ocupa de las secciones «La *Fábula de Dafne* y la influencia italiana en la obra dramática de Lupercio Leonardo de Argensola» (pp. 26-33), donde detalla las posibles composiciones italianas que el literato conocía al crear sus piezas dramáticas, entre las que destacan la tragedia *Marianna* de Lodovico Dolce, el *Orbecche* de Giraldo Cinthio, la tradición de la *favola pastorale*... En definitiva, Ferrer Valls considera que uno de los propósitos de Argensola era adoctrinar moralmente al público que veía sus obras; y de «Una fábula pastoral en la corte de Felipe II: tradición e innovación» (pp. 33-45), en la que subraya distintos aspectos de la *Fábula*, como la deuda que el texto mantiene con corrientes literarias afines en la España del momento (versos de Garcilaso, dramaturgia pastoril, motivos mitológicos); las circunstancias que rodean a la infanta Isabel Clara Eugenia en la realidad, pues «la imagen de la infanta se proyecta ya sobre esa futura diosa-ninfa destinada a pacificar la tierra a la que se refiere en la *Fábula* la profecía de Proteo expresada por boca de la pastora Galatea» (p. 39); la fastuosidad de la representación en la que se entremezcla el lujo cortesano, con la música y varios efectos altisonantes, etc. Para terminar, Ferrer Valls afirma que «con la *Fábula de Dafne*, asistimos al intento de creación de una fábula pastoral de corte “a la española”, apoyada en la propia tradición, pero inspirada al mismo tiempo en el camino abierto por los italianos» (p. 45).

Por su parte, el Dr. Olmedo Ramos se encarga de los aspectos materiales del texto en los siguientes epígrafes: «Sobre el manuscrito de la *Fábula de Dafne*» (pp. 1-2), en el que destaca la procedencia de la copia; se trata de un *exlibris* del marqués de Queux de Saint-Hilaire. En la sección denominada «Datación y lugar de representación» (pp. 2-12) delimita, a partir de determinados datos textuales, la representación de la obra entre 1593-1598 y propone ciertos espacios para su puesta en escena. La crítica, en épocas anteriores, se había limitado a señalar amplios periodos que oscilaban desde 1585 hasta 1599. Destaca, asimismo, la inclusión de material gráfico desconocido. Así se presentan los retratos de Juan Pantoja de la Cruz, donde refleja a la duquesa de Villahermosa y a sus hermanas, partícipes en la *Fábula de Dafne*. Actualmente, estas obras pictóricas integran la colección Lobkowicz, conservada en el castillo de Nelahozeves, en Praga. Al retomar el tema de la datación, tras varias averiguaciones en el diario del embajador Khevenhüller, Jaime Olmedo considera que la pieza dramática pudo representarse el 18 de febrero de 1597 (p. 11), pese a que hay datos que no coinciden con ciertas notas del manuscrito y que impiden que esa fecha sea concluyente: se altera el día de la semana por el martes de Carnestolendas, no el domingo, como figura en el manuscrito, concretamente en la relación que antecede a la *Fábula de Dafne*; y a Alonso de Fonseca se le alude como «hijo del conde de Villanueva», cuando su

padre adquirió dicha distinción nobiliaria en 1615, con el reinado de Felipe III. Finalmente, en el capítulo «Esquema métrico de la *Fábula de Dafne*, con una nota sobre el uso de la novena» (pp. 45-47), Olmedo Ramos señala los diferentes metros de la pieza dramática y especifica el porcentaje de cada uno en el total de versos de la comedia. Sobresale el uso de novenas o eneagésimas, estrofas inusuales en el género dramático, como sucintamente se comenta. El uso de esta estrofa en la *Fábula de Dafne* mantiene el patrón métrico abba:ccddc, que, en palabras de Jaime de Olmedo, es el modelo «más cercano por su distribución asimétrica al esquema lógico de la décima o espinela que se consolidó en esos mismos años» (p. 47).

Esta aguda y completa introducción finaliza con una bibliografía que reúne los estudios citados en el discurso, las abreviaturas empleadas y las investigaciones más sobresalientes del teatro de su tiempo, provechosas para quienes analicen obras de la época. Tras una panorámica y un balance de los contenidos, se puede decir que esta labor filológica correspondiente a este estudio cumple a la perfección con los estándares de una investigación de alto rigor académico, en la que junto al análisis filológico *per se* se intercalan las perspectivas e ideas más novedosas de las Humanidades Digitales.

Finalmente, el grueso del volumen lo ocupa la propia edición del texto, de excelente factura, como no se podía esperar menos siendo Teresa Ferrer la investigadora que está al frente. La edición cuenta con un aparato textual extenso y completo, cuya finalidad es aclarar términos, expresiones, referencias históricas y pasajes difíciles de entender, sin incurrir en una erudición superficial (ver notas 15, 22, 32, 36, 40, 67, 105, 114, etc.). El sistema de anotación también se utiliza para indicar ciertas enmiendas que Ferrer Valls ha realizado fijándose detenidamente en el manuscrito, como lecturas más apropiadas (ver notas 47-49, 111, 129, 131, 139, 150, etc.). Destaca la pulcra presentación, sin ningún desliz, que se contempla en los 2199 versos de la *Fábula de Dafne*. Como detalle, inexistente en ciertas ediciones del teatro de su tiempo, cada vez que comienza con un nuevo metro, la editora sangra la estrofa correspondiente con el propósito de que el lector repare en estos cambios.

En conclusión, se nos presenta un valiosísimo volumen que desvela una autoría hasta ahora desconocida, impecablemente editado, en el que se adivina un trabajo de enjundia. La valía de esta edición deriva de la recuperación de pequeños tesoros teatrales desconocidos por la inmensa mayoría de los lectores, por destacar una de sus virtudes. Es una edición útil y necesaria que mejora y casi inaugura los estudios existentes sobre esta tipología dramática tan particular. Solo me queda felicitar a los editores por el resultado obtenido y encomiar su labor investigadora, que destaca por el empeño y la perseverancia que se desprenden en cada una de las partes de la edición.