

EL COMPONENTE MÍTICO EN LA ZARZUELA BARROCA

Leonor Ortega Alcántara

La presente conferencia pretende continuar la investigación, siempre fascinante y fascinadora, sobre la creación de un teatro musical en la España del seiscientos; un teatro particular, formado única y exclusivamente para la corte española, la cual festejaba y reflejaba su mundo.

Como es sabido, la corte española decidió, hacia 1620, contemplar espectáculos cuya creación se efectuara en las salas y jardines de los Sitios Reales; nacen así las "Fiestas", cuya riqueza escenográfica, poética y musical constituye todavía uno de los campos más interesantes para la investigación filológica.

En estas fiestas, nacen la zarzuela y la ópera en España; Calderón, como ya sabemos, crea este género mixto cuyas características enuncia, de manera admirable, el poeta en la loa de *El laurel de Apolo*; una aldeana rústica, la Zarzuela, define el espectáculo destinado al rey Felipe IV y a su corte, diciendo:

Zarzuela- "No es comedia, sino sólo una fábula pequeña, en que, a imitación de Italia, se canta y se representa."¹

Nunca, curiosamente, llamó Calderón "zarzuelas" a estos espectáculos; sin embargo, por tal nombre se las conocía ya que otros poetas contemporáneos a Don Pedro así las denominaron. De esta forma, Juan Batista Diamante afirma en la loa de su fiesta de zarzuela *Alfeo y Aretusa*:

"...una representación de los amores de Alfeo; que a manera de comedia ni lo es, ni deja de serlo; en dos actos dividida, donde, al estilo atendiendo de las zarzuelas, se canta y se representa, haciendo de otra fábula episodio y templando los contextos."²

Entre los testimonios, éstos bastan para la definición, si bien brevemente, del género al que atiende esta comunicación. La zarzuela es una pieza teatral que consta de dos actos o jornadas y cuya característica esencial se encuentra en el estrecho vínculo que une y, a la vez, separa la poesía de la música pues alterna el recitado seco con el canto y el recitativo.

La diferencia entre la zarzuela y el resto de géneros dramáticos barrocos españoles se nos revela, así, con claridad; no es comedia, ya que ésta se compone de tres jornadas en las que inicia, anuda y finaliza un argumento (más o menos verosímil), donde la música se convierte en un elemento secundario (si se exceptúan algunas comedias lopescas cuyo núcleo argumental nace de uno cantado, como *El caballero de Olmedo*). En la comedia, la música no se une a la palabra dramática y, de hecho, muchos autores cambiaron el elemento musical en las comedias que dirigieron.

El germen músico-dramático de la zarzuela se encuentra en los *Intermezzi* italianos, interpretados en los palacios durante los siglos XV y XVI, cuyos rasgos coinciden con la zarzuela salvo en la complejidad que nuestro género desarrolla, tanto desde el punto de vista musical como argumental y temáticamente.

Espectáculos semejantes a la zarzuela barroca se produjeron en la Europa del seiscientos; Mozart emplea, magistralmente, el *Singspiel*, género dramático que alterna el recitado con el canto y que tanto gustó al público cortesano, sobre todo su conocida *Die Zauberflöte*; en Francia fastuosos festejos dramáticos admiraron al público versallesco, entre ellos destacó el llamado *Opéra-comique*, esto es, una pieza semejante al *Singspiel*; en Gran Bretaña triunfa, a nivel popular, la *Masque* que lucha contra el melodrama italiano u ópera. Canto y recitado se unen en este género.

De esta manera, la zarzuela barroca queda integrada en un género que fue empleado en toda Europa. ¿Cuáles son, pues, sus diferencias estructurales?

En primer lugar, a diferencia de estos países, la zarzuela predominó absolutamente sobre la ópera; factores como el equilibrio entre partes narrativas (recitadas) y fragmentos eminentemente líricos (cantados), la "ira española" ante una obra dramática cantada en su integridad explican este triunfo.

En segundo lugar, la zarzuela es una fábula pequeña. Retomemos las dos definiciones del género; en ellas encontramos a Calderón que dice:

"No es comedia, sino sólo una fábula pequeña..."

Por su parte, afirma Diamante:

"...haciendo de otra fábula episodio y templando los contextos."

Aquí se presenta el núcleo temático de la zarzuela que gira alrededor de personajes pertenecientes al mundo grecolatino. Si en Gran Bretaña la *Masque* muestra su sociedad, en tria el *Singspiel* refleja una historia con carácter moral, Calderón toma y recrea en las

zarzuelas las pasiones y deberes humanos mediante una fábula, una pieza dramática breve que condensa ejemplarmente diversas enseñanzas morales y filosóficas; con este fin, acude nuestro poeta a la abundante mitología pagana y escenifica diversas acciones con finalidad didáctica. Así lo confirma Aurora Egido:

"A la lectura alegórica literal de las tres historias, Calderón superpone el sentido moral que personifica el triunfo de la virtud sobre los vicios, de la razón sobre la pasión y del estado cortesano sobre el primitivo y salvaje..."³

Sentado que Calderón emplea los mitos como personajes, temas y argumentos de sus zarzuelas, hemos de averiguar el uso, la finalidad, que éstos poseen para nuestro poeta.

El mito en la literatura: Función.

El uso del mito (un relato ficticio perteneciente a la tradición, creado para explicar ciertos fenómenos) no constituye ninguna novedad en la literatura española. Recordemos, si bien brevemente, su empleo.

Las historias míticas surgen, por vez primera, como núcleo argumental de los primeros *omans* (relatos contados en octosílabos pareados) en el siglo XIII, como el *Roman de Troie*. largo de la Edad Media, estas historias paganas adquieren un valor simbólico paralelo a los personajes y relatos religiosos; cada mito posee un doble valor, el que corresponde a la narración propia y el glosado.

Su eclosión se produce en el *Quattrocento* y *Cinquecento* italianos, épocas en que renace el mundo grecolatino como ideal de perfección y armonía a nivel artístico. Todos los arquitectos, escultores, pintores, poetas y músicos vuelven su mirada a la civilización clásica y rescatan a sus autores (Horacio, Virgilio, Tito Livio, Ovidio), retoman sus temas y utilizan sus personajes, entre otros, los míticos.

Los autores renacentistas conocían a la perfección los relatos paganos; Boccaccio escribió que sería el principal manual mitológico durante el Renacimiento; se tituló *Genealogía deorum* (1350-1375) donde interpreta, simbólica y alegóricamente, estos relatos y les añade la glosa correspondiente. La influencia de esta obra se muestra en la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya, publicada en Madrid en 1585, en el *Theatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria (Madrid, 1620) y en la *Declaración Magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato*, publicada por Diego López en 1655.

Así, la mitología clásica reaparece, aunque durante el Renacimiento la misión de personajes como Dafne, Orfeo o los dioses olímpicos queda relegada, única y exclusivamente, a decorar el poema o el drama con la presencia de elementos provenientes de una cultura resurgiente, ideal, cuya expresión se encuentra en su armonía; a lo largo de este periodo literario, el argumento mítico no muestra una finalidad didáctica.

Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XVI, su presencia enriquece la literatura manierista; los escritores (poetas, dramaturgos y novelistas) recurren a este elemento con profusión y aprovechan su carácter emblemático. Asimismo, varían su trama y estructura, desechando el tema central por otros secundarios o anecdóticos, en función de lo que desee resaltar el escritor.

Este uso del mito, el cambio y amoldamiento de la historia a voluntad del poeta, posee gran importancia puesto que, durante el Barroco, se continuará esta vía y se llenará de contenido el núcleo mítico; no olvidemos que lo clásico y lo popular, lo armónico y lo disonante, la luz y la oscuridad se hermanan y conforman una literatura compleja, oscura, en la que el ingenio retuerce (tanto formal como conceptísticamente) nuestras letras y expresa, de esta manera, la profunda crisis que experimenta nuestro país a todos los niveles. No es de extrañar que la sátira, la evasión culta y la crítica alegórica sean los caminos que encauzan los estilos literarios de esta época.

Así pues, los escritores barrocos retoman la tradición y la transforman; recurren al mito y su uso posee diversas funciones en la obra literaria, a saber:

- 1º. Ornato. Su misión es meramente decorativa.
- 2º. Burlasca. Satiriza el argumento mítico y ofrece una visión paródica de los personajes.
- 3º. Ejemplarizante.

El carácter emblemático del mito sirve a algunos escritores para la ejemplificación de conflictos humanos universales; en efecto, los personajes y relatos grecolatinos revelan un contenido, una enseñanza que ya Pérez de Moya mostró en su *Philosophia secreta*. De esta manera, la trama no sirve únicamente como pretexto para la escenificación de un relato con personajes paganos, sino que llena de contenido simbólico la escena a través de sus significados propios, como emblemas: la presencia de Faetón connota la caída del audaz que asciende con premura.

Esta vertiente es aprovechada, principalmente, por los dramaturgos cortesanos, quienes añaden al rico entramado musical y tramoyístico la densidad moral de unos argumentos mitológicos. Entre ellos hay que destacar a Calderón de la Barca, quien cambió, manipuló y mezcló estos relatos en la elaboración de la trama de sus comedias mitológicas, zarzuelas y óperas; cambia el relato, inventa nuevos personajes aunque sin desviar el rumbo de la historia que nutren los autores clásicos (en especial, Ovidio con su obra *Metamorfosis*) y los mitos extraídos de la *Philosophia secreta* o de la *Declaración Magistral*, entre otras fuentes.

¿Cuál es la finalidad de nuestro poeta? Prosigue la máxima del enseñar deleitando en sus zarzuelas; los factores que contribuyen a este deleite didáctico se encuentran, inherentes, en el propio género; por una parte, la música específica y la rica tramoya admiran a un exigente y caprichoso público cortesano mediante los sentidos; por otra, los núcleos míticos argumentales entretienen y enseñan.

¿Qué contemplan los reyes y su corte en estas zarzuelas? Observan personajes que, con diversa fortuna, aman, desprecian o se persiguen, desatando así una serie de afectos; los mitos se unen a éstos y, emblemáticamente, encarnan diversos tópicos. Todos actúan empleando (o no) su voluntad, dominando (o no) sus instintos, siendo siempre tentados por la belleza aparente y falsa que representa el engaño en la vida; el personaje mítico duda y reflexiona sobre los diversos problemas y su decisión final se universaliza al representar de manera simbólica al ser humano.

Así dice Haverbeck:

“El hombre vive en una permanente lucha entre sus deseos y sus apetitos—inclinaciones ciegas del hombre—y la razón y la voluntad...librado de las pasiones, recuperado el equilibrio interior por medio del sufrimiento que lleva al predominio de la razón y de la voluntad sale de la oscuridad a la claridad. Es la catarsis en sentido barroco. El hombre...ha sido capaz...de superar sus malas inclinaciones y despertar las buenas.”⁴

Todos los personajes míticos que surgen en las zarzuelas sufren esta tensión; veámosla ejemplificada en una de ellas.

El golfo de las sirenas

La “comedia famosa” *El golfo de las sirenas* fue mostrada al rey Felipe IV y a su corte el 17 de enero de 1657 y se representó en el Real Sitio de La Zarzuela.

Todavía se discute si ésta es la primera zarzuela o hay que esperar unos meses para que Calderón escriba *El laurel de Apolo*; sea como sea, la titula “égloga piscatoria”, siguiendo el criterio escenográfico pertinente al argumento que presenta.

El golfo de las sirenas narra, en un acto, el episodio de Ulises frente a Escila y Caribdis, añadiendo la presencia de las sirenas. Su argumento es el siguiente: el bajel de Ulises encalla en Trinacria donde compiten la cazadora Escila y la sirena Caribdis sobre cuál ha perdido a mayor número de hombres, por la belleza de la primera o la hermosura vocal de la segunda y se declaran guerra para que Ulises muera. Se presentan ante él y le fascinan aunque no le engañan; tras reflexionar, Ulises decide partir e intenta surcar los mares para llegar a Ítaca. Escila y Caribdis llaman a las sirenas para que con su canto detengan a Ulises; éste, con los ojos vendados y los oídos tapados, prosigue su viaje por lo que aquéllas se arrojan al mar y se convierten en monstruos.

El núcleo argumental se centra en el canto XII de la *Odisea*: el encuentro con las sirenas y las peripecias de Ulises y sus hombres para atravesar los escollos de los monstruos Escila y Caribdis; el tratamiento y descripción de éstas es así:

“(Escila) aúlla terriblemente, con voz semejante a la de una perra recién nacida, y es un monstruo perverso...Tiene doce pies, todos deformes, y seis cuellos larguísimos,

cada cual con una horrible cabeza en cuya boca hay tres hileras de abundantes y apretados dientes, llenos de negra muerte."

Caribdis se encuentra en otro escollo cercano "...sobre la turbia agua. Tres veces al día la echa afuera y otras tantas vuelve a sorberla de modo horrible."⁵

Como vemos, Calderón trastoca el orden ya que Odiseo supera en primer lugar el encanto engañoso de las sirenas (ninguno de sus hombres las oye, tan sólo él que es atado al mástil de la nave; en la zarzuela Ulises se venda los ojos) y, posteriormente, llega a los escollos de Escila y Caribdis. En segundo lugar, Calderón centra la historia en este último episodio y modifica sustancialmente el relato. Ulises llega a Trinacria, golfo donde moran la bellísima cazadora Escila y la sirena Caribdis, cuya voz encanta a todo el que la escucha para su perdición; esta variación inicial posee un valor emblemático y moral: Ulises se enfrentará a dos seres poseedores de belleza suprema pero engañadores; de esta manera, el astuto Odiseo encarna simbólicamente la razón y la voluntad frente a Escila y Caribdis que representan los engaños a los que conducen la hermosura; la lucha que el protagonista mantiene muestra el dominio de aquélla sobre los instintos que pierden al hombre.

Esto sostiene Diego López sobre Escila:

"Scylla significa confusión, la qual no es otra cosa que la torpe luxuria...Y todo hombre que ama la luxuria, es ciego. Scylla se pone por la ramera, porque qualquiera libidinosa es necesario, y forçoso, que junte sus partes baxas con perros, y lobos, significando que jamas harta su secreta hambre, y luxuria, tragando torpezas, y haziendas ajenas."⁶

Sobre Ulises glosa lo siguiente:

"con su sabiduría pasara por las Sirenas, porque el hombre prudente, y sabio significado por Ulises no tiene que vér con las rameritas...Por Ulises que atapadas las orejas escapa de las Sirenas y no haze caso de su música, y dulce armonia, son significados aquellos, que atapando los oydos a los gustos, entretenimientos, vicios, y deleytes del mundo los menosprecian, y tienen en poco, y siguiendo la virtud escapan dellos."⁷

De manera similar, concluye Ulises en *El golfo de las sirenas* cuando dice:

"Bien hazeis, Escila hermosa, suave Caribdis sagrada, Sirenas del negro golfo, altos montes de Trinacria, deid a voces, que Ulises dandole el viento sus alas, entre Caribdis, y Escila, atado, y vendado, escapa de vuestros riesgos, porque le quede al mundo enseñanza, que assi se ven los extremos de la hermosura, y la gracia."⁸

Vemos, aunque brevemente, que el bagaje mítico sirve a Calderón para la expresión de los conflictos internos entre la razón y la pasión; utilizará esta misma tradición en otras zarzuelas, variando y modificando el relato inicial para su adaptación al fin estipulado.

Los mitos sirven a Calderón como expresión externa de pasiones, amores, luchas entre instintos y voluntad, desarrollando los afectos soterrados en cada individuo. Su empleo en las zarzuelas universaliza estos problemas al enfrentarlos al público que debe reflexionar sobre ellos. De esta manera, el hombre se reconoce y así aprende, último propósito que persiguió siempre en sus comedias cortesanas y en sus zarzuelas Pedro Calderón de la Barca.