

# La preceptiva Calderoniana en la Zarzuela «No puede haber dos que se amen», de D. Gaspar Mercader Cervellón

ELISA DOMÍNGUEZ

Interesantes son los escasos trabajos dedicados al estudio de la zarzuela española<sup>1</sup>, cuyo nacimiento, allá a mediados del siglo XVII, constituyó una importante novedad en la época.

Hoy día está más que aceptada la definición de zarzuela antigua que propone de la Calle:

«La Zarzuela es una obra escénica con partes recitadas y cantadas, cuya letra y música han de ir tan acopladas la una a la otra que lo musical se debe atener rigurosamente al sentido, forma e intención estética de la parte escrita y cuya duración ideal se limita a dos jornadas»<sup>2</sup>.

Estas composiciones cantadas y habladas recibieron tal denominación por el lugar donde se representaron, cubierto de zarzas y hierbas silvestres. Este sitio era propiedad de D. Fernando, hermano del rey Felipe IV. Posteriormente, con el nombre de zarzuela se conoció a todas aquellas obras que se representaron en palacios u otros teatros y que reunían unas características muy concretas: a) acción en dos jornadas, b) argumentos basados en temas mitológicos y legendarios, c) la música como elemento primordial, inseparable de la letra, d) escenografía complicada para intensificar el espectáculo.

<sup>1</sup> COTARELO y MORI, E.: «Ensayo histórico sobre la zarzuela» en *BRAE*, XIX, 1932, pp. 666 y ss. COTARELO y MORI, E.: *Historia de la zarzuela*, Madrid, 1934. CALLE, X. DE LA: «D. Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela» en *Segismundo*, n.º 21-22, 1975, pp. 127-155. SAGE, J.: «Calderón y la música teatral» en *Bulletin Hispanique*, LVIII, n.º 3, Julio-Septiembre, 1956, pp. 275 y ss. SUBIRA, J.: *Historia de la música española*, Barcelona, 1953. SALAZAR, A.: *La música en España desde el siglo XVI a Manuel de Falla*, Madrid, Austral, 1972. VALBUENA PRAT, A.: *Teatro musical de Calderón*, Barcelona, 1981.

<sup>2</sup> CALLE X. DE LA: «D. Pedro Calderón de la Barca...». *cit.*, pág. 146.

La primera obra que se escribió con el título de zarzuela, según estas características que acabo de citar, fue *El laurel de Apolo* de D. Pedro Calderón de la Barca, obra que se representó en el Coliseo del Buen Retiro en 1658. Al componerla Calderón fue consciente de que con ella iba a revolucionar la escena teatral. Así, mediante el personaje de la «Zarzuela», Calderón explica lo que a continuación se va a representar.

ZARZUELA: «Una fábula pequeña  
en que a imitación de Italia  
se canta y se representa»

Por lo tanto, actualmente está fuera de toda duda que Calderón de la Barca fue el auténtico creador de este arte<sup>3</sup> en el que lo esencial es la unión de poesía y música, diferenciándose de la ópera italiana toda cantada<sup>4</sup>.

La zarzuela gozó de una excelente aceptación entre los contemporáneos de D. Pedro Calderón, entre los que se encuentra D. Gaspar Mercader Cervellón, autor de la zarzuela *No puede haber dos que se amen*. Nació D. Gaspar en Valencia, en 1656<sup>5</sup>. Su origen noble determinó su vocación, porque tuvo la oportunidad de vivir en un ambiente en el que la cultura se consideraba una obligación en todo aquel que perteneciera a esta clase. Muy pronto se manifestó en este autor su interés hacia el mundo de las letras, y a los 23 años publicó un poema titulado *Retrato político del señor rey de Castilla don Alfonso Octavo*, con dedicatoria al rey Carlos II. También escribió un *Romance heroico a la memoria de D. Pedro Calderón de la Barca* en 1681. Como dramaturgo compuso algunas obras, la mayoría representadas en Academias. Así, la zarzuela *No puede haber dos que se amen* se representó en la Academia del Alcázar en 1631<sup>6</sup>. Otra titulada *Aire, tierra y mar son fuego* se representó en la citada Academia en 1632.

Una prometedora carrera, como dramaturgo, quedó truncada al morir el 11 de julio de 1686, cuando contaba 30 años. Antes de su muerte, Gaspar Mercader había ordenado quemar todas sus obras inéditas, pero algunas pudieron salvarse y fueron reunidas en un solo volumen titulado *Residuo poético*, que conservó su sobrino D. Vicente Millán de Aragón y Mercader.

#### NO PUEDE HABER DOS QUE SE AMEN

Para el estudio de esta zarzuela, hemos utilizado un manuscrito que se compone de 72 hojas en 4.º y letra del siglo XVIII. Se encuentra en la Biblioteca Nacional<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Una vez más me remito al artículo de La Calle en la revista *Segismundo*, *op. cit.*, pp. 127-155.

<sup>4</sup> COTARELO Y MORI, E., *Orígenes de la ópera en España*, Madrid, Rev. de Arch. Bibl. y Mns. 1917.

<sup>5</sup> BARRERA, La E., *Catálogo del teatro antiguo español*, Madrid, 1860, pp. 89-90.

<sup>6</sup> BARRERA, La E.: *Catálogo...*, *cit.*, p. 90.

<sup>7</sup> Ms. 14.838. La referencia se encuentra en PAZ Y MELIA, *Catálogo de las piezas de teatro. Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934, I, pp. 388, n.º 2.582.

El argumento, desarrollado en dos actos, es como sigue: La diosa Venus, enojada porque ve incumplidas las leyes que ordena, dicta un oráculo, de tal forma que no estará permitido el amor hasta que dos amantes se conviertan en uno, y castigará con la muerte a toda ninfa que sea desdeñosa con el amor.

Luceyo está enamorado de la ninfa Salmacis, siendo despreciado por ésta. Salmacis es encarcelada por transgredir la ley, pero Luceyo, que no puede vivir sin ella, opta por la cárcel. Júpiter y Leda, enamorados, temen ser castigados por Venus y, para evitar esto, deciden que Leda hable con Luceyo, quien, a su vez, le pide ayuda para conseguir el amor de Salmacis. Leda urde un plan para que se cumpla el oráculo: finge ser una médium de Venus y les dice a los amantes que sólo lograrán salvar sus vidas si Luceyo desdeña a Salmacis y ésta ama a Luceyo. Leda sabe perfectamente que Luceyo nunca renunciará a amar a la ninfa, mientras que ésta sí cambiará de conducta. Cumplidas las previsiones de Leda, y viendo que Luceyo va a morir por no cumplir la ley, ambos enamorados se funden en un fuerte abrazo. El resultado es una sola persona, mitad varón, mitad hembra, cumpliéndose, de este modo, el oráculo de Venus. Mientras, Júpiter y Leda están dichosos porque al fin su amor goza del beneplácito de la diosa.

## EL MITO

El primer texto en donde aparece tratado el mito de Hermafrodito y Salmacis es en el Libro IV de *las Metamorfosis* de Ovidio<sup>8</sup>. El mito es el siguiente: Hermafrodito, hijo de Hermes y Afrodita, fue criado por las ninfas en los bosques de Ida de Frigia. Era un ser muy hermoso que, al cumplir los quince años, fue a ver mundo y llegó hasta Asia Menor. En Caria llegó a un lago de maravillosa hermosura. La ninfa de este lago, Salmacis, se enamoró de él al instante:

«Oh, muchacho bien digno de ser tenido por un dios; si eres un dios, puedes ser Cupido, y si eres mortal, dichosos los que te engendraron y feliz tu hermano y afortunada ciertamente tu hermana, si la tienes, y la nodriza que te dio sus pechos, pero mucho, mucho más dichosa que todos ellos tu prometida, si la tienes, la que tú estimes digna de tus antorchas nupciales; si ya tienes alguna así, que mi placer sea secreto; y si no tienes ninguna, séalo yo y entremos ambos en un mismo tálamo» (VV. 320-329).

Sin embargo, Hermafrodito rechazó a la ninfa. Entonces, Salmacis fingió resignarse y se ocultó, mientras el joven, maravillado por la limpidez de las aguas del lago, se quitó el vestido y fue a tomar un baño. Salmacis, pues,

<sup>8</sup> OVIDIO: *Las Metamorfosis*, Libro IV, Trad. de Antonio Ruiz de Elvira. Texto, notas e índice de nombres de Bartolomé Segura Ramos, Madrid, CSIC, 1983, pp. 134-138.

se dirigió hacia él y lo estrechó entre sus brazos en tanto que Hermafrodito luchaba por soltarse. Ella dirigió una plegaria a los dioses para que jamás pudieran ser separados:

«Aunque luches, maldito, no por eso te vas a escapar: hacedlo así, dioses, y que jamás llegue un día que separe a este de mí ni a mí de éste» (VV. 370-372).

Los dioses la oyeron y el resultado fue un ser dotado de noble naturaleza. Finalmente Hermafrodito, viendo que las aguas a las que había bajado hombre le habían convertido en medio varón, debilitándose sus miembros, exclamó:

«Otorgad a vuestro hijo un don, padre y madre míos, ya que lleva el nombre de los dos: Que quienquiera que llegue varón a este estanque salga de él medio varón, que se debilite con sólo tocar estas aguas» (VV. 383-386).

Los dioses, al instante, le concedieron a Hermafrodito su petición. Otro texto clásico en donde se hace mención de este mito es en *los Epigramas* XIV, 174, de Marcial y en Estrabón, XIV, 2<sup>o</sup>.

Durante la Edad Media es seguro que el mito se difundió. Ovidio era un poeta muy conocido pero no por los textos clásicos, sino por los famosos *Ovides moralisés*, tratados mitológicos cuya principal misión fue la de reconciliar la mitología con la religión cristiana para mostrar, bajo el paganismo superficial de los mitos, la verdad moral oculta<sup>10</sup>. El Renacimiento supone el re-descubrimiento de la antigua mitología clásica<sup>11</sup>. A comienzos de esta época, tenemos noticia de la existencia de un poema escrito en latín, titulado *Hermaphroditus* del italiano Antonio Beccadelli, el Panormita<sup>12</sup>. Este poema fue quemado y anatemizado por la obscenidad con que trataba el tema.

En la literatura castellana el mito pasó a los romanceros en algunas versiones, no muchas, que, básicamente, siguen el texto clásico. Pero dice D. José María de Cossío:

«Desde 1545 corría impresa la traducción de Jorge Bustamante, y me inclino a creer que ella fue la fuente inmediata del romance, mejor que el texto latino»<sup>13</sup>.

De estas versiones, la más antigua corresponde a un romance anónimo recogido en *la Silva* de Zaragoza (1511). Las otras son igualmente anónimas y se encuentran en *Rosa de amores* de Timoneda (1573), *Flor de enamorados*

<sup>9</sup> Cita recogida de GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Paidós, 1984, p. 260.

<sup>10</sup> CHAPMAN, W. G., «Las comedias mitológicas de Calderón» en *Revista de Literatura*, n.º 5, 1954, pp. 35 y ss.

<sup>11</sup> CHAPMAN, W. G., «Las comedias mitológicas...», *cit.* p. 47.

<sup>12</sup> MARTIN DE RIQUER, M. y VALVERDE, J. M., *Historia de la Literatura Universal*, IV, Barcelona, Planeta, 1984, p. 176.

<sup>13</sup> COSSÍO, J. M., *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. 255.

de Linares (1575), y *Silva de varios romances* (1582). El poeta y dramaturgo Antonio Solís y Rivadeneira también escribió una *Silva burlesca de Hermafrodito y Salmacis* que se encuentra recogida en *Varias poesías sagradas y profanas* Madrid, 1692.

En todas estas composiciones se aprecia de, un modo evidente, el desdén que Hermafrodito siente por la ninfa Salmacis y la venganza de ésta, convirtiéndose a Hermafrodito en un ser mitad varón, mitad hembra.

En obras de teatro anteriores a la época de Gaspar Mercader, no he hallado ninguna que trate este mito. Así pues, creo que no es muy arriesgado aventurar que la primera obra dramática que trata este tema es, precisamente la zarzuela *No puede haber dos que se amen*. El autor respeta la arquitectura esencial del mito clásico, sin embargo introduce variaciones sustanciales con la obra de Ovidio. De este modo, en la zarzuela *No puede haber dos que se amen* el elemento motriz que desencadena la acción es el oráculo que envía Venus

«No llegará a admitirse afecto alguno  
hasta que en noble sacra fe constante  
dos amantes se hagan de un amante  
cuando de dos amantes se haga uno» (J. I. VV. I-4).

La relación amorosa de ambos jóvenes es distinta en esta zarzuela. Aquí Luceyo (Hermafrodito) es el que está apasionadamente enamorado de la ninfa, mientras ésta lo desdeña. En Ovidio la relación es justamente contraria.

Salmacis: «Es posible injusto cielo,  
que si desprecios sufridos  
tantos amantes han muerto  
muera aora yo porque hago  
insufribles los desprecios» (VV. 1135-1140).

Luceyo: «Y así juro por el cielo  
que está en Salmacis presente  
que la adoro con tan fino  
sagrado amor venerante» (VV. 159-162).

Con el fin de dar una mayor complicación a la trama (cosa muy frecuente en el teatro del siglo XVII y que el público recibía con especial agrado) entremezcla Gaspar Mercader a otra importante pareja mitológica: Zeus y Leda. Su presencia en la zarzuela supone un elemento motivador más para que se cumpla el oráculo

Júpiter (a Leda) «.....Queda en paz  
pues que te quedas  
a amparar esas dos vidas  
porque has de lograr por ellas  
tu intento, y para lograrlo,  
te inspiraré en su defensa.

Dales palabras con que  
 los libres, porque se entienda  
 que el violento dominio de la belleza  
 no sufre tiranías que son ajenas» (VV. 954-962).

Si en *las Metamorfosis* de Ovidio se pone el énfasis en la impresión excitante que la hermosura de Hermafrodito produce en la ninfa; en esta zarzuela, la ninfa se sirve del amor como único camino posible para escapar a las iras de Venus. Pero, poco a poco, irá cediendo en sus desdenes, estableciendo, así, un equilibrio antitético entre los dos amantes, porque mientras en Salmacis se debilitan los sentimientos iniciales de desdén, en Luceyo se fortifican los amorosos. En Ovidio, Hermafrodito se mantiene huidizo hasta el final. El desenlace es muy parecido en ambos autores, pero quiero destacar que la intención es distinta. Coinciden en el proceso mediante el cual Hermafrodito se convierte en un ser de doble naturaleza, merced al abrazo de la ninfa Salmacis. Mientras en Ovidio este hecho se produce con violencia por parte de Salmacis, en esta zarzuela se hace de mutuo acuerdo entre los amantes, culminando, de esta forma, el sentimiento amoroso de ambos jóvenes que, gracias al amor, se han salvado. Al Hermafrodito del texto clásico es precisamente el amor quien lo ha condenado.

En el siglo XVII los dramaturgos, que llevaban a escena un determinado mito no tenían por qué seguir al pie de la letra la fuente del mismo, sino que lo adaptaban a las circunstancias del momento, introduciendo elementos nuevos o suprimiendo otros ya existentes para conseguir una finalidad como era agradar al público que acudía a ver la representación.

#### TÉCNICA DRAMÁTICA

En este apartado vamos a hacer referencia, en primer lugar, a la función dramática desempeñada por la música y su diferencia con la parte hablada. Para ello hay que tener en cuenta la función de la métrica, muy diferente en ambas partes. Hay una gran abundancia del romance octosílabo en la parte hablada, y lo emplean todo tipo de personajes, tanto para diálogos como para monólogos. En la cantada, la versificación es muy distinta. Abundan las silvas, especialmente las que combinan versos de 7 y 11 respectivamente. También el romance heroico y la octava real. La razón estriba en que la parte cantada suele ser por lo común más solemne que la hablada y además porque está mediatizada por la música.

El tránsito de la parte hablada a la cantada conlleva, casi siempre, en esta zarzuela, un cambio de versificación y de contenido, porque la mayoría de las veces en las partes cantadas los distintos personajes dan rienda suelta a sus sentimientos, penas más íntimas y, a menudo, lo hacen adoptando el monólogo, estableciéndose una diferencia con la hablada, que suele ser dialogada. Un aspecto que me parece interesante destacar es que el dios Júpiter

siempre se expresa cantando unas veces, mediante monólogos, otras, en forma dialogada (especialmente en diálogos de carácter amoroso). Incluso cuando se dirige a su amada, Júpiter canta y Leda habla:

Leda: «¡Ay triste! que oy la voz  
de mi padre, y es bien. Siento  
ver que pasará a peligro  
la numerosa asistencia  
del fatal sangriento ocaso.

Canta Júpiter:

«No es sino providencia  
con que no ay por qué te asuste  
su cuydado, como sepas,  
que pende de su fortuna  
el logro de tu experiencia» (VV. 660-670).

Tal vez la explicación a este hecho haya que buscarla en el concepto neoplatónico de la música<sup>14</sup>. Los dioses, como seres superiores, son los únicos capaces de poseer armonía y para poder transmitir esta armonía a los hombres el único camino posible es el de la música.

Muy estrechamente ligado a la técnica teatral se encuentra la función dramática desempeñada por el lenguaje. Cuando se escribió esta zarzuela el conceptismo barroco y las corrientes cultistas estaban perfectamente desarrolladas, por lo que no es de extrañar que nuestro autor, al igual que ya hiciera Calderón de la Barca, las incorporase a su obra. Encontramos dos registros lingüísticos bien definidos que coinciden con dos estratos sociales distintos. Uno superior, que corresponde a los protagonistas y otro, inferior, que se refiere a los criados. En el primero, los protagonistas Luceyo y Salmacis, coadyuvados por Júpiter y Leda, se caracterizan por usar un lenguaje alambicado y solemne, con comparaciones y metáforas que se encadenan unas a otras como paralelismos o contrastes, muy utilizados en los monólogos y diálogos de carácter amoroso con el fin de magnificar dicho sentimiento. Pero, a pesar de ello, la grandilocuencia no merma la forma viva y ágil de los diálogos.

Un elemento lingüístico que se aprecia en esta zarzuela, y que es común en la época, es el de las correlaciones, que acentúan la importancia de un concepto con el fin de grabarlo en la mente del espectador y prepararlo para la solución final. Luceyo y Salmacis dan las siguientes definiciones de lo que para ellos es el amor:

<sup>14</sup> SAGE, J.: «Calderón y la música...», *cit.*, pp. 277-281.

Sal: «Es traición  
 Luc: Es rendimiento  
 Sal: Es mal nacida soberbia  
 Luc: Es noble humildad  
 Sal: Es furia  
 Luc: Es alago  
 Sal: Es inclemencia  
 Luc: Es piedad» (VV. 1425-1429).

De un modo bastante frecuente la anáfora viene a señalar el paralelismo, además de ser un recurso que proporciona una gran sonoridad.

También se dan casos de correlaciones contrastadas<sup>15</sup>

Sal: «Muero y no amo  
 Luc: Ama y no mueras  
 .....  
 Luc: Y no que no mueras y ames» (VV. 1450-1454).

En cuanto al lenguaje utilizado por los criados hay que decir que tiene una gran fuerza irónica que se opone a la seriedad dramática que se observa en los protagonistas:

Flora y Corisca a Leda:  
 «Tus damas te están llamando,  
 mira que es raro tormento  
 que le busque la obediencia  
 y se retire el precepto»

Bato:  
 «Yo hablo con vosotras ¿Y  
 habláis con ella?  
 Ahora creo  
 que si os llama ella, hablaréis  
 conmigo. Decidme vellos  
 vasiliscos. ¿Por qué no habláis  
 con mis rendimientos? ¿Decid?» (VV. 1877-1887)<sup>16</sup>.

Resumiendo, en la zarzuela, el lenguaje en sus dos formas, cantado y hablado, constituye el haz y el envés de una misma acción dramática.

Finalmente y por lo que hace referencia a la escenografía de esta zarzuela, los datos que poseemos son escasísimos sorprendentemente. Tal vez este manuscrito fuera pensado por el autor sólo para la representación de la obra, que se llevó a cabo en 1681, todavía en vida del mismo. Supongo que éste desempeñaría la función de director escénico, haciendo de viva voz

<sup>15</sup> ALONSO, D., «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», trabajo incluido en *Calderón en la crítica: historia y antología*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, II, Madrid, 1976, pp. 388-454.

<sup>16</sup> ARRONIZ, O.: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 198-200.



las observaciones pertinentes. Por el contrario, si la obra hubiera sido editada, que no ha sido el caso, desde luego las acotaciones, forzosamente, hubiesen sido más amplias, proporcionando al lector un mayor aporte de datos acerca de la puesta en escena de la citada zarzuela. Es seguro que en esta obra se seguirían las pautas marcadas por Calderón, quien colaboró con los escenógrafos italianos. Calderón escribía el libreto y los artistas italianos le ponían música. Estos, al mando de Cosme Lotti, llegaron a España, por mandato de Felipe IV en 1626.

En la zarzuela *No puede haber dos que se amen*, son muy pocas las acotaciones que aparecen, seguramente por la razón que he mencionado antes. Las que existen, anuncian la entrada de Júpiter en escena.

«Aparece Júpiter en un trono de nubes en el aire. Detrás coro de música».  
(J. II)

«Baxa Júpiter en una apariencia que pueda después subirse a Leda a su lado».  
(J. II)

El sistema que, probablemente, se utilizaría para llevar a cabo estos efectos sería mediante máquinas colocadas encima del tablado que, por un sistema de poleas, harían subir y bajar objetos.

La última acotación que presenta el texto no ofrece ningún problema, ya que se trata de un simple cambio de bastidores.

«Mientras ayan cantado esta copla, entran por la puerta del Templo, y mudanse los bastidores apareciendo el Templo por dentro y todos los que entraron en él». (J. II)

En otros casos el cambio de escena se produce por las distintas entradas y salidas de los personajes.

A fines del siglo XVII, la escenografía asume de forma generalizada las teorías y descubrimientos que los artistas italianos realizaron en tiempos precedentes. Por otra parte, también hay que tener presente que las clases sociales nobles propiciaron la proliferación de teatros que permitieron el desarrollo de espectáculos con un original aparato escenográfico. También a imitación de las fiestas cortesanas de Madrid, la nobleza española de provincias intenta llevar a sus palacios o Academias, como ocurre en esta obra, un espectáculo semejante que nada tiene en común con el teatro de corrales.

Antes de concluir este trabajo, quiero reafirmar, una vez más, que D. Gaspar Mercader, digno seguidor de Calderón de la Barca, elaboró esta obra según los cánones trazados por el gran dramaturgo de nuestro Siglo de Oro.