



Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
En Langue Espagnole

**Estudio comparativo de las dos obras de Calderón de la Barca:
El príncipe constante (1627) y Amar después de la muerte
o *El Tuzaní de la Alpujarra (1633)***

Présentée et soutenue publiquement par :
M^{lle} BEDEB Kheira

Devant le jury composé de :

HAMZA KHELLADI Zoubida	Professeur	Université d'Oran 2	Président
HAMMOUCHE BEY OMAR Rachida	Professeur	Université d'Oran 2	Rapporteur
MAHDI Fatima Zohra	MCA	Université d'Oran 2	Examineur
ZAOUI Mokhtaria	Professeur	Université d'Oran 1	Examineur
SAHARI Haféda	MCA	Université Tlemcen	Examineur
SAIM Houari	MCA	Université Ain Témouchent	Examineur

Année 2021-2022

DEDICATORIA

A DIOS

Por haberme dado la salud, la fuerza y la voluntad
para llevar a cabo la presente tesis

A la memoria de mi profesor difunto

Sr Abi Ayad Ahmed

Que descanse en paz

A toda mi familia

Especialmente a mi madre por su amor,
paciencia y apoyo incondicional
que siempre me animaba y me aguantaba
en mis momentos difíciles

A mis verdaderas amistades

A mis colegas

A todos que eran mis profesores

A mis estudiantes

A Figh Ter

AGRADECIMIENTOS

Mis primeros y sinceros agradecimientos van dirigidos a mi directora de tesis, la catedrática Sra. HAMMOCHE BEY OMAR Rachida, por sus valiosas orientaciones, conocimientos, observaciones, comentarios, correcciones y consejos hasta el último instante.

Del mismo modo, agradezco a todos los miembros del tribunal: profesora doctora HAMZA KHELLADI Zoubida, Dra. MAHDI Fatima Zohra, profesora doctora ZAOUI Mokhtaria, Dra. SAHARI Haféda y Dr. SAIM Houari por aceptar examinar el presente trabajo

Asimismo, doy las gracias a Cristóbal Ramón Giménez por su apreciable ayuda en el momento adecuado, al procurarme la traducción que necesitaba.

Finalmente, quisiera expresar mi reconocimiento a todas las personas que hicieron posible la realización de este trabajo.

ÍNDICE

Dedicatoria

Agradecimientos

Cuadros, esquemas y mapas

Introducción general1

PRIMERA PARTE: ESTUDIO COMPARATIVO ESTRUCTURAL

CAPÍTULO: I

TEATRO DEL BARROCO

Introducción.....10

1. Marco teatral europeo11

1.1. La comedia del arte italiana.11

1.2. El teatro isabelino en Inglaterra.14

1.3. El teatro clásico francés18

2. Marco teatral español22

2.1. Contexto histórico.....22

2.1.1. Entorno político económico23

2.1.2. Entorno social25

2.1.3. Entorno cultural27

2.2. Panorama general del teatro barroco español28

2.2.1. La comedia nueva.....28

2.2.2. La escenografía barroca.....30

2.3. Evolución del teatro barroco español.....33

2.3.1. Ciclo de Lope de Vega33

2.3.2. Ciclo de Calderón de la Barca.....35

Conclusión.....38

CAPÍTULO: II

PARATEXTO

Introducción.....	40
1. Paratexto.....	41
1.1. Definición y clasificación.....	41
1.1.1. Paratexto autoral.....	43
1.1.2. Paratexto editorial.....	44
2. Elementos paratextuales en las obras.....	45
2.1. Análisis de los títulos	45
2.1.1. <i>El príncipe constante</i>	49
2.1.2. <i>Amar después de la muerte o el Tuzaní de la Alpujarra</i>	50
2.2. Autor	51
2.2.1. Biografía.....	51
2.2.2. Obras.....	55
2.3. Edición.....	57
2.3.1. Prólogo.....	58
2.3.2. Nota preliminar.....	60
2.3.3. Bibliografía.....	61
2.4. Acotaciones o didascalias	63
2.4.1. Liminales	64
2.4.2. Intermediarias.....	66
2.4.3. Intersticiales.....	67
3. Argumento de las obras.....	71
3.1. <i>El príncipe constante</i>	71
3.2. <i>Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra</i>	75
Conclusión.....	81

CAPÍTULO: III

ANÁLISIS DEL TEXTO DRÁMATICO

Introducción.....	83
1. Discurso dramático.....	83
1.1. Texto literario y texto espectacular.....	83
1.2. Lenguaje dramático	86
1.2.1. Teoría de Tadeusz Kowzan	87
1.2.2. Teoría de M.C. Bobes Naves	88
1.3. Análisis empírico de los dramas.....	90
1.3.1. <i>El príncipe constante</i>	90
1.3.2. <i>Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra</i>	93
2. Elementos característicos del drama	96
2.1. Acción dramática	97
2.2. Personajes dramáticos.....	103
2.2.1. Enfoques teóricos	103
2.2.2. Clasificación	104
2.2.3. Función	107
2.3. Tiempo dramático.....	112
2.3.1. Enfoques teóricos	112
2.3.2. Estructura temporal de las dos obras	113
2.3.3. Esquematización de la segmentación temporal.	117
2.4. Espacio dramático	120
2.4.1. Enfoques teóricos	120
2.4.2. Clasificación	121
2.4.3. Descripción del espacio dramático de las dos obras.....	123
Conclusión.....	128

SEGUNDA PARTE: ESTUDIO COMPARATIVO TEMÁTICO

CAPÍTULO: I

HONOR Y RELIGIÓN

Introducción	132
1. Concepción del honor en los dramas	133
1.1. En <i>El príncipe constante</i>	134
1.1.1. La simbolización del honor como nobleza	134
1.1.2. Honor vs poder	135
1.2. En <i>Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra</i>	138
1.2.1. La simbolización del honor como deber	138
1.2.2. Honor vs venganza	139
2. Representación de la religión en las dos dramas	142
2.1. La religión cristiana en <i>El príncipe constante</i>	142
2.1.1. El sentido cristiano de la expedición portuguesa.....	143
2.1.2. Valores católicos del infante Fernando.....	147
2.2. La religión musulmana en <i>Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra</i>	149
2.2.1. Aspectos de la vida religiosa de los moriscos	150
2.2.2. Los rituales en la religión musulmana	151
Conclusión.....	154

CAPÍTULO: II

FICCIÓN Y REALIDAD

Introducción.....	158
1. Ficción y realidad en <i>El príncipe constante</i>	159
1.1. La escenificación de la conquista de Ceuta y Tánger	159
1.1.1. Presentación calderoniana de la Ceuta portuguesa.....	160
1.1.2. Ambientación de la fracasada expedición de Tánger.....	161
1.2. La idealización del cautiverio de Fernando de Portugal	163
1.2.1. El ideal estético de la captura y el sufrimiento del príncipe.....	163

1.2.2. Dramatización de la muerte del príncipe	166
2. Ficción y realidad en <i>Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra</i>	168
2.1. La escenificación de la rebelión de las Alpujarras	168
2.1.1. Presentación calderoniana de las capitulaciones de Felipe II.....	169
2.1.2. Desarrollo dramático de la sublevación.....	172
2.1.3. Idealización de las consecuencias del levantamiento.....	176
2.2. La topografía de la Alpujarra.....	178
2.2.1. La descripción literaria de la Alpujarra	178
2.2.2. La realidad geográfica alpujarreña	180
Conclusión.....	182

CAPÍTULO: III

MORO Y CRISTIANO

Introducción.....	185
1. Moro y cristiano en <i>El príncipe constante</i>	186
1.1. Representación dramática de los cristianos	186
1.1.1. El sentido expansionista de los cristianos	187
1.1.2. La hidalguía del personaje cristiano	189
1.2. Representación dramática de los moros	191
1.2.1. La fidelidad de los moros	191
1.2.2. El rigor de los moros	195
1.2.3. La debilidad del personaje moro	198
2. Moro y cristiano en <i>Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra</i>	201
2.1. Representación dramática de los moriscos.....	201
2.1.1. El fanatismo de los moriscos.....	202
2.1.2. La valentía de los moriscos.....	204
2.2. Representación dramática de los cristianos	207
2.2.1. La intransigencia de los cristianos	207
2.2.2. La crueldad de los cristianos	210
2.2.3. La generosidad del personaje cristiano.....	213
Conclusión.....	215

Conclusión general.....	218
Bibliografía.....	222
Anexos.....	234

Cuadros del estudio comparativo de las dos obras

- Cuadro nº1: Programa de la famosa fiesta *Los placeres de la isla*
- Cuadro nº2: Representación escénica de obra teatral barroca
- Cuadro nº3: Representación comparativa entre el teatro de Lope de Vega y el teatro de Calderón de la Barca
- Cuadro nº4: Cuadro representativo de Paratexto
- Cuadro nº5: Portada de la Quinta Parte de Comedias de Calderón de la Barca-Barcelona-
- Cuadro nº6: Portada de la Quinta Parte de Comedias de Calderón de la Barca-Barcelona-
- Cuadro nº7: Estadísticas de la bibliografía reservada al estudio de *El príncipe constante*
- Cuadro nº8: Estadísticas de la bibliografía reservada al estudio de *El Tuzaní de la Alpujarra*
- Cuadro nº9: Clasificación de las didascalias según José Luis García Barrientes.
- Cuadro nº10: Clasificación del signo teatral según Tadeusz Kowzan
- Cuadro nº11: Clasificación de los personajes según la división lopesca (1609)
- Cuadro nº12: Clasificación de los personajes de *El príncipe constante*
- Cuadro nº13: Clasificación de los personajes de *El Tuzaní de la Alpujarra*
- Cuadro nº14: Clasificación del espacio dramático en *El príncipe constante*
- Cuadro nº15: Clasificación del espacio dramático en *El Tuzaní de la Alpujarra*
- Cuadro nº16 Manifestaciones del honor como poder

Esquemas del estudio comparativo de las dos obras

- Esquema nº1: Clasificación de acotaciones según Simón Dompeyre.
- Esquema nº 2: Presentación recapitulativa de la dicotomía texto literario/ texto espectacular
- Esquema nº3: División de la acción dramática
- Esquema nº4: Desarrollo del primer clímax en *El príncipe constante*
- Esquema nº5: Desarrollo del segundo clímax en *El príncipe constante*
- Esquema nº6: División de la segunda acción dramática en *El príncipe constante*
- Esquema nº7: División de la acción dramática en *El Tuzaní de la Alpujarra*
- Esquema nº8: División de la segunda acción dramática *El Tuzaní de la Alpujarra*
- Esquema nº9: Modelo actancial representativo de las funciones de los personajes
- Esquema nº10: Modelo actancial representativo de las funciones de los personajes

(Juan Malec)

- Esquema nº11: Modelo actancial A representativo de las funciones de los personajes (El Tuzaní)
- Esquema nº12: Modelo actancial representativo de las funciones de los personajes

(Los moriscos)

- Esquema nº13: Modelo actancial B representativo de las funciones de los personajes (El Tuzaní)
- Esquema nº14: División temporal A en *El príncipe constante*
- Esquema nº15: División temporal B en *El príncipe constante*
- Esquema nº16: División temporal A en *El Tuzaní de la Alpujarra*
- Esquema nº17: División temporal B en *El Tuzaní de la Alpujarra*

Mapas del estudio comparativo de las dos obras

- Mapa 1: Principales zonas granadinas sublevadas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Introducción general

Moros, musulmanes, mudéjares o moriscos son las denominaciones bajo las cuales se conocían a los árabes y bereberes a lo largo de los ochocientos años (711-1492) de permanencia en gran parte de la Península Ibérica.

Esa larga presencia pasó por diversas fases; una primera de conquista, en la cual, los musulmanes dominaron casi todo el territorio peninsular, seguida por la llamada reconquista en que, en ciertas partes, el poder era en mano de los cristianos, y los musulmanes tenían el estatuto de mudéjares. Por último, la total autoridad cristiana que obligó a los descendientes de la cepa musulmana de convertirse al cristianismo, cambiando así su estatuto volviendo moriscos, o exiliarse.

Sin lugar a duda, el 4 de abril de 1609, fue la fecha más decisiva en todo el recorrido de las relaciones hispano-musulmanas, ya que, es el año en el cual se decretó la expulsión del primer grupo de los moriscos, una expulsión que se llevó a cabo por etapas hasta 1614, y que fue interpretada como la mayor expresión de rechazo e intolerancia expresada por las autoridades españolas de la época.

Por consiguiente, los ocho siglos de presencia árabe en tierras hispánicas, marcados por periodos de guerra, y otros de paz, dejaron sus huellas en la cultura y la vida cotidiana de los españoles.

Ahora bien, el enfrentamiento entre cristianos y musulmanes en la Edad Media no se limitaba sólo en la Península Ibérica, sino, que traspasó la frontera, incluyendo toda la zona mediterránea.

En efecto, por su posición estratégica, el Mediterráneo, se consideraba por excelencia la zona de intercambio y circulación comercial. De hecho, las grandes potencias, tanto cristiana como musulmana luchaban para apoderarse de más territorios con el fin de dominar toda actividad mercantil, y ejercer su hegemonía sobre los demás países.

La literatura española del Siglo de Oro no fue ajena en lo que concierne los conflictos hispano- árabes sucedidos en aquella época, revelados a lo largo de las décadas que siguieron la gran expulsión. Una prolífica labor se publicó poniendo de relieve la imagen del moro y del morisco sellada en la mente de los autores.

Efectivamente, el personaje moro o el morisco, cobró una parte importante de las obras áureas de considerable valor literario, basta aludir al ilustre autor de *Don Quijote de la Mancha* (1605-1616) Miguel de Cervantes que no faltaba ninguna ocasión para referirse al personaje arábigo.

Otros trabajos de igual importancia fueron dedicados al mismo tema, pero bajo diferentes visiones. Algunos veían al moro de Granada o de África como un personaje infiel, irresponsable e indigno. Para ello su integración en la sociedad cristiana había sido un fracaso total, lo que justificó la decisión tomada por Felipe III de expulsar a los moriscos según el decreto establecido en 1609. Otros en cambio, criticaban esta decisión considerando a los musulmanes como personajes honestos, nobles y responsables como en el caso de las dos novelas moriscas: *La historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, obra anónima escrita en los alrededores de 1561 y *La historia de los enamorados Ozmin y Daraja* de Mateo Alemán.

Además, en la misma óptica se escribieron los romances moriscos de Luis de Góngora, entre ellos: “*Aquel rayo de la guerra*” y “*Entre los sueltos caballos*”. Asimismo, citamos una de la labor dramática de Lope de Vega, titulada *El remedio en la desdicha* (1596), obra que pone de relieve el honor del moro y del morisco, sin olvidar la dramática de Calderón de la Barca con más de cuatro obras dedicadas a la misma temática. Finalmente, aludimos a La historia del morisco Ricote incluida en los capítulos 54, 63 y 65 de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* en la cual Cervantes alaba los méritos del morisco.

Por lo que acabamos de señalar, procuramos a través de la presente indagación acercarnos a la temática mora/ morisca tratada en las letras del Barroco, en especial en el teatro de Pedro Calderón de la Barca.

Desde luego, la labor calderoniana inserta la materia citada en varios dramas, presentando distintas visiones. Por ello, el tema de nuestra investigación se basa en un “Estudio comparativo de las dos obras de Calderón de la Barca: *El príncipe constante* (1627) y *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra* (1633).

El primer drama, gira en torno a la cautividad y el trueque del infante portugués Fernando por Ceuta. De hecho, se pone de relieve todas las virtudes del protagonista, calificándole como el personaje el más galante, noble, honesto... que rechaza su libertad en cambio de la ciudad citada, hasta morir en las prisiones marroquíes.

Mientras que en el segundo drama, se acentúa el heroísmo, la nobleza y la dignidad del morisco, primero como comunidad en su intento de tener una vida digna, sin represión, miedo y persecución, y más tarde como individuo reflejado en el protagonista de *El Tuzani* quien está representado con mucha estima, valentía y respeto, apenas seis años separaban la redacción de ambas obras.

La elección de este tema surgió a través de antecedentes lecturas realizadas durante el magister sobre el mismo autor, ya que, nos hemos dado cuenta que la mayor parte de los estudiosos de la dramaturgia calderoniana, entre ellos: Albert Eduard Sloman, Alexander Augustine Parker, Edward Meryon Wilson, Menéndez Pelayo, Ángel Valbuena Briones, José Miguel Caso González, Erik Coenen, José Alcalá Zamora y María Soledad Carrasco Urgoiti consideraban que *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra* es la única obra que caracteriza una actitud auténtica y favorable en cuanto a la representación de los musulmanes.

Sin embargo, leyendo *El príncipe constante*, se ha notado que a pesar del protagonismo del personaje cristiano y la actitud mítica que se le reserva, se llega a deducir una imagen humanista y objetiva del musulmán, incluso un perfil de un hombre digno y respetuoso.

De otra parte, no hay que negar la fecunda labor literaria de los diferentes investigadores, tanto españoles, franceses, ingleses como árabes respecto a la temática mora/morisca, pero el análisis de la postura de Calderón de la Barca queda aún confuso y poco abordado.

Nuestro propósito al emprender este estudio comparativo entre las obras mencionadas consiste en:

Primero: recordar el conflicto hispano- musulmán a través de la dramática aurisecular, en especial la calderoniana.

Segundo: evocar y aclarar la visión del *otro*, no sólo en los escritos españoles, sino también, en la memoria del pueblo, sabiendo que una pieza teatral en la era barroca era destinada primeramente a la escena, y más tarde a la publicación.

Para conseguir nuestra finalidad, hemos planteado una principal problemática que se inscribe en las siguientes cuestiones:

¿Realmente el dramaturgo en las obras, *El príncipe constante* y *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*, adopta un tratamiento diferente en cuanto al moro o al morisco, y de modo general a la cepa musulmana?

¿Cómo está representado el personaje musulmán frente al cristiano?

¿Se dedica las mismas virtudes al musulmán, o se le atribuye otras conductas indignas?

¿Sería posible interpretar el comportamiento negativo del moro diferentemente, lejos de la subjetividad, con un espíritu analítico, y tomando en consideración las circunstancias presentadas a la hora de actuarse negativamente?

¿Existen otras representaciones a ambos personajes, que fueron ignoradas por el autor debido a su valor menor, pero que cuentan para el presente estudio comparativo?

A modo de hipótesis:

-Creemos que el personaje musulmán, o sea, el moro o el morisco, ha podido ilustrarse por una honorable imagen en la dramaturgia calderoniana, especialmente en los dramas ya citados.

- Suponemos que, la virtud y la maldad están presentes en los actos de ambos personajes.

-Pensamos que la evocación del protagonismo y del antagonismo en las obras fue atribuida tanto al cristiano como al moro, sin tener en cuenta ni la cepa del individuo, ni los conflictos de la época, sino, la repartición de los papeles según la necesidad de la acción dramática.

Para llevar a cabo la indagación propuesta, se ha estructurado el trabajo bajo dos grandes partes cuyos títulos son: Estudio comparativo estructural y Estudio comparativo temático.

La primera parte está constituida de tres capítulos que versan todos en el estudio de la estructura de los dramas, objeto de nuestra investigación.

Así que, procedemos por el capítulo que lleva como título “El teatro del barroco”. En este propósito, pretendemos revelar cómo era el teatro de la época, presentando un panorama general sobre el teatro europeo en la era barroca, por ser la fuente inspiradora de toda labor

dramática española, en especial, la commedia dell'Arte en Italia, la comédie Française en Francia y, el teatro isabelino en Inglaterra.

A continuación, prestamos especial estudio al teatro español, empezando por presentar el contexto histórico que dio lugar a la revolución teatral en aquel entonces.

En el mismo sentido, nos enfocamos en la evolución teatral barroca, desde la comedia nueva de Lope de Vega hasta la madurez y la consolidación de la dramaturgia, tal como la conocemos hoy en día, con la última figura del Siglo de Oro en general y del Barroco en particular: Pedro Calderón de la Barca.

Para ello, una serie de lecturas sobre la crítica literaria y teatral nos ha servido como base, esencialmente, Francisco Ruiz Ramón, Juan Luis Alborg, Ramón y Menéndez Pidal.

El segundo capítulo se referirá al estudio del “Paratexto” de las obras, así, para percibir en qué medida el texto periférico, puede reflejar el contenido. Para ello, este apartado se divide en tres puntos. Por un lado abordamos la teoría paratextual basándonos en los fundamentos de Gerard Genette, Maite Alvarado y Said Sabia.

Por otro lado pasamos a la práctica analizando los elementos paratextuales insertados en las obras: el título, el autor, la edición, el listado de los personajes....Cabe mencionar que el análisis empírico está ilustrado por cuadros y esquemas que van a permitir detectar claramente las convergencias y las divergencias entre los dramas. En este contexto, la teoría teatral de Kurt Spang, Jean-Marie Thomasseau y José Luis García Barrientes constituyen la llave de nuestro estudio.

Una vez establecidas las condiciones externas de los dramas, el mismo capítulo se cierra con el argumento general de las tragedias.

Esta primera parte termina con un capítulo en el cual se enfoca en el “Análisis del texto dramático”, por ser muy particular, al contener propiedades escénicas insertadas por el propio dramaturgo.

Este estudio, sirve para examinar cómo es el lenguaje dramático, precisamente el de Calderón de la Barca, y se indaga si se llega a expresar la profundidad y la filosofía de su pensamiento. De hecho, primeramente, se establece las teorías del análisis del discurso dramático, apoyándose en la labor de María Carmen Bobes Naves, Anne Ubersfeld, Patrice

Pavis y Tadeusz Kowzan. Posteriormente, se emprende el análisis empírico de los dramas, llevando las teorías citadas a la práctica.

En el mismo apartado, se analiza los elementos que constituyen el drama: acción dramática, personajes, tiempo y espacio, desde otras perspectivas, en primero desde la teoría pionera de Lope de Vega, y en segundo, según, Algirdas Julián Greimas, André Helbo y otros semióticos que hemos citado anteriormente.

La segunda parte que proponemos, ofrecerá como título Estudio comparativo temático, y se compone, también, de tres capítulos dedicados al estudio de los temas sacados a través del análisis realizado en la parte anterior.

En el primer capítulo se aborda la temática del “Honor y religión”; dos temas que aparecen muy enlazados a lo largo de ambas obras, pero que gozan de un tratamiento diferente. Para ello, el estudio comparativo propuesto en este preciso contexto, pretende desvelar qué concepción del honor se plantea tanto en *El príncipe constante* como en *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*, sobre todo que se varia de noción, incluso dentro del mismo drama.

De igual modo, se procura ver cómo se manifiesta la religión musulmana frente a la cristiana, y qué aspectos de vida religiosa se ven abordados. Las aproximaciones críticas de Bruce William Wardropper, Laurent Angliviél de la Beaumelle, Longás Bartbás y Yolanda Pallín entre otras, nos han servido de base para emprender el presente análisis.

Como se trata de obras inspiradas de hechos históricos; la expedición portuguesa de Tánger en 1437 para el primer drama, y la rebelión de la Alpujarra, en 1567, para el segundo drama, tomando en consideración que la literatura de base es de carácter ficticio, el capítulo que sigue se centra en la investigación del grado de la “Ficción y realidad” incluido en las dos tramas.

Por lo tanto, recorrer a los historiadores de la época, tales como Gomes Eanes de Zurara y Maurice Desmazière en el caso de *El príncipe constante*, y a los testigos de Mármol Carvajal, Hurtado de Mendoza y Pérez Ginés de Hita en el caso de *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*, fue una necesidad para analizar si la dramatización de la realidad corresponde a la verdad histórica.

Finalmente, en el tercer capítulo, se fija en el personaje “Moro y cristiano” con el fin de descubrir cómo vienen representados dramáticamente, a través de su actuación teatral. Dicho de otro modo, en este apartado se enfoca en el estudio comparativo del personaje moro y cristiano desde otro ángulo, el de la virtud y la maldad que se ven presentes en las manifestaciones de ambos protagonistas. Para ello, se ha basado en la crítica de Ricardo Castells, Alberto Porqueras-Mayo, Raphaël Carrasco y Jorge Checa entre otros, para aprender la indagación de ese último capítulo.

Por consiguiente, a través del estudio que proponemos: estructural y temático, aspiramos tratar el tema de nuestra investigación, teniendo en cuenta todos los elementos que puedan acercarnos a detectar la imagen del moro/morisco dejada en los últimos dramas del teatro Barroco en particular y el del Siglo de Oro en general.

PRIMERA PARTE

Estudio comparativo estructural

CAPÍTULO: I

El teatro del Barroco

CAPÍTULO: II

Paratexto

CAPÍTULO: III

Análisis del texto dramático

CAPÍTULO PRIMERO
EL TEATRO DEL BARROCO

Introducción

En la época del Barroco, Europa vivía una difícil situación debido a los grandes cambios que se produjeron en todos los dominios, sobre todo, en lo religioso.

Efectivamente, la religión cristiana se vio dividiéndose en dos ramas; el protestantismo – la reforma – y el catolicismo – la contrarreforma-.

Durante la Edad Media y el Renacimiento, la producción teatral había estado un tanto desplazada por otros géneros. Sin embargo, desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, el teatro se convirtió en algo puramente popular y muy apreciado por el público.

Así que, a lo largo del siglo XVII, se consolidaron en Europa diferentes teatros en torno a grandes autores: William Shakespeare, Molière, Jean Racine, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina...

Para entonces, el teatro había llegado a ser un espectáculo muy relevante en la sociedad de la época, Todas las clases sociales se sintieron atraídas por las representaciones. Además, el teatro barroco no solo adquiere importancia social al entretener y divertir a los diferentes rangos, sino también política al convertirse en un medio para difundir la ideología dominante, motivo por el que despertó el interés de las clases dirigentes.

En Italia, Inglaterra y España prevalecieron temas y formas procedentes del teatro popular. Los géneros cultos apenas consiguieron arraigar la escena barroca.

En Francia, también se cultivó el mismo tipo de teatro pero de escaso relieve. Sin embargo, a partir de 1630, empezó a triunfar el teatro de tipo cortesano, cuyos moldes eran meramente clásicos.

De este modo y durante toda la época barroca, se desarrolló la Comedia del Arte en Italia, el Teatro Isabelino en Inglaterra, la Comedia Francesa en Francia y la Comedia del Arte Nuevo en España.

Cabe advertir que la comedia del arte italiana apareció mucho más antes del Barroco, más bien en la era renacentista, pero seguía vigente tres siglos atrás. Además, era la fuente inspiradora para la renovación del teatro barroco por toda Europa. Por esos motivos, hemos

considerado afortunado emprender nuestro estudio acerca del teatro europeo, empezando por la commedia dell'Arte en Italia.

1. Marco teatral europeo

1.1.La comedia del arte italiana

El Barroco como tendencia tanto cultural como artística, tiene el mérito de consolidar el teatro como género literario y como espectáculo. Se originó en Italia, concretamente, en Venecia durante el siglo XVI, y más tarde se extendió por el resto de Europa.

A partir de la segunda mitad del dicho siglo, se desarrolló la commedia dell'Arte o la commedia all'improvviso, un tipo de teatro cómico y popular, el cual estaba basado en la improvisación. De hecho, su texto no se escribía íntegramente, sino, que se improvisaba en torno a una acción dramática, basta sólo presentar una pequeña indicación sobre el argumento para poder entretener una trama neutra y uniforme, generalmente amorosa. Así que el guión incluía unos apuntes acerca de la acción que se dejaron a la imaginación y la espontaneidad de los actores. Sin embargo, cada pieza es diferente de la otra, puesto que los comediantes añadían e improvisaban constantemente nuevos elementos al desarrollo del espectáculo.

Ese tipo de dramática barroca italiana era de carácter carnavalesco, ya que los comediantes, salvo los personajes enamorados, usaban medias máscaras que ocultaban la parte arriba del rostro, únicamente dejaron la boca visible para poder hablar.

Hemos de señalar que la máscara era un accesorio esencial en la actuación y cada una de ellas, reflejaba el carácter del personaje que la llevaba.

Asimismo, los actores poseían otros talentos junto a la improvisación. Eran acróbatas, mimos, espadachines, malabaristas, músicos y cantantes callejeros. Se agrupaban en asociaciones presentando comedias, fábulas, pastorales, etc. al gusto de los espectadores. De hecho, se creían las primeras compañías de la comedia del arte que recorrían toda Italia, incluso Europa.

En cuanto a la estructura de la comedia italiana, la obra se dividía en tres actos, con una trama definida y una serie de personajes arquetípicos.

En efecto, según TAVIANI Ferdinando (1984) cada drama, el espectador se hallaba ante la presencia de los mismos personajes dramáticos, los cuales seguían un esquema fijo. Entre los más típicos, se suele encontrar a los zannis o bufones que tienen la función de criados y representan la clase pobre de la sociedad italiana. Los vecchios o viejos que desempeñan el papel de padres y simbolizan la clase rica y poderosa. Generalmente están en continuo conflicto con la clase anterior. Por último, los Innamorati o enamorados que protagonizan la acción.

Ahora bien, en cada categoría de personajes se inserta una serie bien definida de comediantes, a continuación, vamos a citar los más significativos y reconocidos:

Dentro de los zannis, encontramos a Arlequín, Polichinela, Zanni, Brighella y Colombina

Arlequín o Arlecchino: Se instala en Venecia en busca de un trabajo, así que, se pone al servicio de las grandes personalidades de la ciudad. Se califica por su especial aspecto físico, ya que lleva una máscara negra; Se varía de carácter; en algunos momentos es el más tonto, en otros se muestra extraordinariamente astuto. Es el personaje quien debe tener habilidades de acróbatas y agilidad de bailarines.

Polichinela: es otro criado que procede de Nápoles, es de forma física deformada, ya que tiene una joroba. Su función en la comedia consiste en enterarse de todo lo que pasa en el país y relatarlo a la gente. Dicho de otro modo, se sirve de la política para poder vivir.

Zanni: es el último personaje dentro de la clase de los criados. Es un campesino que tiene que ir a la ciudad buscando un trabajo, así que, se pone al servicio de unos ricos.

Es el gracioso de la comedia, ya que duerme trabajando, sueña despertando y pasa su mayor tiempo comiendo, por lo cual es estúpido y de apariencia tonta.

Su función dramática es transmitir la trama deformando totalmente su realidad, aunque no lo hace con deliberada atención.

Brighella: es el jefe de los criados, a él le otorga la responsabilidad de repartir las tareas. Es respetado tanto por sus compañeros de trabajo como por los dueños. Al gozar de esta digna postura, desempeña la función del buen consejero de los enamorados.

Colombina: es la criada de la enamorada, y la pareja de Arlequín. Es graciosa, ingeniosa, y de lengua muy aguda por lo cual consigue todo lo que quiere dentro de su rango social. Es la única actriz crida que no lleva mascara, de hecho, se muestra muy atractiva y sensual.

La segunda categoría la de los viejos, engloba los siguientes personajes prototipos:

Dottore o el médico: como lo menciona claramente su nombre es médico de formación, aunque cree ser especialista en cualquier dominio. Su presencia en el escenario es la más duradera puesto que no para de moverse y hablar, a veces diciendo falsedades, sobre todo ante sus sirvientes, solo para mantener su estatuto social como intelectual. Es muy rico, a pesar de su pobre vestimenta.

Pantalone: precede el alto nivel de la jerarquía social italiana de aquel tiempo, sin embargo es miserable porque es avaro; para él, todo se compra con dinero, pero el hecho de perderlo, podría causar la pérdida de su estatuto social, así que, siempre vive en contraste con lo que quiere hacer y con lo que teme perder.

Tartaglia: por su oficio como notario, es solicitado por todas las clases sociales. Es el más viejo, por lo cual sufre de miopía y parquinson.

La última categoría es la de los jóvenes enamorados, hijos de uno de los ancianos, o sea de Dottore o Pantalone quienes niegan su unión matrimonial, así, son la víctima del conflicto de los mayores.

Ambos amantes representan el amor puro y romántico, peleándose una vez y reconciliándose otra vez, pero al final, permanecen juntos. Lucen bien debido a su preciosa ropa y sus refinados gestos que reflejan su rango social y su papel protagónico dentro de la comedia.

En resumidas cuentas, la commedia dell'Arte, o la comedia artística italiana pudo cambiar la concepción clásica del teatro a un verdadero espectáculo, gracias a la ingeniosa mezcla de varios elementos: temas populares, trama amorosa, pluralidad de personajes que, a veces salen de lo ordinario, libre improvisación y movimientos acrobáticos; todo eso, fue la clave para el éxito en toda Europa, y su permanencia tres siglos posteriormente. Además, el teatro italiano tiene el mérito de introducir el personaje femenino a la escena, hecho prohibido desde los griegos, ya que los papeles de la mujer eran interpretados por un hombre que pasaba de mujer travestido.

1.2. El teatro isabelino en Inglaterra

Como en todos los países europeos, Inglaterra cultivaba el teatro desde la antigüedad, y era consagrado, especialmente, a las manifestaciones religiosas de fin, puramente didáctico. A partir de las últimas décadas del siglo XVI y hasta los mediados del siglo XVII, se desarrolló el llamado teatro isabelino: conjunto de la producción dramática, tanto escrita como interpretada durante el reinado de Isabel I (1559- 1603), aunque en la época mencionada, las ideas barrocas invadieron Europa, pero Inglaterra aún seguía influida por el humanismo renacentista.

La aparición de este nuevo tipo de teatro se debió a la estabilidad nacional de la monarquía, gracias al equilibrio político, el bienestar económico y los intercambios culturales conseguidos por la reina Isabel I, por lo cual, se produjo un significativo florecimiento en todos los dominios. Sin embargo, el teatro isabelino permaneció vigente hasta 1642, fecha de la clausura de los teatros decretada por el parlamento a causa de la guerra civil (1642-1652), por seguir adoptando la misma temática y el mismo estilo de escribir.

El teatro de la era isabelina tenía sus propias características en cuanto a la escenografía, temática, estructura de la obra, los personajes, etc. que lo calificaban como popular, incluso universal a pesar de las escasas condiciones que poseía. En este propósito, Martín de Riquer y José María Valverde establecen una comparación entre el teatro isabelino y el teatro inglés actual, destacando los rasgos diferenciales de cada uno:

Para leer el teatro elisabetiano conviene tener en cuenta cómo se representaba en su momento: sólo así comprenderemos la importancia, algo menguada en nuestra época, que alcanzaba la palabra, reforzada en su virtualidad por la forma poética, sobre la simplicidad de la escena. Pues hoy encomendamos a la escenografía y a las ocurrencias del director la función ambientadora, mientras que en aquella época del teatro -tanto en Inglaterra como en España- los ojos apenas tenían delante más que la persona del actor, quizá ricamente vestido con trajes que fueron de nobles, y todo él concentrado en la intensa recitación de los versos, no susurrando desvaídamente la prosa naturalista, como ahora estamos acostumbrados a encontrar. (1984: 236)

Entonces, se puede destacar de la cita anterior que, el teatro en aquella época adaptaba el verso como forma de escribir, especialmente, el verso blanco¹, aunque, en algunos casos, se recurría a la prosa para expresar diálogos informales, sin ninguna estilística dramática, esencialmente, en boca de los personajes cómicos o rústicos. Toda la dramatización se representaba en un escenario carente de decorado, por desconocer el arte de la escenografía, pero eso no impedía tener una construcción propia y fija del teatro, situada al aire libre, de forma circular o hexagonal que daba a un patio en el centro. Así que, el público de la clase inferior se mantenía a pie para seguir la representación, mientras que los privilegiados se les conservaba asientos muy próximos a los actores.

El teatro isabelino se centraba en la figura del actor y sus habilidades para superar lo carente en la escena. De hecho, era el único componente teatral que atraía la atención del espectador, y podía retenerlo hasta al final, gracias a su rica vestimenta y su agudo talento de expresarse mediante la voz, el cuerpo y los sentimientos, teniendo solamente, el texto dramático como único soporte y recurso dramático.

Al igual que la comedia del arte italiana, el teatro isabelino era, por excelencia, teatro popular: campesinos, artesanos, comerciantes, marinos, soldados... acudían a la representación escénica, junto a la clase alta. Así que, la temática abordada se inspiraba de la vida diaria del individuo inglés, interpretándola bajo los diversos subgéneros, aunque no se puede negar todavía, el predominio del drama histórico que fue tratado con abundancia.

Ahora bien, los dramaturgos isabelinos no adoptaban las normas de Aristóteles en cuanto a la estructura del drama. Efectivamente, no se mantenían las tres unidades; de lugar, tiempo y acción. Asimismo, se mezclaba de géneros y personajes, ya que en el momento de mayor tensión dramática, se intervenía el personaje cómico, en el caso inglés es el clown. Del mismo modo, en las mismas escenas, se encontraba el personaje noble con el personaje plebeyo. Sin embargo, con toda la diversidad y la tolerancia mostrada en el teatro isabelino, la mujer, no tenía absolutamente, ningún derecho de actuar, por lo cual, el papel de la mujer estaba atribuido a chicos y jóvenes que aún no tenían la voz madura. La primera participación femenina en la escena fue en 1630.

¹ Es un tipo de verso que tiene una métrica regular, es decir un número determinado de sílabas, o sea, versos de arte menor o de arte mayor, sin embargo, no adopta ningún tipo de rima.

Como es sabido, al hablar de la dramaturgia inglesa, es una obligación absoluta referirnos a William Shakespeare (1564-1616) como el mayor representante de este género.

Shakespeare era autor, poeta, dramaturgo, actor, director de escena, incluso empresario. Aunque nunca se ingresó a la universidad, pero su nueva concepción teatral consiguió clasificar al teatro inglés como moderno y universal.

En efecto, con solo 40 dramas, pero de gran ingenio y significado, Shakespeare llegó a abordar todos los géneros dramáticos y a tratar casi todos los temas. Así que, en las comedias *El sueño de una noche de verano* (1595-1596) y *El mercader de Venecia* (1596-1597), se cultivan las intrigas amorosas y la venganza.

En las tragedias como *Romeo y Julieta* (1595), *Hamlet* (1601), *Otelo* (1604), *El rey Lear* (1605), y *Macbeth* (1606), el tema del amor y la venganza siguen planteándose, junto a los conflictos familiares, la traición, los celos, la duda, la ingratitud, la ambición del poder, el asesinato, el suicidio, el abandono, la muerte, el paso del tiempo, la locura...

Del mismo modo, el tema histórico ocupa una parte importante dentro de la producción shakesperiana. En este contexto, 10 dramas han sido escritos abordando, de una parte, la historia nacional de Inglaterra como *Ricardo III* publicada en 1596, y *Enrique VI* compuesta en 1594, y de otra parte, la tradición grecolatina, como *Julio César* (1608) y *Antonio y Cleopatra* (1608).

Ha de señalar que la mayor parte de la labor del ingenioso autor fue recopilada y divulgada después de su muerte en 1623.

El teatro inglés, más bien el isabelino ha podido modernizarse, y al mismo tiempo recuperar la gloria del teatro griego, perdido durante la época medieval, gracias a las renovadas reflexiones shakesperianas.

En efecto, para Shakespeare el mundo es teatro, y cada individuo, o sea, hombre o mujer, desempeña un determinado papel en él, igual que cada personaje en el drama cumple una precisa función (Cándido PÉREZ GALLEGO, 1988: 156). Shakespeare aplica en sus escritos su famosa declaración “*Ser o no ser. Esa es la cuestión...*”, “*To be or not to be. That’s the question...*” De hecho, los protagonistas tienen un especial carácter, son ellos mismos que provocan sus propios sufrimientos. Así que, el conflicto dramático nace

cuando el personaje, generalmente el protagonista que suele ser de alto rango, rompe el orden ya establecido, sin embargo, es consciente de su voluntad y asume perfectamente el resultado de sus acciones. Por lo tanto, las obras del dramaturgo inglés poseen un fin trágico, ya que el héroe debe ofrecer su vida para pagar el desorden causado por sus propios actos.

El teatro inglés de la época indicada conoció también a otros dramaturgos de formación universitaria, dignos de mencionar por haber preparado el camino para los dramaturgos venideros y creado un teatro tal como lo encontró Shakespeare con un público deseoso a lo mejor. En este preciso sentido, cabe aludir a Christopher Marlowe (1564-1593) que a pesar de su escasa producción debida a su temprana muerte, pudo asentar las bases del teatro isabelino innovando el lenguaje escénico, creando nuevos personajes de carácter poderoso y entretejiendo tramas atractivas. En definitiva, revolucionó la tragedia tal y como se entiende actualmente. Su representativa obra es *La trágica historia del doctor Fausto*, drama que inspiró más tarde al dramaturgo alemán Goethe para escribir su famosa obra *Fausto* (1807).

No obstante, Shakespeare se destacó por su variable temática, la sutileza de su pensamiento y sobre todo por el estilo empleado. Efectivamente, el autor de *Hamlet* dominaba perfectamente el idioma inglés; era capaz de usar unas 7000 palabras distintas en una sola obra (Salvador Oliva , 2001: 99), además, usaba unas frases y términos que aún, hoy día siguen vigentes, incluso, cuando se recorría al lenguaje de insultas, empleaba vocabulario rico. Así que, el talento lingüístico del dramaturgo le permitió utilizar un exquisito y vigoroso lenguaje lleno de imágenes, ya que empleaba unas metáforas que no se ha llegado a redactar unas semejantes hasta ahora.

Como se ha señalado anteriormente, el teatro isabelino se extendió hasta 1642, periodo que corresponde al reinado de Jacobo I (1603- 1625) y Carlos I (1625- 1649).

Durante la era jacobina y carolina se destacó a Ben Jonson (1574- 1637) como mejor dramaturgo, aunque su labor dramática empezó mucho más antes, pero no pudo brillar frente a la magnífica y grandiosa labor shakesperiana. Jonson intentó seguir las mismas líneas trazadas por Marlowe y mantenidas por Shakespeare, sin embargo, volvió al modelo clásico usando la unidad de tiempo y espacio. Su representativa comedia es *Volpone* (1606).

1.3. El teatro clásico francés

En Francia, el siglo XVII es de gran y reveladora producción literaria en todos los géneros, esencialmente, el teatro, por lo cual se denominó “*Le grand siècle*”.

Políticamente, dos reyes gobernaron Francia a lo largo de este siglo: Luis XIII (1610-1643) y Luis XIV (1643-1715). Durante el primer reinado, el poder estaba en mano del cardinal Richelieu como primer ministro, el cual seguía una política basada en aislar la alta nobleza del gobierno, sobre todo la revoltosa, quitándole sus bienes. Asimismo, pretendió llevar una relación de rivalidad con los países protestantes, defendiendo al catolicismo, incluso perseguía a los franceses de la misma creencia.

Culturalmente, los primeros años del gobierno de Luis XIII, llamado también *el Justo* por su sencilla y virtuosa vida que llevaba, supusieron el desarrollo del barroco, al igual que en Italia y España, sin embargo, no tuvo el mismo éxito y esplendor deseados. No obstante, la época del Justo está marcada por la fundación de la Academia Francesa en 1635 que velaba por la pureza del idioma.

Con Luis XIV o *el Rey Sol* o *el Grandioso*, se culminó el absolutismo real, ya que en su gobierno, Francia se convirtió en el modelo prototipo de la monarquía absoluta, gracias al mantenimiento de la política anterior. De hecho, los nobles se quedaron apartados de los asuntos del estado, mientras que, se favoreció a los burgueses debido a la estrategia de la centralización administrativa seguida por su ministro el cardenal Mazarino. En cuanto a lo exterior, el monarca tuvo muchos conflictos con los países vecinos: España y Holanda.

Luis XIV se destacó en el terreno cultural por su indiscutible fascinación por las artes: construyó la puerta de Saint Denis, la fuente de Latone, el palacio de Versalles que se convirtió en el palacio real y muchas obras más. Otorgaba sustanciosas ayudas a los artistas como el pintor Rigaud y a los poetas como Corneille, Molière y Racine para impulsar la creación artística y literaria.

Durante su reinado, Francia se convirtió en potencia militar, económica, política y sobre todo cultural por lo que daba de interés y cuidado a las bellas artes. En este propósito, fundó varias instituciones académicas para proteger las artes: la Pequeña Academia de la Pintura y Escultura en 1664, la de las Ciencias en 1666 y la de la Arquitectura en 1671, sin olvidar la creación de una fundación real que agrupaba a diferentes compañías teatrales que actuaban en las salas de los hoteles, entre ellas la compañía *Illustre Théâtre* de

Molière, bajo el nombre de la Comedia Francesa (Comédie Française) en 1680, conocida públicamente por *La casa de Molière* (*La maison de Molière*).

Como queda dicho antes, el Barroco no alcanzó gran impacto entre los franceses, ya que con el *Rey Sol* se adoptó otra tendencia y filosofía totalmente diferente a la anterior.

Así que, a partir del *Discurso del Método* de Descarte (1637), se manifestaron nuevas ideas basadas en la razón. Por ello, la claridad, la lógica y el orden natural serán las características de cada disciplina artística, incluyendo el aspecto literario

Respecto al teatro, se dio vuelta otra vez al modelo clásico, especialmente, a la unidad de tiempo y lugar, se alejó de toda complicación en trama; todo debía ser expuesto claro, sencillo y verosímil. Asimismo, se dividió la pieza teatral en cinco actos con la clara separación entre los géneros dramáticos. Así pues, la tragedia vino escrita solamente en verso y animada por burgueses y plebeyos. En cambio, en la tragedia, junto a los personajes ya citados, se recorrió a los nobles como otra categoría de actores, y se combinó verso con prosa (Jean ROUSSET, 1954)

En el principio, no había lugares fijos para la actuación escénica; las plazas públicas eran los únicos espacios donde se abrigaba a las compañías ambulantes. No obstante, muchas veces no se podía actuar en ellas, a causa del clima francés. De hecho, se acudía a las salas de armas, las salas de juego de pelota, las salas de algunos hoteles, los cabarets, incluso a las caballerizas de los palacios.

La era de Luis XIV es la época grandiosa y dorada de la escena francesa. El rey era muy aficionado por la música y el canto, así que las fiestas y los festejos reales eran organizados de manera regular y oficial en el palacio de Versalles para celebrar algún evento político o familiar, pero, en realidad, se pretextó de esos acontecimientos, solo para poder organizar tales recepciones:

Les fêtes font le prestige de la Cour. Elles animent la vie monotone et ritualisée du courtois, éblouissent bourgeois et étrangers, rassemblent la noblesse parfois infidèle au château. Paris n'ignore pas les fêtes. Entrées royales, visites princières, réceptions 'ambassadeurs, signatures de paix, célébrations de victoires en sont les prétextes. Mais aucune n'a la majesté, la richesse, la grandeur qui règnent à Versailles. Si la Ville célèbre les grands événements familiaux de la dynastie régnante et participe ainsi à l'exaltation du principe monarchique, elle n'est que l'écho affaibli de la Cour. C'est de Versailles qu'on espère des fêtes régulières et fastueuses. L'opinion ne pardonne ni parcimonie dans les dépenses, ni

médiocrité des réjouissances. (...). La Cour est tenue d'éblouir la Ville². (Jean-François Solnon, 1987: 347)

Dichas celebraciones duraban hasta siete días con un programa fijo en el cual siempre se insertaba una pieza teatral: se trataba de un verdadero espectáculo. A continuación, exponemos el programa de una de las famosas fiestas reales titulada *Los placeres de la isla encantada* (*Les Plaisirs de l'Île enchantée*), la cual engloba 4 comedias celebrada del 7 al 13 de mayo de 1664 y organizada por el dramaturgo Molière y el músico Lully:

Fecha	Lugar	Actos
7 de mayo	Entrée de l'Allée royale	Carrousel, courses de bague, ballet, collation
8 de mayo	Milieu de l'Allée royale	<i>La Princesse d'Élide</i> , comédie galante mêlée de musique et d'entrées de ballet
9 de mayo	futur Bassin d'Apollon	Ballet et feu d'artifice
10 de mayo	Fossés du château	Courses de têtes
11 de mayo	Ménagerie <i>Vestibule du château</i>	Promenade <i>Les Fâcheux</i> , comédie
12 de mayo	Fossés du château Château Vestibule du château	Courses de têtes Loterie <i>Tartuffe</i> (3 actes), comédie
13 de mayo	Fossés du château Vestibule du château	Courses de têtes <i>Le Mariage forcé</i> , comédie

Cuadro nº1: Programa de la famosa fiesta *Los placeres de la isla*

(Moine Marie- Christine 1984: 145)

² Traducción propia: Las fiestas hicieron el prestigio de la Corte. Ellas animan la vida monótona y ritual del cortesano, admiran al burgués y al extranjero, juntan a la infiel nobleza al palacio real. París no ignora las fiestas. Entradas reales, visitas de príncipes, recepciones de embajadores, firma de tratado de paz, celebración de victorias son pretextos. Sin embargo, ninguna tiene la majestad, la riqueza, la grandeza que reinan en Versalles. Si la ciudad celebra los grandes eventos familiares de la dinastía regente y participa también en la exaltación del príncipe monárquico, no es más que el flojo eco de la corte. Es en Versalles donde se espera regulares y fastuosas fiestas. La opinión pública no perdona, ni modera los gastos de las alegrías (...) La Corte está obligada a deslumbrar la ciudad.

Tres principales autores marcaron la escena del teatro clásico francés: Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699) y Jean -Baptiste Poquelin más conocido bajo el pseudónimo de Molière (1622-1673).

Con Corneille, se estableció los fundamentos de la tragedia francesa que serán perfeccionados más tarde por Racine. En sus obras, solía servirse de la historia de Roma como argumento de sus dramas usando la violencia y el suspense para aumentar la tensión dramática. La temática esencial de sus piezas es el amor que siempre contraponía al deber, y como la dramaturgia francesa está basada en el racionalismo, el conflicto se resuelve a favor del deber. Su estilo es elegante y analítico.

En 1636, interpretó su primera tragicomedia *El Cid (Le Cid)* que tuvo mucho éxito a pesar de las fuertes críticas recibidas, al no respetar las tres unidades clásicas de tiempo, lugar y acción. Sin embargo, el dramaturgo tomaba en consideración todo lo comentado al estrenar su siguiente tragedia *Horacio* en 1640, manteniéndose dentro de las normas clásicas. En 1674, dejó de escribir y se retiró definitivamente de toda actividad literaria.

Ahora bien, Racine es el mayor exponente de las reglas aristotélicas. En efecto, alimentándose de temas inspirados de la mitología grecolatina o de la biblia, sus personajes viven pasiones irresistibles que les conducen hacia su propia destrucción igual que los dramas de Shakespeare. Escribía con estilo sencillo pero elevado y muy conciso. Para él, la palabra es el medio más esencial en la comunicación teatral, por eso, debe ser de gran belleza y musicalidad, de aquí se justifica el escaso uso de las técnicas del decorado. Asimismo, a Racine le reconoce el esmero uso del alejandrino para alcanzar mayor grado de lirismo.

En total, escribió 12 tragedias, de las que es preciso destacar *Andrómaca* (1667), *Británico* (1669) en la cual atacó a Corneille y su obra cumbre *Fedra* (1677).

A propósito de la comedia francesa del siglo XVII, a Molière le debió el mérito de modernizar este género dramático sin alejarse del modelo clásico, apoyándose en la comedia del arte italiano, el teatro barroco español y en la comedia latina.

Frente a la sutileza del texto y la hondura del carácter de sus personajes, dio mucha importancia al uso de los elementos cómicos y técnicos para captar la atención del público. Sus dramas eran una clara crítica y sátira de las costumbres de la sociedad francesa y los vicios del hombre tal como la falsedad, la hipocresía, la avaricia, etc.

En su texto, se notaba una viveza y rapidez en los diálogos, un agudo juego de las palabras y un frecuente uso de la gestualidad a diferencia de Racine que se basaba únicamente en la palabra. De igual forma, usaba diferentes registros lingüísticos de acuerdo con la condición social y el carácter de sus personajes.

Molière no era solamente dramaturgo, sino que actuaba en sus dramas y dirigía una compañía ambulante que logró instalarse en París en 1658. De su habilidad como actor Jaques Schérer escribe: “*Quienes lo vieron, cuentan que corría, hacía reverencias, golpeaba, era golpeado, resoplaba. Echaba espuma, hacía muecas, se contorsionaba, movía con furia todos los burlescos resortes de su cuerpo, hacía temblar sus párpados y sus ojos redondos*” (1974:59).

Entonces, el propio dramaturgo estrenaba sus comedias, eran alrededor de 30 dramas que versan sobre la vida cotidiana de una determinada época o grupo social. En este sentido, escribió, sobre todo refiriéndose a las mujeres en dos principales comedias: *La escuela de las mujeres* (1662) y *Las mujeres sabias* (1672). Del mismo modo, trató los rasgos psicológicos del individuo francés en varias ocasiones, las más destacadas son: *El enfermo imaginario* (1673), *El avaro* (1668), *Tartufo* (1664) y *Don Juan* (1665) siendo una mera adaptación de la obra *El burlador de Sevilla* de Tirso Molina.

2. Marco teatral español

2.1.Contexto histórico

El barroco como concepto histórico abarca aproximadamente todos los reinados de los Austrias menores:

- ▶ Felipe III: de 1598 hasta 1621.
- ▶ Felipe IV: de 1621 hasta 1665.
- ▶ Carlos II: de 1665 hasta 1700.

Concretamente, los años del reinado de Felipe III comprenden el periodo de la formación del barroco, los de Felipe IV corresponden a la plenitud y culminación de la corriente barroca, y los de Carlos II, se refieren a la fase final y la decadencia tanto del movimiento como de la autoridad real española.

2.1.1. Entorno político y económico

Con la llegada al trono de Felipe III se cambió totalmente de política, Ya desde ahora, los reyes no gobernaban personalmente, entregaron las funciones del gobierno a los validos; personas de confianza que dirigen la política del estado.

Según Gaspar AGUILAR (1999), durante este periodo, la política exterior del monarca conoció una fase de calma y paz; se llegó a solucionar los problemas exteriores herederos del reinado de su padre y se mantuvo una política pacifista y amistosa con Inglaterra y Francia.

En cuanto a lo interior, los hombres de confianza del rey: el Duque de Lerma y más tarde el Duque de Uceda no consiguieron remediar los problemas económicos debidos a los gastos irresponsables de la Corte, por lo cual, se aumentó la deuda pública mientras se incrementaba la corrupción administrativa. Pero el hecho más decisivo que marcó la política interior de este reinado es la expulsión de los moriscos que se inició en 1609.

Efectivamente, los descendientes de los musulmanes bautizados en la época de los Reyes católicos- Fernando de Aragón e Isabel de Castilla- que ya se habían sublevado durante el reinado de Felipe II, sufrían graves tensiones y represiones por parte de los cristianos viejos. Al final fueron expulsados de todo el suelo español Cabe mencionar que la mencionada expulsión fue fatal para la economía española, en especial, para la agricultura.

Con la muerte temprana del padre, el hijo Felipe IV se encargó del poder a los 16 años. Su reinado fue largo; unos 44 años. Durante estos años se pueden distinguir tres etapas: la primera en la cual se confiaba las tareas del poder al conde- duque de Olivares que duró de 1621 hasta 1643, mientras la segunda empezó a partir de 1643 y terminó en 1661, ya se cambió de valido y las labores de gobierno se recaerán sobre la persona de Luis Méndez de Haro y Guzmán. La tercera y última etapa de 1661 hasta 1700, es la etapa de los consejeros, ya que el rey se rodeaba de consejeros y asesores que garantizaban la buena toma de sus decisiones, entre los que destacan se puede citar a la consejera María Jesús Agreda.

De modo general, el reinado de Felipe IV conoció una serie de crisis políticas tanto interiores como exteriores en todas sus fases (Rodrigo de ZAYAS, 2006)

En lo interior, el conde duque de Olivares puso en marcha unas medidas con el propósito de reanimar la economía del imperio devolviendo así a la monarquía su gran esplendor. En este contexto, se fundó en 1622 la Junta Grande de Reформación que garantizaba una estricta legislación y limitaba el acceso a la administración, todo eso para erradicar el fenómeno de la corrupción que sufría el estado.

Otro procedimiento de igual importancia que lo citado anteriormente, fue la supresión de las aduanas interiores y la prohibición del comercio textil extranjero. Pero lo que provocó la crisis interior fue la creación de la Unión de Armas: un ejército común para toda la monarquía que tenía como deber mantener entre todos los reinos sus aportaciones económicas lo que no satisfizo en absoluto a los catalanes y portugueses. En efecto, durante la década de 1640 el monarca español fue víctima de una serie de revueltas precisamente en Cataluña, Portugal, Nápoles y Sicilia, Aragón y el sur peninsular que sólo con la intervención de las tropas se pudo dominarlas y se apartó el conde-duque de Olivares definitivamente de la política.

Tampoco las relaciones exteriores del imperio con sus países vecinos fueron tranquilas. España agotada de las revoluciones interiores y empobrecida debido a la difícil situación económica que trasladaba, se vio obligada a intervenir en la Guerra de los Treinta Años que tuvo sus raíces desde 1618.

Efectivamente, apoyando al imperio austriaco, la España de los Austrias menores bajo el reinado de Felipe IV, se formó parte del conflicto bélico europeo para defender los intereses familiares de la dinastía de los Asturias. Finalmente, en 1648, se firmó la paz de Westfalia que puso fin a la denominada guerra pero con pérdidas tan pesadas para el imperio hispánico que ya perdió su hegemonía en toda Europa. Pero aún más, tras la paz de los Pirineos firmada en 1659 para acabar con los enfrentamientos hispano-franceses que siguieron 11 años más, España se encontraba en plena decadencia.

Cuando falleció Felipe IV en 1665, le sucedió al trono su hijo Carlos II, quien apenas tenía los 4 años por lo cual se había nombrado como regente a su madre Mariana de Austria. En 1675. Diez años más tarde se pudo encargarse personalmente del poder pero con problemas de salud lo que favorecía más la ruina del estado.

A parte de la desastrosa situación tanto política, administrativa como económica que heredó el joven rey, su gobierno fue marcado en el interior por la ausencia de hijos. En

efecto el problema de la sucesión al trono fue el acontecimiento más importante que caracterizaba aquel periodo, ya que Carlos II no tuvo una descendencia a pesar de casarse dos veces.

En el ámbito internacional se continuaban las derrotas militares y las pérdidas territoriales a favor de Francia encabezada por Luis XIV, ya que en 1668 se le entregó Lille y otras plazas fronterizas, en el mismo año, también se reconoció la independencia de Portugal, hecho ignorado durante el reinado de Felipe IV y en 1678 se cedió el Franco- Condado siempre a la nueva potencia europea: Francia.

Con la muerte de Carlos II comenzó el problema sucesorio que se concluyó con el nombramiento de Felipe de Anjou; nieto de Luis XIV y bisnieto de Felipe IV como el nuevo rey español y así, se cambió de linaje de los Austrias a los Borbones.

En definitiva, el reinado de los Austrias menores debilitó el poder español e hizo hundir el país en graves problemas causados por varios factores:

Profunda crisis política y ruina económica producidas por la mala regencia de los validos, el mal aprovechamiento de las riquezas provenientes de América, el terrible declive de la población, especialmente en Castilla, debido a las epidemias de peste, malas cosechas y sobre todo las guerras.

El descenso del comercio por la expulsión de los moriscos, la emigración a las colonias del nuevo mundo, la disminución del oro y la plata que llegaban desde ahí y la mentalidad social de la época marcada por el desprecio al trabajo, fundamentalmente el manual.

Revueltas interiores, especialmente la de Cataluña en 1640 y la de Portugal. Esa última, costó a España la pérdida de tal valiosa posesión territorial en 1668. Asimismo, los enfrentamientos exteriores, sobre todo La Guerra de los Treinta Años (1618-1648) en la cual, participaron todas las grandes potencias europeas en defensa del protestantismo o del catolicismo. Dicha guerra no sólo empobreció la monarquía española, sino también, marcó el fin del predominio español en toda Europa en favor de Francia.

2.1.2. Entorno social

Desde punto de vista social, se siguió manteniéndose una sociedad estamental con tres clases: dos privilegiadas al gozar de un especial trato por parte de la justicia,

apropiarse de las rentas del campesinado y no pagar impuestos, se trata de la nobleza y el clero, y otra no privilegiada llamada estado llano, en el cual englobaba toda la clase baja.

En cuanto a la primera categoría, comprendía únicamente a personas distinguidas por su ilustre linaje ya heredado desde generaciones, sin embargo, había diferencias incluso, entre los nobles ellos mismos, ya que se destacaban a los grandes de España, los más ricos y a los hidalgos que vivían gracias a los cargos públicos que se les concebía. A este rango, se le permitía tener criados y armas.

Mientras al segundo estatuto, la iglesia, era formada por personas de toda condición social, de hecho, se vio aumentándose de número de religiosos, como manera de escaparse del hambre y evitar su ingreso al ejército. Ahora bien, por lo que corresponde a los cargos eclesiásticos más relevantes, estaban reservados a los nobles, mientras, los de menor importancia estaban al cargo de personas pertenecientes al pueblo.

Ahora bien, entre el clero y el estado había una relación profunda, viendo que la España barroca era una España puramente católica, de hecho, el poder político obedecía a los propósitos religiosos, incluso la jerarquía social de aquella época correspondía a los fines de la iglesia, ya que todo acto o actividad que afeaba al catolicismo será perseguida por la inquisición.

Sin embargo, la mayor parte de la sociedad española era formada por la clase baja o el pueblo, que a su parte se dividía en otros subgrupos (GARCÍA ARENA, 1975):

La burguesía como nueva clase dominante que buscaba ennoblecimiento por financiar la corona, comprar tierras, títulos y certificados de nobleza. Así, varió sus actividades entre comercio, negocio o función pública.

Los campesinos y los trabajadores urbanos; los primeros trabajaban o arrendaban sus tierras para poder alimentarse, y los segundos estaban en paro la mayor parte del año. No obstante, ambos soportaban la totalidad de las cargas tributarias.

Los grupos marginados en los cuales se encontraban los picaros, los vagos, los delincuentes y los mendigos.

Cabe mencionar la presencia de otro grupo social intermedio, especialmente relativo a la producción intelectual. Se trata de los letrados que provenían de hogares no aristocráticos, pero que cursaban en las mejores universidades españolas.

2.1.3. Entorno cultural

A pesar de la decadencia política, social y económica, se produjo en España el mayor esplendor artístico y cultural en toda la historia del país, ya que el Barroco junto al Renacimiento constituyen el llamado Siglo de oro.

El Renacimiento con su ideología basada en el antropocentrismo, pretende expresar un gran optimismo y profunda confianza en el ser humano, supone la vuelta a la antigüedad clásica y recorre al uso de los elementos de la naturaleza para exponer mayor belleza artística.

Ahora bien, y a partir de finales del siglo XVI, se manifiesta el barroco como un nuevo movimiento cultural que afecta a toda la creación tanto artística como intelectual, y que corresponde a las tremendas condiciones de vida del individuo español y al sentimiento de pesimismo y desengaño que se apoderaron de la España de la época.

A diferencia del Renacimiento, el Barroco muestra una gran complejidad y encargo de estilo, por eso, casi la totalidad de las obras literatas y artísticas barrocas, sobre todo en el campo de la escultura y la arquitectura, vienen cargadas de figuras, elementos y formas, hasta no dejar ningún espacio vacío.

Literariamente, la concepción negativa del mundo, la frustración y el descontento despertaron el interés de los autores barrocos.

Efectivamente, los literatos eran muy conscientes de la aguda crisis que se extendió por toda España, tomando distintas actitudes como la sátira, la protesta, la evasión, la diversión..., y proporcionando nuevos temas, junto a los ya tratados durante el Renacimiento.

Para ello, se cambia de estilística alejándose de lo natural e inclinándose más hacia lo artificial, con la adaptación de dos principales tendencias estilísticas:

La primera tendencia denominada el culteranismo, cultiva la forma de las palabras dejando aparte el contenido y apartándose totalmente de lo sencillo y natural, por ello, abusan del uso de los recursos estilísticos como las metáfora, los neologismos y el hipérbaton. Eligen palabras con especial sonoridad y evocadora fuerza, todo eso para crear un lenguaje rebuscado dedicado solo a una minoría. El máximo representante de ese movimiento es Luis de Góngora (1561- 1627).

La otra corriente es el conceptismo que se caracteriza por el genio de las ideas y la sutileza del concepto, expresando muchas ideas en pocas palabras. En este contexto, abundan en sus obras, los juegos de palabras y las antítesis en las que contraponen ideas o situaciones. Francisco de Quevedo (1580- 1645) es la figura cumbre de la mencionada tendencia.

Los temas barrocos tratados tanto en la poesía, la prosa como en el teatro fueron dirigidos a una clase especial de alta cultura. El culteranismo y el conceptismo afectaron más la prosa y la poesía. Del mismo modo, el teatro fue el género literario más innovador y de mayor éxito en el siglo XVII porque presentaba comedias al alcance de todos; cultivaba, lo amoroso, gracioso, religioso, histórico, legendario y tantos temas más para satisfacer los gustos y exigencias del público. Los dos dramaturgos más representantes del teatro barroco fueron Lope de Vega (1562- 1635) y Pedro Calderón de la Barca (1600- 1681).

2.2. Panorama general del teatro barroco español

2.2.1. La comedia nueva

Basándose en la teoría de Aristóteles, divulgada en su *Poéticas*, escrita en el siglo IV a. C se plantearon los primeros fundamentos con el fin de escribir drama. Mucho más tarde, esas reglas fueron revisadas y arregladas con más rigor y exactitud con la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias*³ (1609) de Lope de vega, que siguen vigentes hasta hoy en día.

Así pues, el dramaturgo decidió la estructura de cada obra teatral en tres actos o jornadas, lo que obedece a la estructuración interna del argumento; planteamiento, nudo y desenlace:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.
(vv. 298-301)

Asimismo mantuvo la unidad de la acción siguiendo así las normas instauradas por el pionero Aristóteles, poniendo de relieve el valor central de la acción dentro de la estructura del drama:

³ Ver texto completo de la obra en el anexo, a partir de la p. 3

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primer intento se desvíen;
ni de ellas se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo.
(vv. 181-187)

Por otro lado, rompió la unidad de tiempo y de lugar explicando con genio el nuevo orden que debe seguir a la hora de presentar comedias:

no hay que advertir que pase en el periodo
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;
pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que haya que pasar algunos años,
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o, si fuera fuerza,
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas a quien se ofende.
(vv. 188-210)

El dramaturgo pretende a través de estos versos establecer la misma unidad de tiempo al principio de cada acto, que será desarrollada de manera ilimitada entre cada jornada. Y como se trata de una obra teatral, se recurre a los entremeses o bailes que juegan entre los actos a fin de expresar el paso del tiempo para el público; entonces, el espectador, mientras ve una de dichas actuaciones entre el fin de una jornada y el comienzo de la siguiente, entiende claramente que haya transcurrido un periodo de tiempo. Sin embargo, en el texto impreso el cambio de tiempo y de espacio es interpretado por la presencia de las acotaciones o se enuncia a través del diálogo de los personajes.

Frente a la división clásica que exigía tonos totalmente diferenciados a la tragedia y comedia, en el teatro lopesco se mezclan tonos y ambientes diferentes, según lo que innovaba dentro de la nueva comedia: *Lo trágico y lo cómico mezclado* (v.174). De

acuerdo con este contexto, Lope de Vega introduce un nuevo personaje al teatro que parece de mayor aporte y significación en la escena, se trata del personaje *gracioso* o *donaire*.

Finalmente, se acude al verso como única forma de escribir dramas, con el empleo de diferentes tipos de estrofas según las situaciones:

Acomodo los versos con prudencia
a los sujetos que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.

(Lope de Vega, 2006: vv. 305-312)

2.2.2. La escenografía barroca

La época más rica y al mismo tiempo más compleja de la historia del teatro español, es la del Barroco, concretamente desde las comedias de Lope de Vega hasta la muerte de Calderón de la Barca.

Hasta el siglo XVI no había ninguna normativa fija en cuanto a la representación del teatro. En aquella época coexistían distintas variantes de teatro; teatro religioso, teatro cortesano o palaciego y teatro popular. El religioso y el cortesano representaban obras en las cuales las fiestas eclesiásticas y los festejos cortesanos constituyeron el tema principal, además disponían de grandes medios y estaban dirigidos a una minoría limitada de espectáculo.

En cuanto al teatro popular representaba piezas en plazas populares con pocos medios y estaba dirigido a la gran mayoría de público con diversos temas; religiosos, históricos, legendarios, humorístico...Es en este tipo de teatro que Lope de Vega introdujo sus aportaciones.

Como es sabido, una obra de teatro se diferencia de los otros géneros literarios, ya que se escribe, fundamentalmente, para ser presentada en la escena. Por ello, se requiere toda una preparación y organización tanto material como humana.

El teatro áureo se perfeccionó y llegó a su plenitud durante el Barroco gracias a las innovaciones llevadas a cabo en el siglo XVII.

Uno de los aspectos básicos del género teatral influido por las aportaciones lopescas es el lugar donde se actuaba la acción; se trata más bien del escenario. Desde el Renacimiento, las obras teatrales se representaban en espacios no fijos como plazas públicas o en patios rodeados de casas pertenecientes al público, llamados corrales de comedias. Sólo, y a finales del siglo XVI, se empezaron a construir los primeros edificios dedicados, especialmente para la difusión de los espectáculos teatrales:

En su origen, los corrales de comedias eran verdaderos patios interiores de casas, en los que se había levantado un tablado (el escenario) y cuyos espacios se aprovechaban para alojar a un público variado. Las representaciones se hacían de día. La sala carecía de techo y sólo un toldo protegía del sol. El escenario disponía de cortinas en su fondo que ocultaban uno o dos corredores altos y los vestuarios. La ausencia de telón condicionó la representación: había que recurrir a otros procedimientos para avisar a la audiencia de que comenzaba la representación: ruido inicial, música...

(...)

Pronto se construirían los primeros corrales/teatros permanentes. Estos primeros edificios de nueva planta -el de la Cruz (1574) y el del Príncipe (1582)- mantienen la misma estructura que los corrales aunque ya no son patios de vecinos sino edificios levantados para ser teatros. En ellos se representarán obras y parte de los beneficios que se obtengan serán destinados a obras de caridad, al mantenimiento de hospitales, por ejemplo. Este carácter benéfico no libró al teatro de las iras de la misma Iglesia. Estos modestos teatros tienen la misma estructura que los corrales de comedias originales. (Othón Arróniz, 1977: 102)

Como queda mencionado, el teatro popular carecía de medios, por lo cual viene representado con escasa decoración, solamente, se disponía de la tramoya como único artificio para producir efectos escénicos. Para sobrepasar la carencia de decorado, los actores incluían en sus diálogos unas indicaciones necesarias para aludir al lugar en el que sucedía la acción. También, el espectador tiene un par de colaboración, ya que al usar su imaginación podía suplir la falta de adorno.

Resulta especialmente llamativa y significativa la finalidad que tenía el teatro barroco, ya que sus ingresos estaban dedicados a los necesitados.

Es interesante subrayar la estructura del espacio escénico, donde se realizaba la representación. Efectivamente, el escenario se encontraba en el fondo del corral, bajo la forma de un tablado un poco más elevado del suelo, y que estaba dividido en tres niveles:

balcón, tablas y trampas. Frente al escenario, se hallaba el patio, mientras a la cazuela se situaba en la pared opuesta al escenario.

Los espectadores que acudían a la exhibición se sentaban según la condición social o sexo. Así que, la parte arriba estaba reservada a los privilegiados, los hombres de la clase baja tomaban asiento en el patio de pie, y las mujeres se colocaban en la zarzuela.

Otra de las innovaciones más importantes que se vio presente en el teatro barroco es la integración de varios subgéneros teatrales. A la hora de exponer la comedia no se hacía de forma continuada, sino que iba separada por loa, entremés y baile.

En efecto, en aquella época era habitual empezar el espectáculo con una loa; especie de pieza breve escrita en verso, que servía como prólogo y cuya función consistía en presentar lo que estaba a punto de ocurrir en el escenario, o simplemente, ponía al público en contacto con la compañía teatral presentando y elogiando a sus actores. Asimismo, con la loa, se intentaba ganar la atención y el silencio del espectador.

Luego, se pasaba directamente a la actuación del primer acto, una vez finalizado, el público se hallaba ante otra animación del entremés: una obra de carácter cómico de un solo acto, alrededor de unos diez minutos.

Mientras, entre el segundo y el tercer acto se insertaba el baile, unas partes cantadas y bailadas con música. A veces, la comedia se cerraba con jácara; corta representación dramática, en el cual se narraba travesuras y picardías, o bien con una mo jiganga; una pieza teatral breve de carácter cómico y satírico, en el cual se introducía figuras ridículas y extravagantes.

A continuación, ofrecemos un esquema que pueda reflejar la estructura de la puesta en escena de la comedia barroca:

Inicio	Primer		Segundo		Tercer	Fin: Jácara/
Loa	acto	Entremés	acto	Baile	acto	mo jiganga

Cuadro nº2: Representación escénica de obra teatral barroca

Ahora bien, si en los países europeos se desarrolló la ópera, en España surgió un nuevo teatro de forma musical, nos referimos más bien a la zarzuela. Se trata de la incorporación de la música en el teatro no como elemento accesorio, sino como factor esencial de la

dinámica escénica. Así que, la zarzuela es una obra teatral típicamente barroca con partes instrumentales, partes vocales (solos, dúos, coros, etc.) y partes habladas.

El origen de la denominación procedía del palacio real de la zarzuela (llamado así por la abundancia de las zarzas o moras en sus jardines), situado en la afueras de Madrid, en el cual se representó las primeras manifestaciones del género.

Cabe mencionar que el hecho de incluir la música en el drama barroco remonta a tiempos pasados ya que:

[...] nace unido a una vieja tradición hispana presente en los dramas litúrgicos medieval y continuada en las farsas, églogas y autos de Juan de la Encina o Lucas Fernández y en ciertos villancicos. La presencia de la música en el teatro español es un hecho natural y como tal, defendido ya en las primeras obras teóricas que conocemos como en el Teatro de los theatros de los passados y presentes siglos (1689-1690) de Bances Candamo al hablar de la comedia, donde coloca a la música entre las partes fundamentales de la obra teatral (Antonio Bonet Correa, 1979: 56)

Por la gran importancia y la fama que tenía el teatro barroco, se convertía en una actividad diaria y un evento popular animado a lo largo del día por diferentes obras de distinguidos géneros, y la comedia era la parte esencial dentro del programa del evento.

2.3.Evolución del teatro barroco español

2.3.1. Ciclo de Lope de Vega

Al estudiar la trayectoria del teatro barroco desde la aparición de la comedia nueva hasta finales del siglo XVII, es necesario distinguir entre dos grandes periodos: la fase de creación que corresponde a la época de Lope de Vega, y la fase de la reforma o la perfección que corresponde a la época de Calderón de la Barca. De hecho, se usa el término ciclo para referirse a cada periodo.

Las nuevas aportaciones lopescas respecto al teatro tuvieron rápida influencia en los escritos de sus coetáneos que imitaron el modelo propuesto en *El arte nuevo de hacer comedias* detallado precedentemente.

El teatro de Lope de Vega tiene el mérito de conectarse fácilmente con el espectador, gracias a su naturalidad, espontaneidad, sencillez expresiva y la gracia de los diálogos.

Según Menéndez Pidal (1966), la característica fundamental del teatro lopesco es la naturalidad y la voluntad del dramaturgo de escribir la lengua hablada, así lo afirma diciendo:

Más que la obra de ningún otro autor, la producción teatral de Lope, en su diálogo *imitado del cotidiano*, trae a la literatura todo el habla conversacional. Y como dispone del actor, la trae con todos sus elementos auxiliares; lo mismo que si fuese realmente hablada, no escrita, encomendando a la entonación y al gesto parte de la significación. (Menéndez Pidal Ramón: 1966: 109)

Sin embargo, junto al lenguaje coloquial usado, el dramaturgo recurre al empleo del lenguaje culto, consiguiendo, perfectamente equilibrar entre ambos, ya que en sus obras, actúan personajes de todo rango social. Efectivamente, el estilo de Lope de Vega es: “Estilo fácilmente plegable que, con ser personalísimo en Lope, resulta difícil de definir por su adaptación a las más diversas situaciones y personajes: tan pronto se molda al tono brillante y conceptuoso de los galantes como a la ingenuidad del labriego o al desplante socarrón del criado”. (Menéndez Pidal Ramón, 1966: 340).

Asimismo, el creador de la comedia nueva no profundizaba en el carácter psicológico de sus personajes, sino que se fijaba mucho más en sus funciones dentro del drama.

El éxito y desarrollo alcanzado por el teatro español de la primera década del siglo XVII, vino como consecuencia al impacto y la aplicación de la fórmula teatral lopesca en los escritos de numerosos dramaturgos, aunque muchos de ellos, habían escrito teatro al margen de Lope de Vega, pero finalmente, acabaron como seguidores fieles al estilo lopesco.

Dentro de esta línea, citamos a Guillén de Castro (1569-1631) quien fue influido en sus inicios por autores valencianos. Pero como tenía siempre el afán de profesionalizarse en la dramaturgia, se trasladó a Madrid; la primera ciudad española de mayor interés por el teatro, adoptando los fundamentos del nuevo drama.

No obstante, existe otro grupo de autores discípulos del modelo lopesco pero presentan cierta autonomía y personalidad, y se consideran como los mejores dramaturgos de este ciclo: es el caso de Ruiz de Alarcón (1581-1639) y Tirso de Molina (1584-1648).

Hablando de Alarcón, se puede afirmar que la mayor particularidad que lo diferencia de Lope de Vega es crear el drama de caracteres. Dicho de otro modo, Ruiz de Alarcón seguía el mismo esquema de personajes prototipos mencionados en la comedia nueva (el galán, la dama, el criado...), sin embargo, les añadió otra característica, la de precisar su hondura psicológica presentándolos como mentirosos, ambiciosos, racionales o virtuosos. También en su obra, se puede exaltar valores morales que definen a sus protagonistas, tal como la amistad, la valentía, la piedad...

Por su parte, Tirso de Molina siguió los pasos del *Arte nuevo de hacer comedias*, pero su intención al escribir drama se diferenciaba a la de Lope de Vega. Si el fundador de la comedia española escribía para entretener al público haciéndole olvidar sus problemas diarios, su seguidor lo hacía para educar al espectador. De hecho, en sus obras, se nota una aguda sátira analizando el carácter de sus personajes, el cual es el primer provocador de los problemas. En esta precisa reflexión se acerca más a Calderón que a Lope de Vega, por eso, es considerado como puente entre ambos dramaturgos. También, tuvo el mérito de atribuir papeles de protagonismo a mujeres.

2.3.2. Ciclo de Calderón de la Barca

Con Pedro Calderón de la Barca, se inicia una nueva fase de complejidad en cuanto al argumento, la ideología y la escenografía dentro de la evolución del teatro barroco.

En efecto, con tono filosófico, el dramaturgo trató los mismos temas del ciclo anterior, dándolos una nueva aproximación mucho más compleja que la anterior. Para él, le importaba tanto el fondo como la palabra, así, se nota de un lado, su gusto por la profundidad del pensamiento, y de otro, su esmero en la elaboración formal de sus dramas, coincidiendo, de manera o de otra, con la tendencia conceptista de Quevedo y la culterana de Góngora. Cabe advertir que Calderón de la Barca dio primacía a los temas relativos a la religión, la monarquía y el honor.

En sus obras se nota una concepción intelectual muy profunda, por lo cual, su teatro era dedicado a una categoría muy culta, sobre todo, a la corte. A diferencia del teatro de Lope de Vega que era al alcance de la clase llana, debido al habla sencillo y claro que usaba. De hecho, la escenografía calderoniana vino cargada de decoro, vestuario y otros elementos espectaculares más como la maquinaria y la música.

Asimismo, el autor pretendió a través de sus comedias trazar una finalidad didáctica, sin dejar de divertir al público, por eso sus protagonistas vinieron retratados por lo que deberían ser y no por lo que son, así que, lo didáctico en su producción es una idea y no un acto.

En cuanto a los personajes calderonianos, se les adquiere un valor universal al ser simbolizados a un específico carácter humano común en todos sus dramas.

Entre los sucesores del teatro barroco renovado por Calderón de la Barca, citamos a su contemporáneo Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) el cual era un poeta pero se destacó en la dramaturgia barroca por tratar temas de honor y religión, cultivando el auto sacramental. A través de sus dramas, se nota su culto por la violencia y la sangre, por eso, es el autor más trágico del barroco.

Otro autor de teatro que se encuadra dentro de la escuela dramática calderoniana es Agustín Moreto y Cavana (1618-1669) que se caracteriza por dominar el diálogo gracioso. En su dramaturgia, mostraba especial interés por el personaje cómico, situándole en el segundo plano, después de los protagonistas, lo que le dio una popularidad inexplicable. Igualmente, escribía tragedias de honor y de la fuerza de la ley; dos temas favoritos por el teatro calderoniano. También, es conocido como el mayor comediante que restauró obras anteriores modificándola de toda crítica negativa recibida. En esta línea, se inspiró de Calderón de la Barca, ya que el dramaturgo tenía unas experiencias así, al rescribir *El Tuzaní de la Alpujarra* basándose en antiguas versiones, acto que vamos a detallarlo **más** adelante.

De modo general, esos fueron los autores más destacados de teatro que tomaron la comedia de Calderón de la Barca como modelo de su producción dramática.

Hemos de señalar que en el ciclo calderoniano no hay demasiada labor imitadora y discípula a las innovaciones del dramaturgo maestro, y eso es debido a dos principales motivos. Primero, la vida del autor era muy larga, y abarcó casi todo el siglo XVII (1600-1681) y no dejaba muchas ocasiones a sus contemporáneos para escribir teatro, frente a su prolífica y brillante labor.

Segundo, una vez finalizado el siglo de oro, especialmente, el Barroco, no hubo vueltas a las normas teatrales establecidas por Lope de Vega y reformadas por Calderón de la Barca, al contrario, hubo una seria ruptura entre el neoclasicismo y el periodo anterior. Sin

embargo, la gloria y el esplendor del Barroco serán puestos de nuevo en la escena dramática con la llegada del Romanticismo.

A continuación, proponemos un recuadro que pueda resumir los destacados rasgos diferenciales entre las dos cumbres autores del teatro barroco:

<p align="center">El teatro de Lope de Vega – el creador de la comedia nueva-</p>	<p align="center">El teatro de Calderón de la Barca – el innovador del modelo lopesco-</p>
<p align="center">Es tumulto</p> <p align="center">Es elemento de la naturaleza</p> <p align="center">Es inquietud</p> <p align="center">Es impresionista</p> <p align="center">Es temperamento</p> <p align="center">Es palabra</p> <p align="center">Es la época de lo nacional</p> <p align="center">Convive con la realidad externa</p> <p align="center">Es la pasión</p>	<p align="center">Silencioso</p> <p align="center">Es arquitecto del espíritu</p> <p align="center">Es serenidad</p> <p align="center">Es expresionista</p> <p align="center">Es conciencia</p> <p align="center">Es idea y palabra</p> <p align="center">Es la época de lo universal</p> <p align="center">Vive un mundo ideal</p> <p align="center">Es el deber</p>

Cuadro nº3: Representación comparativa entre el teatro de Lope de Vega y el teatro de Calderón de la Barca (Emilio Orozco, 1969: 457)

Conclusión

A lo largo del presente capítulo, hemos podido indagar la historia y la vida teatral del mundo europeo que extendió desde Italia hacia el resto del continente, principalmente Inglaterra, España y Francia.

Tras el estudio elaborado, resulta claro que en el siglo XVII, el teatro europeo se consolidó como género literario independiente y como espectáculo popular. También es el siglo de notado desarrollo de la escenografía, así, se incorporó varios elementos externos para agradar el gusto del espectador, tal como la opera en Italia, el ballet en Francia y la zarzuela en España.

Aunque se presenta muchas y serias diferencias entre el teatro barroco en los países mencionados, pero todos, tomaron como punto de partida a los fundamentos del teatro clásico de Aristóteles, o sea adoptándolos como guía o rompiéndolos, proponiendo otra fórmula teatral. Además, la dramaturgia barroca tiene el mérito de prevalecer asuntos nacionales frente a otros universales, ya que la mayor temática usada gira en torno a temas tomados de la sociedad, historia política, religión y sobre todo la ideología dominante en cada país.

Para concluir, podemos acentuar en pocas palabras los principios de cada teatro, así que en Italia se improvisaba para poder actuar en escena, de igual modo, el actor es el único núcleo de la representación escénica. Asimismo, Italia es el país precursor en cuanto al uso de las mascarar.

En Inglaterra, los dramaturgos rompieron el modelo clásico, inspirándose de la comedia del arte italiana en algunos rasgos como la incorporación del personaje “clown”, y presentando otra peculiaridad puramente inglesa, la de incluir al personaje femenino en la escenografía. Igualmente, España no siguió las reglas clásicas, y propuso una nueva fórmula dramática, en el principio más clara y sencilla, más tarde, compleja y confusa según las características del movimiento barroco.

El teatro clásico francés construye una reacción, basada en la razón y el equilibrio, contra los excesos del teatro barroco.

CAPÍTULO SEGUNDO
PARATEXTO

Introducción

El acercamiento al estudio de las obras literarias se ha convertido hoy en día más riguroso y sobre todo empírico, gracias a la aparición de algunos enfoques teóricos que han favorecido, en gran medida, la interpretación de todo lo escrito, cualquier que sea el género en el cual forma parte.

El paratexto, como uno de los enfoques mencionados, ofrece una información adicional, sin embargo muy importante en la pre lectura, ya que, el texto escrito junto a los componentes paratextuales constituye una auténtica unidad, dando lugar a un conjunto inseparable.

Dada la importancia del gran eco de la teoría paratextual, hemos considerado oportuno dedicar el siguiente capítulo al análisis de los dos dramas *El príncipe constante* y *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra* desde esta nueva perspectiva, con el fin de detectar algunos rasgos comunes y diferenciales que unen o separan ambas tramas.

Ahora bien, el teatro como género literario admite el análisis paratextual, incluso, contiene unos enunciados típicos de una pieza teatral, puesto que el dramaturgo se encuentra en la obligación de visualizar, primero, la escena por escrito antes de ponerla en práctica. Tales informaciones contribuyen de manera efectiva en la realización del proceso de producción de cualquier espectáculo dramático, cuyo su único receptor es el público.

De hecho, la tarea del dramaturgo resulta más difícil y complicada, al elaborar paralelamente dos tipos de textos, por lo cual hace falta elegir cuidadosamente los elementos paratextuales cuando se trata de teatro, por enfrentarse ante un receptor colectivo y no individual.

El texto del teatro barroco en general y el de Pedro Calderón de la Barca en particular, ofrece una amplia materia paratextual digna de estudiar que corresponde con el propósito de nuestra investigación.

Por ello, hemos recurrido a establecer algunos conceptos básicos relativos a la teoría de Gerard Genette y sus discípulos y luego la hemos aplicado en las dos obras elegidas cuya edición es Aguilar, precisamente del año 1966, editada y estudiada por Ángel Valbuena Briones.

1. Paratexto

1.1. Definición y clasificación

El paratexto es una de las teorías literarias contemporáneas que ha dado nuevas perspectivas respecto al análisis de los textos escritos.

Así pues, cualquier tipo de obra consiste básicamente en un texto que constituye el contenido. Pero, más allá de lo que refleja el libro a través de su estructura interna, hay otros aspectos visuales dignos de prestarlos nuestra atención antes de abordar la lectura, tales elementos motivan al lector y le proponen una visión previa y más llamativa en cuanto al contenido. En este contexto Said Sabia confirma que “*los lectores no entramos nunca en contacto con el texto novelesco de modo directo, sino de forma mediatizada.*” (2005:37), de este modo el paratexto es el primer contacto con el receptor.

Para poder delimitar una definición rigurosa del concepto de *paratexto* hay que acudir a los trabajos de G. Genette, a quien le atribuye el mérito de abordar y difundir la teoría paratextual por primera vez en su obra *Introduction a l'architexte* (1979), unos años más tarde en *Palimpsestes* (1982) y finalmente, en su obra cumbre *Seuils* (1987) en la cual acentúa los fundamentos básicos del estudio del paratexto. En el mismo ámbito, hace falta citar la decisiva labor de Maite Alvarado (1994) respecto a la teoría citada.

Efectivamente, el teórico francés Genette expone en su última labor la definición siguiente del término:

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs, conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français –voyez, disais-je, des adjectifs

comme «parafiscal» ou «paramilitaire»—, le para texte de l'œuvre¹
(1987:7)

De acuerdo con lo que describe Genette, la obra literaria viene acompañada y apoyada por una serie de elementos verbales –comentarios breves del texto- y/o no verbales llamados también icónicos- engloba todo tipo de mensaje distinto del texto- cuya función principal es asegurar una buena presentación y mayor consumación por parte del receptor.

El analista sigue detallando su estudio enumerando los tipos de paratextos: *peritexto* y *epitexto* (Genette, 1987:10).

El primer término se define como el conjunto de mensajes paratextuales que se encuentran colocados alrededor del texto principal. En este ámbito, Genette cita a los siguientes componentes: formato, tipo de papel, ilustraciones, tipografías, títulos, nombre del autor, nombre del editor, prólogos, estudios introductorios, estudios críticos, notas, epígrafes, epílogos, índices, glosarios y anexos.

Mientras que, el segundo término pertenece más bien al ámbito publicitario. Se llama así –epitexto- al ubicarse fuera del libro y comprende entrevistas, correspondencias, debates académicos, afiches... en suma, todo lo que favorece la promoción y venta de muchos ejemplares del libro.

Ahora bien, y en la misma línea genetteana, la investigadora mejicana Alvarado Maite desarrolla el concepto de paratexto en su estudio *Paratexto* (1994), dando precisiones acerca a esa recién teoría:

Lo que llamamos texto es, en primera instancia, una superficie escrita en la que, a simple vista, se distinguen zonas o bloques diferenciados. Los títulos se destacan por su ubicación, por la distancia que los separa del resto del texto y por otras marcas gráficas, como tipo de letra distinto o subrayado. La disposición en

¹ Traducción de Bey Omar- Hammouche.R, (2011-12): *Análisis estructural de las dos obras de Luis Pérez Romero: La Noria, La Corriente*. Universidad de Orán, p.12:

La obra literaria consiste, exhaustivamente o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una cadena más o menos larga de enunciados verbales provistos de significación. Pero el texto raramente en un estado puro, sin el esfuerzo del acompañamiento de cierto número de producciones, ya sean verbales o no, como el apellido del autor, el título, el prefacio, las ilustraciones, con lo que no podemos saber nunca si debemos considerar su pertenencia, pero que en todo caso la rodea y la prolonga precisamente para presentarla, en el sentido habitual de este verbo y también en su sentido más significativo: para que esté presente y para asegurar su presencia en el mundo, su recepción y su consumación bajo forma hoy en día en libro. Este acompañamiento de gran tamaño y velocidad variable constituye lo que he bautizado como el *paratexto* de la obra.

párrafos, que pueden estar separados por un interlineado más amplio o empezar con sangría, es otra de las primeras informaciones que el lector obtiene, antes incluso de emprender la lectura propiamente dicha, junto con lo escrito en los márgenes, las notas o anotaciones que no pertenecen al texto sino que son agregados o aclaraciones hechas en un momento posterior. (1994:18)

Lo llamativo en la exposición de Alvarado es que los elementos paratextuales vienen escritos después de la redacción del texto propiamente dicho. Así que, lo fundamental de una obra para su autor es el texto puro. En cambio, para el lector, los dispositivos ubicados junto al texto impreso constituyen la primera ojeada antes de iniciar la lectura.

Esto, nos hace recordar a otras definiciones más concisas de Genette cuando confirma que el paratexto: “*Es básicamente un discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón de ser.*” (1987:16). En el mismo contexto, Alvarado nos presenta otro acercamiento a la delimitación del concepto señalando que: “*es lo que hace que el texto se transforma en libro y se proponga como tal a sus lectores y al público en general*” (1994:128).

Ahora bien, en el ámbito teatral, se destacan los estudios de los teóricos de Kurt Spang² y Jean-Marie Thomasseau³, asimismo, sus ideas corresponden, generalmente, con las de Genette comentadas anteriormente.

Las definiciones antepuestas ponen de relieve una serie de criterios en cuanto a la clasificación del paratexto. En efecto, hay que tener en consideración los elementos textuales y la naturaleza del paratexto para poder calificarlo o sea, como *autoral* o *editorial*.

1.1.1. Paratexto autoral

Es propio del autor e incluye mucho más los elementos verbales con la intención de completar la comprensión del texto. Según Said Sabia esta categoría de paratexto forma parte de las responsabilidades del autor, pues, todo lo que emerge del contenido como el título, las dedicatorias, los epígrafes, los prólogos... es pura redacción del autor:

² KURT, Spang, (1991): *Teoría del drama. Lectura y Análisis de la obra teatral*. España: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

³ Bobes Naves, M.C. y Corvin, M. y García Barrientos, J.L. y Ingarden, R. y Jansen, S. y Kowzan, T. y Procházka, M. y Thomasseau, J.M. y Veltruský, J., (1997): *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

Este es responsabilidad del autor en este sentido que es él mismo quien elige y/o formula los fragmentos de texto y, en su caso, los otros elementos paratextuales (imagen y sonido) que acompañan a su texto. En esta categoría de paratexto entran [...], fundamentalmente, elementos como el título, los subtítulos cuando los hay, las dedicatorias, los epígrafes, los prólogos y epílogos, las notas introductorias y/o finales, etc., funcionalizados todos ellos en una estrategia de inscripción del autor y de lector en una situación interactiva en la que el centro está ocupado por la obra misma, ‘arropada’ por todos estos elementos paratextuales que constituyen esa franja del texto impreso. (2005:3)

1.1.2. Paratexto editorial

Esta clase de paratexto responde a necesidades comerciales con el fin de proporcionar la venta del documento, por eso, su responsabilidad recae sobre el editor, cuyo principal objetivo es realizar más ventas.

A diferencia del autoral, el editorial tiene una dimensión condicionada por el mercado, cuyo objetivo es ampliar la información sobre el relato que contiene el texto, así, se abundan los aspectos publicitarios y se justifica la creación de las colecciones editoriales que constituyen “(...) una necesidad por parte de los grandes editores de organizar y manifestar la diversidad de su producción (...).” (Genette, 1987:25).

De otro lado, la presentación del libro con solapas, tapas, contratapas y otros elementos icónicos es imprescindible para influir sobre el público, ya que son considerados como “la cara del libro.” (Alvarado, 1994:32).

Por lo que sigue, se ofrece una recapitulación en cuanto a los conceptos básicos de la teoría paratextual:

Paratexto	
Elementos	Verbales: comentarios -escritos- breves del texto (prólogos, epílogos, título, dedicatorias, índice...).
	Icónicos: mensajes no verbales del texto (ilustraciones, tapas, solapas...).
Tipos	Peritexto: mensajes paratextuales que rodeen el texto.
	Epitexto: mensajes paratextuales ubicados lejos del libro.

Clasificación	Autorial: cargo del autor cuyo fin es completar la comprensión del texto.
	Editorial: cargo del editor cuyo fin es asegurar la comercialización del libro.

Cuadro nº4: Cuadro representativo de Paratexto

2. Elementos paratextuales en las obras

2.1. Análisis de los títulos

El título se considera como el primer elemento verbal llamativo dentro de la estructura del libro, debido a su tipografía mayor y sobresaliente. Según el análisis genetteano (1987) desempeña varias funciones.

Al decir título, ya nos referimos al nombre de la obra que sirve para identificarla (Genette, 1987:88), así que, la obra es designada por lo que lleva como título: "*el título es el nombre de pila de la obra literaria y ello en muchos aspectos, puesto que es a través del título que se reconoce, se recuerda, se estudia, se registra, se almacena y se busca cada obra.*" (Kurt, 1986:538).

Ahora bien, en ciertos casos, al leer el título de cualquier publicación escrita, podemos predecir o suponer de qué se trata en el contenido, dicho de otro modo, el título nos ofrece una breve sinopsis de la temática abordada, de aquí se destaca su función descriptiva

Como es sabido, toda labor literaria está destinada a un público. En este ámbito, la selección de un buen título es obligatoria para la seducción y el despertar del interés del lector, pero, al mismo tiempo, Genette (1987:89) recomienda que no se debe ser muy cargado al señalar diciendo: "*Ne soignons pas trop nos titres*⁴."

La última función atribuida al título, aunque Genette la califica mucho más como valor que como papel que desempeña al acompañar al texto principal; se trata del valor connotativo que acerca a los lectores : "*más intensamente a la obra literaria como artefacto que afecta la sensibilidad.*" (Spang, 1986:539).

⁴ Traducción personal: "No carguemos mucho los títulos"

Efectivamente, podemos sugerir del título como todo enunciado otros significados distintos del suyo por habernos conmovido las emociones a la hora de leerlo.

Otra misión – facultativa- de los títulos es indicar el género del texto; forma de dar un título a los libros, usada sobre todo en el periodo clásico, como por ejemplo *Sonetos* de Garcilaso de la Vega y *Novelas ejemplares* de Cervantes. En síntesis, la función del título reside en identificar el texto mediante un nombre que atraiga la atención del lector y que pueda al mismo tiempo encerrar todo un mundo de sugerencias para el receptor acerca del contenido.

Refiriéndonos al título electo por el autor: *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, se puede afirmar que revela el género del libro y refleja su objetivo de seguir publicando su labor literaria. Así, se continuaba la impresión de la segunda, tercera y cuarta parte.

En 1677, se dio a luz a la *Quinta Parte de Comedias* del autor en dos ciudades distintas: Barcelona y Madrid, en ambas ediciones figura *EL TVZANI DEL ALPVJARRAS*⁵, (ver anexo: Figura nº1 y nº2, p1). A continuación, exponemos los datos que figuran en cada portada:

Título	QUINTA PARTE DE COMEDIAS
Nombre del autor	D. PEDRO CALDERON DE la Barca
Títulos del autor	Cavallero de la Orden de Santiago
Lugar de la publicación	Barcelona
Grabado	Imagen de un halcón y león rodeados por el lema “ <i>POST TENEBRAS SPERO LVCEM</i> ”
Licencia de	/
Impresor	Antonio la Cavalleria
Año	1677

Cuadro nº5: Portada de la *Quinta Parte de Comedias* de Calderón de la Barca- Barcelona-

⁵ Es la transcripción de los títulos tal como vienen escritos en cada edición respectivamente.

Título de la obra	QUINTA PARTE DE COMEDIAS
Nombre del autor	D. PEDRO CALDERON DE la Barca
Títulos del autor	Cavallero de la Orden de Santiago
Lugar de la publicación	Madrid
Dedicatoria	Excelentísimo Señor D. Iñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar.
Licencia de	Francisco Forero Torres
Impresor	Antonio Francisco de Zafra
Fecha	10 de abril de 1677

Cuadro nº6: Portada de la Quinta Parte de Comedias de Calderón de la Barca- Madrid-

De primera vista, la edición de Barcelona carece de licencia: un trámite obligatorio a seguir por cada autor que quería imprimir sus obras. Otra diferencia reside en la sustitución del grabado por las dedicatorias en la edición de Madrid.

Para Calderón de la Barca, la edición de Barcelona es facsímil, y la de Madrid es la verdadera publicación, ya que contiene una licencia del Consejo firmada por Francisco Forero Torres. Sin embargo, a pesar de todo esto, el dramaturgo reveló su descontento incluso al publicar toda *la Quinta Parte*, presentando otros motivos según lo que justificaba en el prólogo citado por Brizuela Castilla (2015:627) de la edición del tomo de sus Autos sacramentales que coincidió con la aparición de la mencionada parte:

Pues no contenta la codicia con haber impresso, tantos hurtados escritos míos, como andan sin mi permiso, adocenados; y tantos como, sin ser míos, andan impressos con mi nombre, ha salido aora un libro intitulado, Quinta Parte de Comedias de Calderón, con tantas falsedades, como averse impresso en Madrid, y tener puesta su impression en Barcelona; no tener licencia, ni remission, ni del Vicario, ni del Consejo, ni aprobacion de persona conocida; y finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las quatro mias, ni aun ninguna pudiera dezir, segun estan no cabales, adulteradas, y defectuosas, bien como trasladadas a hurto, para vendidas, y compradas de quien ni pudo comprarlas, ni venderlas.(1677:3-4)

Pedro Calderón de la Barca falleció en 1681 sin haber dado rectificación a la parte desautorizada. Apenas un año después de su muerte, en 1682, apareció la *Verdadera Quinta Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* bajo la edición de su mejor amigo Diego Juan de Vera Tassis de Villarroel (1634?-1701) quien se encargó de publicar todo lo que quedaba de su obra. No obstante, el nuevo editor no incluyó la comedia *El Tuzaní de las Alpujarras* en esa nueva parte.

Finalmente sobre 1691; con la publicación del último volumen de las comedias calderonianas apareció el drama citado bajo el nuevo título: *Amar después de la muerte*. (Ver Anexo: Figura nº2)

Asimismo, toda la falsa quinta parte fue corregida y editada por Vera Tassis. El propio editor explicó su cuidadosa labor en restaurar las comedias defectuosas y eliminar las que andaban bajo el nombre de Calderón de la Barca según viene detallado en su prólogo de la novena parte citado por Brizuela Castilla (2015-757):

Pongo en tus manos, y en el teatro común este Noveno Tomo de comedias del célebre poeta español, D. Pedro Calderon de la Barca: ninguna de ellas la leerás como andava manuscrita, o impresa; porque solicitando unas, y otras originales, se ha procurado corregir, y ajustar con la mayor legalidad posible esta impresión: si en qualquiera dellas notares algun deslíz, o borron, no le achaques a descuidado delito suyo, sino a grosera ignorancia mia; pues como tal, la confieso, y la sugeto a la juiziosa correccion de los discretos. (1691:5)

En cuanto a *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amar después de la muerte* por su parte fue desconocida por su escritor por tantas erratas igual a *Un castigo en tres venganzas*, insertada en la misma edición:

La comedia de Amar después de la muerte (...) la desconoció por suya don Pedro, no tanto por hallarla con el título del Tuzani de la Alpujarra, quanto por verla adulterada, y diminuta en la impresion. La de Un castigo en tres venganças, que tambien está en la Quinta falsa, padecia la misma calamidad; y por eso se anota allí, y aqui se publican ambas, desmintiendo los errores de la prensa. (1691:6)

Por lo tanto la modificación del epígrafe no era considerada meramente corrección, sino una voluntad del editor en su intento de apartar el aspecto histórico del primer elemento paratextual y desviar la atención del lector hacia una temática de esencia sentimental.

Tampoco, el título era la única variante introducida en comparación con la edición de 1677. En efecto, según, Ruiz Lago se registró unas 65 variantes versuales y diversas omisiones que no tienen nada que ver con las justificaciones del impresor.

En definitiva, sea cual sea el título, no se puede ignorar que todo el hilo narrativo de la trama refiere a la comunidad morisca, por ello, nuestro análisis comprenderá ambos títulos, ya que la mayoría de las ediciones modernas aún guardan el título original junto al nuevo.

2.1.1. *El príncipe constante*

Desde primera vista podemos afirmar que las obras ofrecen títulos de tipo temático, por consiguiente cumplen una función descriptiva, incluso identificadora, ya que reflejan el personaje protagonista mediante su nombre o un adjetivo que manifiesta su identidad.

Por lo general y desde la perspectiva sintáctica, los títulos vienen breves y bajo la forma de un sintagma nominal (Sabia, 2005:5). De este modo, *El príncipe constante* presenta una extensión de dos términos: un sustantivo y un adjetivo.

Según la edición digital del Diccionario de la Real Academia Española (2007)⁶ el príncipe alude a “*un hijo del rey que es heredero de la corona o a un miembro de Familia Real*”, así que pertenece a la clase gobernante. En ambas definiciones, el vocablo designa una persona de alto grado, lo que resulta que el eje argumental de la trama gira en torno a esa personalidad. A seguir, indagamos el segundo componente del título *constante*. Etimológicamente, la palabra define a una persona “*que tiene constancia*” (DRAE, 2017), esta última refleja el carácter de “*firmeza y perseverancia del ánimo en las resoluciones, en los propósitos o en las acciones*.”. En suma, el término denota la virtud en la persona del príncipe, de este modo, el lector tiene una aproximación favorable al protagonista, sin embargo, esta característica da a entender que el protagonista pasa por algunas situaciones muy opresivas que requieren cambiar su actitud, pero al mantenerse firme se lo está calificándole por “constante”.

6 <http://www.rae.es/>.

2.1.2. *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra*

Empezando por el primer y original título del drama, *El Tuzaní de la Alpujarra*, se puede decir que, a su vez presenta una composición nominal (determinante, núcleo y complemento del nombre) contiene el nombre y el origen del protagonista. Así que, la estructura del título indica dos funciones; identificadora y connotativa. Al citar un nombre árabe único dentro del enunciado acentúa su gran papel en la tragedia como héroe, además, al divulgar el lugar de procedencia “de la Alpujarra”, el dramaturgo nos sitúa dentro del espacio de la narración que nos hace recordar el episodio conflictivo hispano-musulmán que sucedió entre 1568 y 1570. Sin embargo, tal apelativo de aspecto morisco precedido por un determinante nos sugiere una especie de elección por parte del autor para poner de relieve la hidalguía y la valentía del personaje.

Amar después de la muerte, título que oculta el protagonismo del morisco en la denominación precedente, refleja perfectamente la función connotativa del título.

Desde el inicio nos anuncia el desenlace del drama, ya que el dramaturgo nos revela el destino trágico del protagonista o de un ser querido puesto que tenemos colocada la palabra *amar*, de igual modo esta palabra “muerte” puede reflejar otro sentido figurado que ya no se trata de “fallecimiento” sino de separación, olvido e incluso abandono.

La estructura sintáctica del enunciado sigue el modelo del sintagma nominal introducida por el infinitivo *amar* que funciona como palabra sustantivada seguida por un adyacente o modificador en este caso es un sintagma adverbial: *después de la muerte*.

Los títulos de las obras- objeto de nuestro estudio- no figuran en la tapa del libro, dado que la edición presente es una obra reunida de 39 tramas. Sólo y a partir del comienzo del propio drama aparece el título escrito en gran carácter, con sangría y centrado.

Más adelante, surge de nuevo el título seguido por la presentación de los personajes, un procedimiento adoptado desde la época áurea. Otra ubicación de tal umbral se encuentra en el encabezamiento de cada página derecha junto al número de la jornada y precedida por el género del texto *Dramas*. Mientras en la página izquierda, se inscribe el nombre del dramaturgo, el título principal del volumen y el tomo. Finalmente, se ubica al final de la historia:

Parte izquierda:

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA.-OBRAS COMPLETAS.-TOMO I

Parte derecha:

DRAMAS.-EL PRINCIPE CONSTANTE.-JORNADA I

DRAMAS.-AMAR DESPUES DE LA MUERTE.-JORNADA II

Hemos de señalar que el título original de la segunda trama *El Tuzaní de la Alpujarra* no está mencionada a lo largo del encabezamiento de las páginas que encierran el drama. Aparece, únicamente en la página del comienzo de la obra debajo del título editorial y con topografía menor a la de *Amar después de la muerte*, ambos títulos están separados por la conjunción “o” que indica la idea de opción, lo que pone los dos títulos en el mismo rango:

AMAR DESPUES DE LA MUERTE

O

EL TUZANI DE LA ALPUJARRA

2.2. Autor

2.2.1. Biografía

Pedro Calderón de la Barca hijo de Don Diego de Calderón – secretario de Hacienda- y Doña Ana María de Henao y Riaño, nació el 17 de enero de 1600 en Madrid, siendo el tercero de los cinco hijos que tuvo el matrimonio.

En 1602 cuando se cambió de Corte, la familia de Calderón se trasladó a Valladolid, donde permaneció ahí hasta 1608.

Los primeros estudios del autor fueron orientados por el padre que tenía un carácter autoritario, pues, el futuro dramaturgo recibió una educación muy severa.

Al volver a Madrid en 1608, el padre ingresó a su hijo en el Colegio Imperial de los Jesuitas donde estudió gramática, latín, griego y teología hasta 1613.

En 1610, se abrió una etapa muy triste en la vida de la familia, sobre todo en la de los hijos, ya que perdieron a la madre que murió tratando de dar a luz a un hijo.

Con la muerte prematura de Doña Ana María, el padre se casó nuevamente lo que llevó a los huérfanos a vivir junto a su madrastra. Más tarde una serie de problemas se afrontaron por la herencia familiar.

En 1614-1615 y con el fallecimiento del padre, Calderón interrumpió sus estudios de sacerdote para ingresar en la universidad de Alcalá de Henares donde aprendió lógica y retórica, cumpliendo así su sueño de realizar estudios universitarios. Pero la situación económica de los hermanos pasaba por momentos difíciles; un tío materno— Andrés Jerónimo González de Henao— se encargó de la tutela de sus sobrinos, lo que permitió a Calderón seguir sus estudios de derecho canónico en la Universidad de Salamanca hasta 1620.

El autor ocupó varios oficios durante su vida. En sus inicios fue soldado y en su vejez sacerdote sin dejar de aportar a la literatura española obras teatrales de altísima calidad.

Tradicionalmente los hombres de letras participaron en las campañas militares de aquella época. Cabe citar a Garcilaso de la Vega, Cervantes, Quevedo y a otros tantos más que reflejaron sus experiencias como hombres de armas en sus obras.

La carrera militar de Calderón empezó desde muy joven. A los 23 años, ya que a finales de 1622, el literato decidió abandonar sus estudios religiosos por su patria. En 1623, pasó al servicio del Duque de Frías, a cuyos órdenes participó en varias campañas bélicas en Flandes y el norte de Italia y en 1625, se alistó como soldado de infantería al servicio del Condestable de Castilla. En ambas experiencias actuó como buen soldado “*En 1625 cambió la pluma por la espalda sirviendo en los ejércitos españoles de Lombardía y Flandes hasta 1628, en los que adquirió fama de buen soldado.*”(López Muñiz, 1954: 622)

Otro dato biográfico digno de mencionar y que tiene relación con el mundo de la milicia sucedió en 1636, cuando el soldado Calderón solicitó el hábito de pertenencia a la prestigiosa Orden de Santiago - una orden religiosa y militar surgida en el siglo XII en el reino de León, debe su nombre al patrón de España; Santiago el Mayor. Su objetivo inicial era proteger a los peregrinos del Camino de Santiago y hacer retroceder a los musulmanes de la Península Ibérica-.una solicitud que fue otorgada un año más tarde.

Finalmente, Calderón de la Barca decidió retirarse del encargo militar tras la guerra de sucesión de Cataluña en 1642 debido a su herida en el sitio de Lérida.

Como se ha mencionado, el prolífico dramaturgo del Siglo de Oro sufría el carácter severo del padre que siguió vigente incluso tras su muerte.

Efectivamente, el testamento dejado por el progenitor orientaba la profesión del hijo hacia la ocupación de una capellanía fundada por el abuelo materno de los hermanos Calderón. Con palabras tan suaves y al mismo tiempo serias, el padre expresó su deseo diciendo: *“ruego y mando que por ningún caso deje sus estudios, sino que los prosiga y acabe y sea un buen capellán.”* (Emilio Cortarelo, 2001:74)

Muchos años después, Calderón llevó a cabo la voluntad de su padre al integrarse en una institución muy relevante: el Colegio Imperial de los Jesuitas; una educación escogida por la vieja relación que unía la familia de Calderón con la orden jesuítica como lo aclara muy bien Pedraza Jiménez: *“Se sabe que un tío de Calderón, hermano de su madre, perteneció a la Compañía de Jesús. Su abuela tuvo como confesor y testamentario al padre Cetina de la misma orden.”* (2000:17)

Entonces, este Colegio tiene el gran mérito de haber dirigido el destino del joven debido a la formación tanto espiritual como cultural que ofrecía a sus alumnos. Un estudio realizado por el profesor José Manuel de Bernardo Ares indica que *“además de la formación básica y clásica del Colegio, los alumnos se familiarizaban con unos conocimientos elementales de la escolástica y, cómo no, experimentarían la fuerza de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola.”* (2000:65).

En efecto, los jesuitas representaban piezas teatrales -como parte del método pedagógico del colegio- que tenían un fin no sólo académico sino también moral, a diferencia de las piezas populares que se interesaban únicamente por la práctica de la buena expresión oral.

Algunos críticos como Javier Aparicio interpretan esta repercusión en el teatro calderoniano como una clara intención propagandística de la fe católica por parte del dramaturgo barroco y más lejos de una simple cuestión estética. Así, señala que algunas obras: *“Habían sido ya prefiguradas por los tratos de meditación y oración imaginativa surgidos de la voluntad jesuítica de halago a los sentidos, en un intento de conseguir imágenes plásticas impactantes, capaces de producir un efecto inmediato próximo al vértigo de la fe”.* (1966:250)

Todos esos factores junto a otros acontecimientos tanto personales como políticos: la muerte de sus dos hermanos Diego y José entre 1645 y 1647 , el nacimiento de un hijo

natural fuera del matrimonio en 1646 – sin que se supiera nada de la madre- y el cerramiento de los teatros salvo el religioso de 1644 hasta 1649 con motivo de luto por la muerte de Isabel de Borbón y el príncipe heredero Baltasar Carlos, llevaron a Calderón de la Barca a revisar de nuevo su vida ordenándose sacerdote en 1651.

Sin embargo, de soldado a sacerdote, el genial dramaturgo nunca paraba de escribir, al contrario, su producción teatral se vio creciendo día tras día.

De este modo, los nombramientos y los elogios por parte de la Corte fueron seguidos uno tras otro, ya que escribía dramas para celebrar las bodas, nacimientos y los triunfos militares... de la Familia Real. En palabras de Simón Díaz, Calderón es “*uno de los más claros ejemplos de escritores vinculados a la realeza.*” (1981:177). Así que, después de instalarse en Toledo le llamó el Rey Felipe IV para nombrarle capellán de honor del rey – febrero de 1663- por lo que exigió su traslado de nuevo a su ciudad natal Madrid. El mismo título le fue confirmado en 1666 por parte de Carlos II.

En 1665, tras el fallecimiento de Felipe IV, los teatros del monarca fueron cerrados; ninguna actividad teatral sería otorgada hasta 1670.

Al final de su vida, y a pesar de que tuvo gran éxito y mayor esplendor tanto al nivel literario como personal, el autor pasó algunos problemas económicos.

En 1681, precisamente el 25 de mayo, falleció Pedro Calderón de la Barca en Madrid cuando estaba escribiendo su último drama *La divina Filotea*; su muerte marcó el fin del Barroco en particular, y la del Siglo de Oro en general.

Así fue el poeta, dramaturgo, soldado y el sacerdote, una persona muy calmada y pacífica. De niño, pasaba su tiempo leyendo y estudiando. De joven era solitario y discreto. Llevaba una vida oscura y casi sin polémicas. Menéndez Pelayo concluye en su estudio sobre Calderón y su obra que su vida “*fue larga, quieta, serena y siempre honestamente ocupada. Era un personaje influyente y muy considerado y se movía en el ambiente de la Corte madrileña de los Austrias menores con discreción y gran soltura.*” (1881:304).

2.2.2. Obras

La fama de Pedro Calderón de la Barca debe a su prolífica y significativa producción teatral. Ya, desde muy joven, el dramaturgo estrenó su primera comedia *Amor, honor y poder* en 1623, aunque a los trece años de edad representó *El carro del cielo* pero no tuvo mucho éxito. Cabe mencionar que toda la producción calderoniana fue escrita y estrenada muchos años antes de su publicación.

Por la abundancia de la obra del dramaturgo, ya que consta de ciento diez comedias, ochenta autos sacramentales, loas, entremeses y otras obras menores resulta imposible citarlas todas, a continuación, mencionamos las más importantes según el orden cronológico de su aparición.

La *Primera parte de Comedias* preparada y editada por el hermano José Calderón, aprobada por el propio autor y divulgada en 1636 y más tarde en 1640 con escasas correcciones. En ambas ediciones figuran los mismos doce títulos; los más destacados son *La vida es sueño* (1635), *El Príncipe Constante* (1627), *El sitio de Bredá* (1626) y *El Purgatorio de San Patricio* (1627-1628).

En menos de un año (1637), apareció la *Segunda parte de Comedias* en su primera edición, editada esta vez por ambos hermanos José y Pedro Calderón, según piensa Luisa Brizuela-Castillo:

El nombre que figura como editor de esta *Parte* es el de Joseph Calderón, pero el análisis de los preliminares hacen pensar que don Pedro participó activamente en la elaboración de esta *Segunda Parte*; como dato evidente en la Suma del Privilegio aparece el nombre de don Pedro Calderón de la Barca, referencia que muestra que, con un alto grado de probabilidad, el dramaturgo estuvo implicado en la edición. (2015:200)

En lo que sigue, ofrecemos algunos títulos de las comedias contenidas en esta segunda parte, siempre en su total, doce obras, siendo la primera comedia *El mayor encanto, amor*, representada en la noche de San Juan ante los Reyes en 1635, *El médico de su honra*, estrenada antes de 1629, y *Los tres mayores prodigios* en 1636.

Tras la publicación de estas dos partes de *Comedias*, el dramaturgo alcanzó mucha gloria y esplendor, sin embargo, la impresión de su labor conoció una larga ruptura- pero nunca paraba de escribir- a causa de motivos⁷ tanto personales como políticos.

En cambio, Jaime Moll (1992) asegura que en el año de 1645, se depositó una *Tercera parte de las Comedias* de Calderón de la Barca para imprimirla pero no llegó a ver la luz hasta 1664. Unas comedias insertadas en este volumen son: *En esta vida todo es verdad y todo mentira* representaba como Fiesta Real en 1659, *La hija del Aire* (1653), *Ni amor se libra de Amor* y *Los hijos de la Fortuna, Teagenes, y Cariclea*.⁸

En 1672 apareció la *Cuarta Parte de Comedias* bajo el control de su autor y consta de otras doce comedias, a modo de ejemplo, señalamos *La niña de Gomez Arias* (1651?), *Fineza contra Fineza*, fiesta cortesana celebrada en 1671, *El gran Príncipe de Fez*, *Don Baltasar de Loyola, Eco* y *Narciso* (1661).

Ahora bien, la *Quinta Parte de Comedias* se imprimió en 1677. Lejos de los problemas que presentaba debido a muchas anomalías comentadas ya en aparato anterior- al analizar los títulos de los dramas,objeto de nuestro estudio- la parte engloba solamente diez obras, los más representativas: *El Tuzaní de la Alpujarra* (1633), *Amado y Aborrecido* (1650- 1652), *El jardín de Falerina* (1648), y *Un Castigo en tres Venganzas* (1628).

En el mismo año 1677, Calderón de la Barca consiguió publicar también sus ochenta autos sacramentales en un único tomo. Para A.A. Parker, estas piezas de teatro religioso, por lo general en un acto “representaban la tradición de un teatro escrito y representado para el pueblo, en el contexto de la tradición de unas festividades religiosas que se celebraban al aire libre.” (1983:22). De acuerdo con este género literario, se puede citar *El gran teatro del mundo* como obra representativa, que debió componerse en la década de 1630.

Otros dramas de mayor relevancia llegaron a ser publicados tras la muerte del dramaturgo, ya que a partir de 1682, se difundió toda la creación literaria calderoniana en otras quintas partes, siendo en su total nuevo volúmenes al considerar la de 1682 como *La verdadera Quinta Parte de Comedias*, seguida por dos partes en 1683, otra en el año que sigue y finalmente *La Novena Parte* aparecida en 1691. Refiriéndose a estas tramas, se puede mencionar *El mágico prodigioso* (1637), *El pintor de deshonra* (1650), *El alcalde*

⁷ Tales motivos fueron señalados en el apartado de la biografía del autor: la guerra de Cataluña (1640-1642), el cierre de los corrales teatrales como luto por la muerte de la reina Isabel de Borbón (1644-1645) y la muerte de sus dos hermanos (1645 y 1646).

⁸ Se desconoce la fecha de redacción y de representación de las dos obras.

de Salamanca (1651), *La cisne de Inglaterra* (1627), *Guárdate del agua mansa* (1657) y *Las armas de hermosura* (1652?).

La dramaturgia de Pedro Calderón de la Barca tiene el mérito de cultivar diversos temas; sus obras poseen una rica temática, abordó lo filosófico, histórico, religioso y otros asuntos de honor, libertad, amor y poder, presentando una reflexión puramente barroca movida por las circunstancias históricas y los cambios acaecidos en aquel momento, con estilo más estilizado, riguroso y sobre todo reflexivo:

En su obra supo captar todo el enmarañado mundo de las relaciones humanas, del conocimiento, de la competencia social y de la conciencia individual en cuanto aspiración a una eternidad aunque sabedora de la finitud humana. Toda su dramaturgia está inspirada y alentada por los grandes conflictos de su época y en ella se hallan fusionados, gracias a la palabra poética y a la estructura dramática, los elementos y doctrinas más opuestos.
(Ana Suárez, 2002:75)

Le dio también el mérito de perfeccionar el teatro de la *Comedia Nueva* (1609) de Lope de Vega, al reducir el número de las escenas depurándola de elementos líricos y poco funcionales, y dar más importancia al uso de algunos elementos escenográficos como la música, convirtiendo la puesta en escena de cualquier drama en un verdadero espectáculo.

2.3. Edición

La singularidad y la copiosidad de la obra del dramaturgo ha sido objeto de estudios por parte de numerosos críticos y desde diversas perspectivas. En efecto, dentro del teatro calderoniano hay una gran variedad de temas, especialmente relacionados con la temática árabe⁹. Tras exponer – más arriba- la polémica que hubo respecto a los títulos de algunos dramas incluidos en las ediciones de Juan Vera Tasis, a continuación, presentamos la edición de Ángel Valbuena Briones en Aguilar de las comedias calderonianas, entre ellas, las dos obras optadas para nuestro trabajo.

En 1932, Luís Astrana Martín inició la publicación de los *Dramas calderonianos* en un solo volumen, una labor que fue continuada a lo largo de los años 1941, 1945 y 1951 como ediciones revisadas. En 1952, le tocó a Ángel Valbuena Prat – el padre- presentar otro volumen dedicado únicamente a las autos sacramentales del dramaturgo.

⁹ Se trata de: *El jardín de Falerina*, *El príncipe de Fez* y *La niña de Gómez Arias*.

Cuatro años después, el hijo Ángel Valbuena Briones completó la labor iniciada ya por Luís Astrana Martín al difundir otro volumen de las *Comedias*, seguido en 1959 por otro de *Dramas*. En 1960, dio a luz a otra edición de *Comedias* y finalmente, en 1966, apareció la nueva edición del volumen de *Dramas* considerada como la quinta y la última impresión, ya que a partir de ella, solo se publicó reimpresiones de los volúmenes anteriores.

Ahora bien, la última edición que adoptamos para llevar a cabo nuestra investigación sigue un esquema de representación muy especial.

El crítico inicia su libro con un prólogo de dos páginas, un número muy reducido en comparación con la edición anterior que contenía veinticinco páginas. Luego, se ofrece al lector una nota preliminar al principio de cada drama. Asimismo, introduce una bibliografía para cada una de las comedias tratadas que se ubica justo después de la nota preliminar. Más adelante; el editor, sigue exponiendo el texto de la obra teatral. Todo lo citado anteriormente viene escrito en pequeño tamaño y repartido en dos columnas. Finalmente, el esquema se concluye anunciando el fin de cada trama:

FIN DE

“*EL PRÍNCIPE CONSTANTE*”

FIN DE

“*AMAR DESPUES DE LA MUERTE*”

2.3.1. Prólogo

Según Fernando Rodríguez-Gallego (2015:80), se trata más bien de prologuillo y no de prólogo viendo su extensión muy limitada en comparación con la versión anterior.

Se trata de un estudio introductorio que antepone los 39 dramas insertados en la edición de 1966, en el cual se aborda cuestiones referidas a la revisión de este último tomo Así que, Valbuena Briones confiesa haber llevado una cuidadosa labor al revisar el contenido: “*He llevado a cabo una revisión sistemática de todos los dramas incluidos, basada en un estudio comparativo de textos; y he tenido en cuenta aquellas observaciones valiosas*

hechas por críticos contemporáneos que trabajan o han trabajado en esta especialidad. (1966: XI-XII)¹⁰

Del mismo modo, el editor hace referencia a las cinco partes de la dramaturgia calderoniana realizada por Vera Tassis entre 1681 y 1691, acentuando su gran importancia a pesar de las críticas hechas *por fines egoístas*. En este ámbito, cita a Juan Eugenio Hartzenbusch Martínez quien prologó y corrigió otra edición en cuatro volúmenes publicada entre 1848 y 1850 en Madrid calificándola de *peligroso uso*. Sin embargo, el editor alude a otros críticos del siglo pasado dignos de mencionar debido a su excelso trabajo, entre ellos figuran: Edward Meryon Wilson (1936), Alexander Agustine Parker (1943), Albert Eduard Sloman (1958) y Václav Cerny (1963).

Con la citada edición, se nota varias y considerables modificaciones que vienen señaladas por el propio editor con el fin de perfeccionar un tomo más riguroso y de fiables fuentes:

Varias normas generales han dirigido mi edición. Doy primacía a los textos impresos del siglo XVII. Sigo primordialmente las partes que el hermano de Calderón recogió y publicó [...]. He acudido además, a la quinta parte, de 1677, a las ediciones de la colección de Comedias varias, a numerosas Seltas y a la edición de Vera Tassis. He modernizado el vocabulario en lo posible, siempre y cuando no afectase el ritmo del verso en palabras como *deste*, *agora*, *dellos*, *dél*, *estotro...*, convertidas en *de este*, *ahora*, *de ellos*, *de él*, *esto*, *otro...* He colocada las diéresis y en general he corregido la puntuación.

Esta paciente labor ha sido fructifica. Se reedita por vez primera el texto de la versión prínceps de *El mayor monstruo del mundo*, 1937. He rescatado escenas enteras, como en el caso de *El laurel de Apolo*; he incluido diálogos perdidos, como en *El mayor encanto, amor*; y he devuelto a las originales tiradas de versos como en *Amar después de la muerte*, *La devoción de la cruz* y *El mágico prodigioso*. Numerosas han sido las correcciones y numerosos versos sueltos añadidos. (1966: XII)

Entonces, Ángel Valbuena Briones declara haber seguido a unos textos de base como testimonios, de manera muy sistemática para conseguir más fiabilidad y rigor textual, teniendo en cuenta las severas críticas sometidas en 1959, de este modo argumenta la introducción de diferentes variantes sobre algunas piezas.

En conclusión, a través del prólogo, se justifica de manera implícita, el hecho de no hallar otra edición después de la presente, ya que el esmero efectuado a la hora de la revisión

¹⁰ Las páginas del prólogo vienen enumeradas con cifras romanas.

engloba todos los cambios posibles que se consideran como *innovaciones* por el corregidor.

2.3.2. Nota preliminar

Es una nota puesta al principio del texto por el autor o el editor, cuya función reside en aclarar, orientar o indicar algo que se debe tener en consideración antes de la lectura. Expuesto lo anterior, se puede calificar la nota preliminar como información previa o introducción al texto que sigue.

La nota preliminar dedicada a *El príncipe constante* consta alrededor de tres páginas; demasiado extensa que el prólogo de toda la edición.

Valbuena Briones (1966:245) empieza su introducción respecto a la obra citada, considerando a Calderón de la Barca como poeta trágico, al situar a su héroe frente a su destino que al final de una serie de peripecias llenas de sufrimientos y pesadillas acaba destruirse. Luego pasa a presentar el pensamiento ideológico y religioso del dramaturgo reflejado en varias obras¹¹.

Del mismo modo, se acerca a la interpretación de la pieza desde la visión de su propio autor y de otros críticos como Karl Jaspers y Albert Camus.. Del mismo modo, el editor de la versión presente explica algunas circunstancias que rodean la redacción y la presentación escénica de la trama, ofreciendo una síntesis del contenido y unos detalles sobre el personaje protagonista. Al final, pone de manifiesto los esfuerzos de Vera Tassis en la corrección y publicación del texto.

Refiriéndose a la segunda trama, el editor introduce su nota abarcando inmediatamente el contenido temático, cuya base está constituida por doble plano, uno de inspiración prerromántica sobre los amores de la pareja protagonista, y el otro, de fondo puramente histórico inspirado de la sublevación de las Alpujarras, un acontecimiento abordado ya en la historiografía española de la época por Mármol Carvajal (1600) quien otorgó un especial estudio a la pragmática de 1566 que provocó el alzamiento morisco por lo que contenía de duras opresiones. Más detalles se ofrecen a lo largo de las líneas que

¹¹ La niña de Gómez Arias (1672) y El alcalde de Zalamea (1651).

siguen sobre cada acto, subrayando el gran ingenio del dramaturgo por haber entretendido dos temas paralelamente sin afectar a la estructura global del drama.

La presentación termina con la acentuación del valor de la comedia ya que inspiró a Thomas Corneille para redactar su obra *Les illustres ennemis*.

2.3.3. Bibliografía

Se entiende por bibliografía una lista ordenada alfabéticamente de autores y títulos de las obras consultadas. Suele hallarse al final del libro.

En la edición presente, el crítico y el estudioso calderoniano Valbuena Briones introduce una bibliografía para cada una de las comedias tratadas, que puede ir desde dos a tres fuentes para algunas comedias, sin embargo, dos a tres páginas en el caso de las obras de mayor éxito. Dicho apartado se ubica justo después de la nota preliminar, hecho novedoso en comparación con la anterior edición del académico fechada en 1959.

Efectivamente, *El príncipe constante* comprende 45 fuentes, entre libros y artículos de distintos idiomas, lo que justifica el estudio de la trama por parte considerable de especialistas, sobre todo de origen alemán, ya que Goethe en este propósito pone de relieve el gran mérito de esta trama afirmando que: “*Si la poesía desapareciese completamente de este mundo, podría reconstruirse a través de esta obra teatral.*” Citado por Julio Rodríguez Puértolas (1991:2).

Hemos de apuntar que dentro de las fuentes bibliográficas españolas dedicadas al análisis de la obra, se encuentra dos traducciones; una de la versión alemana de Bernhard Lehmann, editada en 1877 en Fráncfort, y la segunda, una traducción polaca del drama por Tadeusz Peiper en 1919. Por consiguiente, ofrecemos un recuerdo que refleja el mayor grado de interpretación de la obra en diferentes lenguas

Libros	Alemán	24
	Inglés	10
Artículos	Español	9
	Francés	2

Cuadro nº7: Estadísticas de la bibliografía reservada al estudio de

El príncipe constate

No obstante, frente a esta abundante labor universal dedicada a *El príncipe constante*, en cambio, hay una escasa bibliografía reservada a *El Tuzaní de las Alpujarras*, en total 10 títulos, entre otros, figuran los trabajos de Marcelino Menéndez Pelayo (1881) y García Ramón (1882):

Libros	Francés	3
	Inglés	3
Artículos	Español	2
	Alemán	1
	Italiano	1

Cuadro nº8: Estadísticas de la bibliografía reservada al estudio de

El Tuzaní de la Alpujarra

Ahora bien, esta lista de fuentes parece llamativa por ser muy reducida y poco detallada. Valbuena Briones precisa en su prólogo (1966: XI-XII) que para llevar a cabo su erudita edición tenía que realizar una revisión sistemática de todos los dramas incluidos, basada en un estudio comparativo entre textos, dando primacía a aquellos que fueron impresos en el siglo XVII, a numerosas Seltas y a la edición de Vera Tassi.

En el mismo discurso advierte que la edición de Hartzenbusch (1848) es de “*uso peligroso*.”, lo que demuestra que no la consideraba como referencia válida a la hora de elaborar su volumen. Sin embargo, existen aún otras referencias dignas de mencionar por tratar el teatro calderoniano en general y aludir al presente drama en especial.

En este sentido, a modo de ejemplo, citamos por orden cronológico, anterior a 1966, a la segunda parte de *Las guerras civiles de Granada* (1609) de Ginés Pérez de Hita que sirvió de base histórico-literaria a la comedia, ya que, en los últimos capítulos, el autor murciano encierra a la novelita *La historia del Tuzaní* siendo una análoga narración de *Amar después de la muerte*.

En 1627, Diego Hurtado de Mendoza publicó *Guerra de Granada* que reflejaba el fondo histórico desarrollado en *El Tuzaní de las Alpujarras* junto a la obra de Luis Mármol

Carvajal(1600) *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, aludida por el editor en la fase de la nota preliminar.

Finalmente, María Soledad Carrasco Urgoiti (1956) aborda la temática mora y morisca en su libro *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)* haciendo referencias a la mismo drama. Un año después José Manuel Fradejas Lebrero dio a luz a su artículo titulado «Musulmanes y moriscos en el teatro de Calderón».

En nuestro parecer, el hecho de presentar un breve catálogo bibliográfico por parte de tal especialista, a saber que todavía faltan trabajos referidos a la obra, no por ignorar el tema tratado o por desconfiar en la fiabilidad de los títulos descartados, sino por otras razones relacionadas con la editorial Águila que le aprisionaba para reducir las páginas del tomo

2.4. Acotaciones o didascalias

El texto dramático es un texto escrito de carácter literario destinado a ser representado en un escenario ante un público. Así que, a diferencia del texto narrativo, la obra teatral supone un receptor colectivo, por ello, el acto comunicativo en el teatro se complica bastante más para poder dinamizar la actuación y la escenografía.

Por consiguiente, la integración de las acotaciones y didascálicas es obligatoria en el enunciado teatral para ponerlo en escena.

Al coincidir con un texto de tal género, nos damos cuenta que junto a los parlamentos, hay otro discurso insertado entre paréntesis, generalmente escrito en cursiva denominado acotaciones o didascálicas. Este elemento paratextual, básicamente teatral designa al conjunto de las indicaciones, explicaciones e instrucciones que propone el dramaturgo a fin de convertir el texto en una escena teatral. A través de ellas, se pretende describir el aspecto de los personajes, sus gestos y reacciones. También, presentan detalles sobre el vestuario y el decorado necesarios para la práctica escénica, incluso, sitúan al espectador dentro del ambiente y el momento de la acción. Pues, se puede decir que hay una relación mutua entre ambos textos- diálogo y acotación-sin obstante presentan algunas diferencias:

[...] un texto es dialogado, el otro no lo es, las acotaciones son lenguaje en función representativa y referencial, que se realizará en el escenario mediante las formas de un decorado: luces, objetos, situación de los personajes, etc., [...] Los diálogos pasarán a escena en forma oral y se realizarán con el entorno paralingüístico que exigen: tono, ritmo, timbre, gestos, movimientos, expresión corporal, etc. según requiera la intención con que se dicen las palabras y según sus valores semánticos. (Bobes Naves, 1997: 90-91)

Dicho de otro modo, las acotaciones o las didascalias son un texto complementario o un segundo texto de gran importancia que acompaña al diálogo que constituye el texto principal. En este contexto, Paz Grillo Torres subraya el valor de este elemento afirmando que:

El dramaturgo se vale de las acotaciones para completar el sentido del diálogo y para expresar su forma de visualizar la obra en el escenario, con todos los elementos que implican la representación. Mediante las acotaciones el dramaturgo describe el espacio, el movimiento, las formas plásticas, todo aquello que constituye el escenario que imagina. (2004:55)

Existen diferentes maneras de clasificar las acotaciones o didascalias. En lo que sigue, presentamos dos posibles clasificaciones propuestas por diferentes críticos.

Según Simone Dompeyre (1992), se puede distinguir entre tres tipos de didascalias respecto a su ubicación en la obra:

2.4.1. Liminales

Se encuentran en el principio de la obra, ofrecen informaciones generales sobre el lugar y el tiempo de la ficción dramática, así que nos pone de contacto con los personajes del drama a partir del listado de las personas. Este último brinda al lector unos detalles muy importantes respecto a cada personaje, ya, no sólo nómbrales, sino también, les atribuye un conjunto de rasgos que pueden situar su condición social y reflejar su posición ideológica. A continuación, vamos a ver como se presentan esta clase de didascalias en ambas obras:

EL PRÍNCIPE CONSTANTE

Personas

Don Fernando, <i>príncipe</i>	Celín	Rosa
Don Enrique, <i>príncipe</i>	Brito, <i>graciosos</i>	Zara
Don Juan Coutiño	Don Alfonso, <i>rey de Portugal</i>	Estrella
Rey de Fez, <i>viejo</i>	Tarudante, <i>rey de Marruecos</i>	Celina
Muley, <i>general</i>	Fénix, <i>infanta</i>	Soldados portugueses
		Cautivos
		Moros

(*La escena en Fez y sus contornos y en los de Tánger. La acción principal, en el año 1437*)

Entonces, el lector, ya de antemano, sabe que el drama está animado por personajes que pertenecen a distintas comunidades: musulmana y portuguesa, incluso, está informado bastante sobre el rango social de los personajes al citar: don, rey, príncipe, infanta, general... Asimismo, puede anticipar la temática a través de los datos toponímicos y temporales ofrecidos antes de emprender la lectura ya que reflejan la expedición portuguesa a Tánger.

AMAR DESPUES DE LA MUERTE

O

EL TUZANÍDE LAS ALPUJARRAS

Personas

Don Álvaro Tuzaní	Señor Don Juan de Austria	Beatriz, <i>criada</i>
Don Juan Malec, <i>viejo</i>	Don Alfonso de Zúñiga,	Inés, <i>criada</i>
Don FERNANDO de Valor	<i>Corregidor</i>	Un criado
Alcuzcuz, morisco	Garcés, soldado	Cadí, morisco
Don Juan de Mendoza	Doña Isabel Tuzaní	Moriscos y moriscas
Don Lope de Figueroa	Doña Clara Malec	Soldados cristianos
		Soldados moriscos

(*La escena en Granada y en varios puntos de la Alpujarra*)

Analizando el *Dramatis personae*, se nota que el protagonista es un morisco, mientras que guarda su nombre árabe junto a su apellido cristiano, también, se alude a su noble linaje mediante el apelativo *don*, incluso los tres nombres que siguen son moriscos, entonces, el drama es protagonizado por esta comunidad morisca.

Otra mención digna de señalar, es la topografía del nombre FERNANDO que está escrita en mayúscula, como si el autor o el editor llamaran la atención del lector a esta personalidad histórica que realmente existía. Cabe aludir que esta didascalía liminal no incluye ningún espacio temporal, sin embargo, hay otras referencias que insinúan el tiempo en el cual ocurre la acción principal al situar el ambiente en Granada y la Alpujarra mencionando dentro del listado de los personajes a soldados tanto moriscos como cristianos. Todo lo que antecede, nos da a entender que la acción se encierra en el periodo histórico que coincide con la rebelión de las Alpujarras.

Ahora bien, dentro del mismo aparato, se da cuenta que hay el nombre de una pareja morisca que lleva el mismo nombre: Don Álvaro Tuzaní y Doña Isabel Tuzaní. Teniendo en consideración el segundo título *Amar después de la muerte*, se puede deducir que el fin trágico de la obra toca a uno de estos personajes.

2.4.2. Intermediarias

Se ubican al principio de cada acto, presentan indicaciones respecto al espacio y al tiempo desarrollado en una determinada jornada, asimismo, ofrecen otras orientaciones para imaginar el decorado escénico. A continuación, exponemos las acotaciones que preceden cada acto:

En *El príncipe constante*:

Jornada primera: (*Jardín del Rey de Fez*).

Jornada segunda: (*Falda de un monte cercano a los jardines del Rey de Fez*).

Jornada tercera: (*Sala de una quinta del Rey moro*).

En *El Tuzaní de la Alpujarra*

Jornada primera: (Sala en la casa de Cadí, en Granada).

Jornada segunda: (*Sierra de la Alpujarra. Cercanías de Galera*).

Jornada tercera: (*Cercanías de Galera*).

Como se constata, las dos tramas carecen de acotaciones referidas al tiempo dramático. En tal sentido, el autor incluye este tipo de indicaciones en el parlamento de sus personajes. De hecho, el paso del tiempo viene expresado por vía de discurso lingüístico; recurso muy frecuente en el teatro del Siglo de Oro para evitar poner en escena un decorado que pudiera reflejar un determinado espacio, ya que, como viene advertido anteriormente, tales obras correspondían al teatro vulgar, el cual se confortaba con pocos instrumentos para la presentación escénica.

Por otro lado, las acotaciones intermediarias pueden encontrarse también en la estructura interna del drama, es decir, junto a las escenas para indicar el desplazamiento de los personajes o cambio de lugar. En este contexto, su extensión se varía entre brevedad y espaciosidad. Enseguida, ofrecemos algunos ejemplos extraídos de ambas comedias:

-Salen don Fernando, con la espalda de Muley, y Muley con adarga (1966:255).

-Vanse Fénix, Zara y Rosa (1966:267).

-Aparece el Infante Don Fernando con manto capitular y una hacha escondida (1966:276).

-Abre Alcuizcuz y sale Don Juan Malec (1966:352).

-Sala en la Alhambra (1966:257).

-Salen todos los que pudieran de Moriscos, los Músicos y Moriscas detrás; Don Fernando Valor y Doña Isabel Tuzaní como Reyes vestidos (1966:365).

2.4.3. Intersticiales

Son un tipo de acotaciones particulares que se refieren al personaje y están intercaladas en el diálogo, en este caso, vienen colocadas entre paréntesis o corchetes. Su función es indicar lo que procede del personaje- actor como comportamientos en determinadas situaciones que el parlamento no puede expresar, tal como la mímica, la entonación de voz (énfasis, gritos, silencio), unos gestos particulares, movimiento. También, los efectos sonoros y la música se encierran en esta clase de acotaciones.

La alusiones a algunas de estas acotaciones resulta fructuoso, ya que el sentido de unas de ellas parece muy significativo y de mayor importancia, igual al texto principal- el diálogo- En este contexto, citamos a la acotación que está en el verso 1304 de la comedia

El príncipe constante: [*rompe el pliego que traía Don Enrique.*] que demuestra que el infante Fernando no está de acuerdo ni siquiera dispuesto a ceder la ciudad de Ceuta al Rey de Fez, entonces, con tal gesto refleja su desacuerdo.

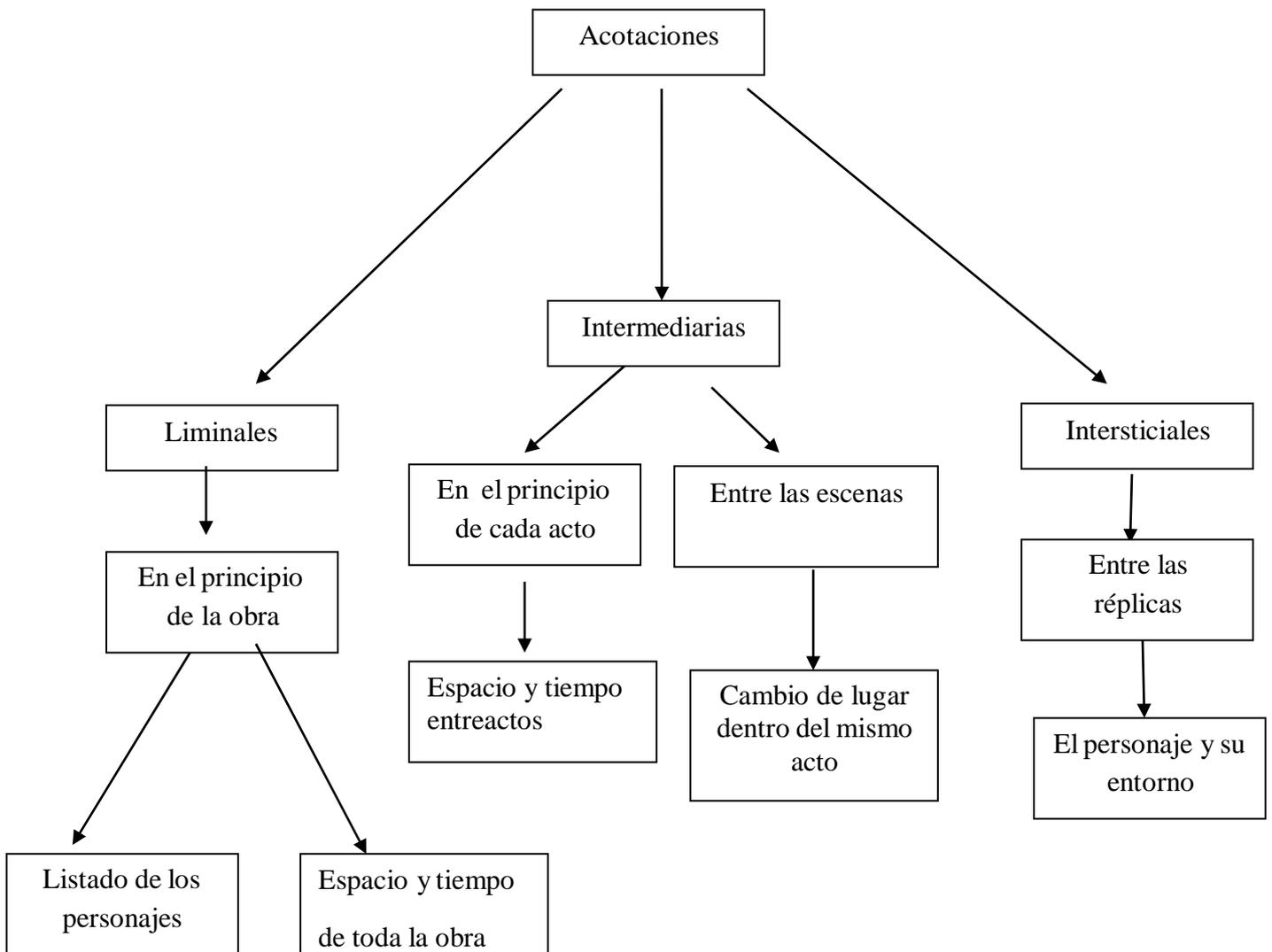
Otra, también, insertada en el verso 3456 [*Suena dentro ruido de cajas y trompetas*] denota que se llama a la guerra.

De igual modo, el segundo drama, contiene una serie de tales acotaciones, sobre todo las que indican sonido de música: [*Siempre suenan los instrumentos aunque se presente*] (1966:366).

-[*Al darse las manos, tocan cajas dentro*] (1966: 366), que señala a su vez la guerra.

La siguiente didascalia describe la situación chocante de la protagonista tras el ataque: [*entra y sácala en los brazos- Doña Clara-, suelto el cabello, ensangrentado el rostro y medio vestida*]. En efecto, con esta descripción tan emocionante, el autor expresa perfectamente la ruda y cruel agresión de la joven, también, alude de manera indirecta al comportamiento inhumano del provocador, asimismo, presenta al lector las convencidas razones que llevan al protagonista a vengarse.

A continuación, presentamos un esquema recapitulativo de las diferentes acotaciones insertadas en cualquier drama:



Esquema nº1: Clasificación de acotaciones según Simón Dompeyre

Las acotaciones, didascalias, cotexto o texto secundario, no solo completan el texto dialogado, sino también, sirven para interpretar la obra según el punto de vista de su propio autor. Así que, en la puesta en escena, aunque el director se encarga de la escenografía, se nota claramente, la voz del autor que dirige la escena.

Otra clasificación según José Luis García Barrientes (2008:50-51) sería posible. A continuación ofrecemos un esquema que refleja su teoría didascálica:

Acotaciones personales		Acotaciones espaciales	Acotaciones temporales	Acotaciones sonoras	
Normativas	Nombran a los interlocutores	Decorado Iluminación Accesorios	Ritmo	Música	
Paraverbales	Entonación, actitud, intención...		Pausas	Ruido	
Corporales	De apariencia: maquillaje, peinado, vestuario		Movimiento		
	De expresión: mímica, gesto, movimiento.				
Psicológicas	Mundo interior: sentimientos, ideas...				
Operativas	Esfera de la acción: matar, comer, amar...				

Cuadro nº9: Clasificación de las didascalias según José Luis García Barrientes.

Nuestra elección especialmente al primer tipo de clasificación obedece a la naturaleza de las acotaciones ofrecidas en los dos textos dramáticos.

En efecto, las acotaciones personales, precisamente las corporales, están insertadas en el parlamento de los personajes, en este caso, parecen implícitas, ya que forman parte del discurso dialogado.

En el comienzo de *El príncipe constante*, el autor alude al vestuario de la infanta pero de manera indirecta:

Zara:	Cantad aquí, que ha gustado, mientras toma de vestir Fénix hermosa, de oír las canciones que ha escuchado (...)
Cautivo 1º:	Música cuyo instrumento son los hierros y cadenas que nos aprisionan...

(vv.1-9)

El parlamento anterior contiene dos acotaciones implícitas, una corporal y otra sonora. En la primera Zara hace referencia a la desnudez de la infanta cuando revela que está por vestirse a su ama, además, se puede imaginar el decorado del espacio en el cual se encuentran, seguramente se trata de una habitación en la cual dormía la infanta.

La siguiente didascalia dice que los cautivos cantan, pero, se supone que la canción es triste al usar una metáfora que alude a su estado de sufrimiento.

Dicho lo anterior, la primera clasificación parece mucho más adecuada con el tipo de acotaciones de los dramas.

3. Argumento de las obras

3.1. El príncipe constante

Redactada en 1627, estrenada en 1629 y publicada años más tarde en la *Primera Parte de las Comedias*, *El príncipe constante* forma parte de las obras de valor universal dentro de la dramaturgia calderoniana. El argumento general del drama trata el episodio trágico en la vida del infante de Portugal que causa su temprana muerte.

El primer acto empieza con las penas y lamentos de Fénix- la hija del Rey- causados por la ausencia de su amado Muley, quien se encuentra en la flota musulmana en defensa de la ciudad de Tánger contra la expedición portuguesa. Al ver esta dolorosa situación, Zara- la criada- incita a los cautivos a cantar a fin de alegrar a su dueña. La canción elegida por estos últimos, refleja tanto su preocupación por haber enterado de la citada expedición como el estado anímico que atraviese la infanta.

En la escena que sigue, aparece el rey de Fez, anunciando a su hija su decisión de casarla con Tarudante, el rey de Marruecos, una unión que parece al servicio del padre, ya que el prometido había divulgado su intención de participar en la compañía militar:

Favor en su mano tengo:
diez mil jinetes alista
que llevar a la conquista
de Ceuta, que ya prevengo
de la vergüenza esta vez

(I, vv.93-97)

Ante tal oferta, el rey decidió recuperar Ceuta, misión atribuida al general Muley, a quien se le encargó la tarea de explorar la ciudad a fin de informarle al rey de cómo se puede *a menos peligro y costa/emprender la guerra* (I, vv.182-183). Sin embargo, Muley fue capturado por el príncipe de Portugal Fernando al llevar a cabo su empresa.

En esta fase, Calderón de la Barca atribuye al infante Fernando todas las virtudes del buen e ideal caballero cristiano al dejarle libre a su enemigo tras enterarse de los amores que unían Muley con Fénix. Del mismo modo, el dramaturgo retrata la simpatía mutua por ambas partes:

Muley.	Valiente eres, español y cortés como valiente, tan bien vences con la lengua, como con la espalda vences. (...)
Fernando.	Alá te guarde, español. Valiente moro y galán Si Alá es Dios, con bien te lleve.

(I, vv.703-710)

Al final de la jornada primera, el ejército musulmán ataca inmediatamente a los portugueses tomando como rehén al infante Fernando con la esperanza de poder rescatar a Ceuta conquistada muchos años antes por los portugueses:

Y para el rescate
con más puntualidad al Rey se trate,
vuélvete tu Enrique, que Fernando
en mi poder se quedara, aguardando
que vengas a liberarle,
Pero dile a Duarte, que en llevarle
será su intento vano,
si a Ceuta no me entrega por su mano

(I, vv.941-949)

Por consiguiente, el príncipe permanece en la corte musulmana como huésped de honor: *Y agora vuestra alteza/a quien debo estar honra, esta grandeza/a Fez venga conmigo.* (I, vv.950-952).

De nuevo, la infanta Fénix- símbolo de la belleza divina- aparece en el inicio del acto segundo con más pesadillas y melancolía coincidiéndose con Muley, ya era el momento en el cual se le confiaba la razón de su amarga tristeza.

En el mismo acto, asistimos al cambio de fortuna del protagonista que pasa a ser esclavo al negar su canje por la entrega de Ceuta ante la decisión del rey que la mencionada ciudad es el único coste posible para su libertad:

Rey.	Hoy, Ceuta está en tu poder: si cautivo ye confiesas, si me confiesas por dueño, ¿por qué no me das a Ceuta?
Fernando.	porque es de Dios y no es mía. (...)
Rey.	Pues no tendrás libertad.
Fernando.	Pues no será tuya Ceuta.

(II, vv.90-97)

Ahora bien, Muley para ayudar su amigo cristiano, decidió procurarle una evasión junto a todos los cautivos, así, para poder agradecerle su generosidad a la hora de liberarle. No obstante, el infante rechazó toda forma de ayuda:

Muley.	Que sepas que hay en el pecho de un moro lealtad y fe. (...) luego, por parte de afuera, los candados romperé: tú con todos los cautivos que Fez encierra hoy en él, vuelve a tu patria ...
--------	--

(II, vv.703-719)

Parece que ya, el príncipe se prepara para recibir su muerte, sobre todo tras el fallecimiento del rey portugués don Duarte y el fracaso de las negociaciones sobre su rescate. En este

propósito, el protagonista se comportaba como un verdadero católico dispuesto a sacrificarse, renunciando a su vida como príncipe para no entregar Ceuta a los marroquíes.

En el último acto, se subraya más los padecimientos del protagonista debidos a su trabajo en los baños como cautivo, todo esto, para acercar más al lector a la transformación personal del infante hasta el punto de considerarle como un verdadero mártir.

Hace falta aclarar en este sentido el pensamiento ideológico puramente católico del dramaturgo, el cual considera este comportamiento como un triunfo espiritual y no un destino trágico sufrido por el hecho de no renunciar a Ceuta. Así que, con la última propuesta del nuevo sucesor de Portugal Alfonso no llega a ponerse de acuerdo sobre la liberación del cautivo cristiano, lo que dio lugar a otra invasión portuguesa más poderosa que la primera a fin de rescatar al infante quien ya había fallecido en el cautiverio.

A continuación, el conflicto fundamental de la trama sigue planteándose aún más al rechazar la entrega del cadáver del príncipe. En efecto, al invadir Fez, las tropas portuguesas tomaron a Fénix y a Tarudante como prisioneros y pidieron en contra el cuerpo del infante:

Rey.	¿Qué quieres, valiente joven?
D. Alfonso	Que me entregues al Infante, al Maestre Don Fernando, te daré por rescate A Tarduante y a Fénix, que presos están delante. escoge lo que quieres: morir Fénix o entregarle.

(III, vv.760-767)

Al final del drama, Calderón de la Barca concibe un desenlace feliz a pesar del fondo trágico de la narración. Efectivamente, la intriga secundaria- los amores de Fenix y Muley- se unifica con el destino del protagonista a través del trueque del cadáver de Don Fernando. Dicho de otro modo, Fénix llega a obtener su doble libertad; de los portugueses al aceptar su intercambio por los restos del príncipe, y del rey de Marruecos gracias a la intervención del propio Don Alfonso igual que el infante portugués llega a liberarse aunque tras su muerte:

A Fenix y a Tarudante
te entrego, Rey, y te pido
que aquí con Muley la cases,
por la amistad que yo sé
que tuvo con el Infante.
Ahora llegad cautivos,
ved vuestro santo y llevadle
en hombros hasta la armada.

(III, vv.865-872)

Como suele la costumbre calderoniana, la obra desarrolla dos historias paralelamente, una de índole romántico y otra de fondo histórico. El caso siguiente, toma su asunto a partir del evento histórico de 1437 en el cual los infantes de Portugal Enrique y Fernando pusieron sitio a Tánger, una expedición fracasada. Muchos años más tarde, Alfonso V, conquistó la ciudad en 1471, y obtuvo con negociación los restos del príncipe.

3.2. *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra*

Ya desde el título *Amar después de la muerte*, se nos anuncia que se trata de una tragedia en la cual un personaje – para no decir la protagonista – sufre la muerte.

Efectivamente, Calderón de la Barca inspirándose del conflicto hispano-árabe como base de fondo, desarrolla otra historia de carácter ficticio cuyo argumento principal gira en torno a los amores desgraciados de los dos protagonistas Álvaro Tuzaní y Clara Maleca.

Al comienzo de la jornada primera se nos sitúa dentro de la casa de un morisco – el Cadí–donde los moriscos bailaban una zambra en secreto en un viernes, teniendo miedo de que su asamblea sea descubierta, ya que al llamar a la puerta, tardaron en abrir escondiendo sus instrumentos de música: *esconder todos los instrumentos / y abren diciendo que sólo a verme/ vinisteis* (I, vv.46-48)

El llegado era Juan Malec quien les anunció de las nuevas capitulaciones de asimilación establecidas por el rey de España. Por ser uno de los veinticuatro notables del cabildo de Granada, Malec le ha tocada ser el primero en manifestarse acerca de las instrucciones publicadas. Esta protesta por parte de un cristiano nuevo, se vio replicada por Juan de Mendoza – un cristiano viejo – considerando que esa nueva medida es “*el castigo de los moriscos / gente vil, humilde y baja*” (I, vv.122-123).

El debate entre los dos españoles de casta diferente – morisco y cristiano -se complicó más frente a la actitud burlesca de Mendoza hacia los descendientes de Malec “*sangre de reyes / si, pero reyes moros*” (I, vv.145-146). Pues, ese enfrentamiento entre los dos nobles generó un agravio entre ellos ya que Malec consideró esas injurias e insultas una cuestión de honor. Ante esa situación tan difícil y amarga no sólo para Juan Malec sino para toda la minoría morisca, el anciano morisco lamenta a su hija su destino de no haber tenido un varón para poder vengarse.

Aparecen en la escena otros personajes Clara, Tuzaní y Fernando de Valor. Pues, Clara como hija del noble que sufrió el agravio, querría de todo modo restituir el honor de su familia, por ello, decidió de no casarse con Álvaro Tuzaní – su amante- hasta que vengase del ofensor. Finalmente Fernando de Valor junto a Alonso de Zúñiga – el Corregidor-les aconsejaron resolver pacíficamente el conflicto proponiendo que se case Mendoza con Clara – hecho que causó dolor y pena al Tuzaní- y así Malec podría recuperar su honor. Calderón expresa esa propuesta en boca de Fernando de Valor afirmando:

A nadie toca tomar,
si satisfacción desea,
la causa, sino a quien sea
su yerno , pues con casar
a don Juan a doña Clara
estará cierto...

(I, vv 436-441)

La tensión entre moriscos y cristianos se profundizó y el hilo del drama se complicó al final de la jornada primera más, al rechazar Mendoza ese arreglo con palabras particularmente hirientes; siendo ese último enamorado por otra morisca Isabel – la hermana del Tuzaní-. Así pues, el dramaturgo nos refleja la conducta del cristiano viejo con los siguientes versos:

La lengua cese,
Señor don Fernando Valor;
que hay muchos inconvenientes.
Si es el fénix dona Clara,
estarse en Arabia puede;
que en montañas de Castilla
no hemos menester el fénix ,
y los hombres como yo
no es bien que deudos concierten
por soldar ajenas honras,
ni sé que fuera decente
mezclar Mendozas con sangre
de Malec, pues no convienen

ni hacen buena consonancia
los Mendozas y Machaques.

(I, vv 808-822)

Ante ese inevitable enfrentamiento pronunciado por Mendoza en nombre de la limpieza de sangre provoca la implicación de toda la comunidad morisca que se siente avisada por las injurias dirigidas a Malec; sobre todo al Tuzaní – el futuro yerno de Malec- ya se entiende que no se trata de un conflicto entre hombres sino entre dos ascendencias y así, el conflicto personal se desembocó en una guerra de honor, religión e identidad nacional.

En el segundo acto, asistimos en seguida al desarrollo de la guerra. Ese cambio de plano exige un cambio de lugar y tiempo a demás de nuevos personajes que incorporaron la escena teatral.

En cuanto al lugar, ya no se trata de Granada sino de las Alpujarras. Ese punto viene aclarado por parte de Juan de Austria que encabezó las tropas españolas. Al principio de la jornada segunda nos ofrece una minuciosa descripción de las Alpujarras que comentaremos más abajo al estudiar el tiempo y el espacio de la obra.

Por lo que refiere al tiempo, entre jornadas – primera y segunda- han pasado tres años según lo que indica Mendoza diciendo:

Tres años tuvo en silencio
esta traición encubierta
tanto numero de gentes...

(II, vv 104-106)

Calderón nos presenta una narración detallada en la cual evoca lo que había ocurrido durante esos tres años tanto a nivel del campo cristiano como el de los moriscos. En este sentido, el poeta precisa en boca de Juan de Mendoza la verdadera razón del levantamiento declarando:

Aunque mejor es decir
que fui la causa primera,
que no decir que lo fueron
las pragmáticas severas
que tanto los apretaron ,
que decir esto me es fuerza.
Que uno ha de tener culpa,
más vale que yo la tenga.

(II, vv 79-86)

Entonces, el ofensor en cierto modo confiesa que las destructivas medidas destinadas a esa minoría constituyen el primer motivo del alzamiento aunque fue él la primera causa que generó el conflicto. Siguiendo relatando como los moriscos se pusieron en contra del edicto manteniéndose fuertes en las Alpujarras:

(...)
el primero, se firmó
el nombre de Abenhumeya
apellido de los Reyes
de Córdoba, a quien hereda.
Que ninguno hablar pudiese
sino en arábica lengua;
vestir sino traje moro,
ni guardar sino la secta
de Mahoma; después de esto
fue repartiendo las fuerzas.
Galera que es esa villa
(...)
a Malec, padre de Clara,
que ya se llama Maleca.
Al Tuzaní le dio a Gavia
la Alta, y él se quedo en Berja.

(II, vv 198-219)

Asistimos también en la jornada segunda al matrimonio de los dos amantes, protagonistas del drama; un matrimonio que ha sido interrumpido por el sonido de las cajas anunciando la llegada de las fuerzas españolas. Pues los dos maridos se vieron obligados a separarse – ya que el Tuzaní tuvo que defender Gavia, mientras que Maleca se quedó en Galera con el deseo de verse por la noche.

En el último acto- jornada tercera- ya no se da primacía al aspecto bélico. En pocos versos, el dramaturgo nos hace referencia al saqueo de Galera en el cual casi todos los moriscos fueron derrotados. El núcleo de la acción en ese acto se centró en la muerte de Maleca dada por el soldado Garcés en el momento del asalto. Esa tragedia eleva al drama a otro nivel decisivo el de la venganza. En este ámbito, Calderón nos describe la situación nostálgica y lamentable del Tuzaní al ir buscando a su amada en los siguientes versos:

Álvaro Tuzaní

Por entre montes de llamas,
entre piélagos de sangre,
tropezando en cuerpos muertos,

quiso mi amor que llegase
a la casa de Maleca,
estrago ya miserable,
pues del acero y del fuego
pavesa dos veces yace.
¡Ay esposa! Presto yo
moriré, si llego tarde.
¿Dónde Maleca estará?
que ya no se mira a nadie.

(III, vv 178-189)

Finalmente, el joven amado encontró a su amada agonizando. Con palabras tan amargas y pesadas, el dramaturgo nos hace implicar en el diálogo de ambos amantes en el cual la víctima narra cómo se fue asesinada salvajemente en las ruinas de la ciudad quemada robando sus joyas y diamantes.

Continúa la jornada tercera, por tanto, por el plano histórico describiendo la rendición de Berja y Gavia bajo la oferta del perdón y restitución “*en sus oficios y estados*”- actitud errónea en la realidad histórica- sino recorrer el mismo destino que el de Galera, es lo que aclara el propio jefe español diciendo:

Vos iréis
a Berja, donde está hoy
Valor, y que a Berja voy
de mi parte le diréis.
Público al perdón le haréis
y el castigo, y con igual
providencial bien y al mal.
le diréis que si rendido
se quiere dar a partido,
daré perdón general
a todos los rebeldes.
con que vuelvan a vivir
con nosotros y asistir
en sus oficios y estados;
que de los daños pasados
hoy mi justicia severa
más satisfacción no espera;
que se rinda al fin, porque
si no, a Berja soplaré
las cenizas de Galera.

(III, vv 452-471)

Por último, al autor vuelve centrándose en la tragedia de la pareja. Álvaro Tuzaní y su criado Alcuzcuz se infiltraron en el campo español como cristianos. Entre treinta mil hombres, el vencedor llega a reconocer las joyas de su amada en manos de Juan de Austria. Tras determinadas circunstancias, el Tuzaní fue detenido junto con Garcés quien al relatar cómo se apoderaron de Galera, confesó haber matado a Clara, en seguida, el amante no vaciló a darle muerte con su puñal, llevando así a cabo su juramento de venganza. A continuación ese acto del morisco se vio alabado por Lope de Figueroa; uno de los destacados capitanes españoles: *“bien hiciste; señor, manda/dejarle; que ese delito /más es digno de alabanza/ que de castigo; que tú/mataras a quien matara/a tu dama...”* (III, vv.1169-1174). Pero como era un morisco –enemigo de la guerra- fue inevitable prenderlo.

Al final de la comedia y tras la intervención de Isabel, la hermana del vencedor, el héroe se fue perdonado y liberado por Juan de Austria con palabras tan preciosas:

Viva el Tuzaní, quedando
la más amorosa hazaña
del mundo escrita en los bronce
del olvido y de la fama.

(III, vv 1250-1253)

Pues bien, se trata de dos argumentos desarrollados paralelamente en el drama; uno histórico y otro puramente novelesco. Calderón de la Barca como autor, poeta y dramaturgo ha sabido entretener, con genio, dos estructuras que quedan unidas a lo largo del hilo narrativo, dándolos un fin brillante de orden y justicia. En este sentido Yolanda Pallín precisa que se trata de:

Una obra histórica en el mejor sentido, en cuanto que se aborda el levantamiento de los moriscos contra Felipe II. Lo que sucede es que lo hace situando en el centro de la acción una historia de amor romántico en la que el héroe es capaz de una más que improbable hazaña: logra vengar la muerte de su amada, aun a pesar de desconocer la identidad de su asesino. Asuntos y argumentos son diferentes, pero el primero se realiza en el segundo como la esencia en el accidente. (2005:8)

En cuanto al desenlace trazado al final de la obra, se vio que el dramaturgo siguió en buena parte a la tradición maurófila que ofrece una imagen positiva a la figura del morisco. En ese ámbito, José Miguel Caso Gonzáles afirma:

Sobre la base de la guerra de las Alpujarras, y en el marco de un drama de amor muy en la tradición de la maurofilia que se desarrolla en la literatura española precisamente después de 1570, Calderón ha manifestado su oposición a la política oficial, a las tendencias y usos sociales de su tiempo .Y defendido la dignidad caballeresca y genealógica de los moriscos bautizados, la necesidad de su integración sin reservas y lo absurdo de unas marginaciones que no tenían menor sentido. (1983:402)

Conclusión

En fin y al cabo, hemos intentado a lo largo de este capítulo, estudiar la estructura externa de las obras, basándonos en estudio de los elementos paratextuales que comprende cada comedia. Por ello, hemos empezado a presentar la teoría del paratexto. También, hemos acudido al análisis de los componentes que rodeaban el texto dramático a fin de aproximarse más al contenido. Del mismo modo hemos procurado analizar el estado de cuestión relacionado con el cambio de título de *El Tuzaní de la Alpujarra*, un cambio que parece obedecido a las exigencias editoriales. Por último, hemos presentado el resumen temático con el propósito de emprender otros detalles más.

Ahora bien, tras este análisis, concluimos afirmando que el paratexto estudiado de las obras no refleja en ningún modo, la postura del autor respecto al elemento árabe, debido a que nos encontramos ante un paratexto editorial. Sin embargo, al indagar la estructura interna- el contenido- de las tramas se nota claramente la distinción entre ambos dramas, lo que demuestra el cambio radical de la actitud de Calderón de la Barca apenas unos años de la redacción de la primera trama.

Mención especial debe a las ediciones modernas de *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra* por haber guardado el título original de 1677 junto con el de la edición de Vera Tassis de 1691 en su intento de corregir las anomalías señaladas.

Para nuestro parecer, el editor amigo, se inspiró de tal título apoyándose en los últimos versos del drama que anuncian el fin de toda la comedia, aunque nos hallamos ante la posibilidad de deducir otro teniendo en consideración la conducción “y”:

Don Álvaro

Aquí acaba
Amar después de la muerte
y el sitio de la Alpujarra.

CAPÍTULO TERCERO
ANÁLISIS DEL TEXTO DRÁMATICO

Introducción

Desde Aristóteles hasta principios del siglo XX, siempre se ha considerado la obra teatral como un espectáculo en el cual contribuyen diferentes factores para asegurar su adecuada puesta en escena. De aquí, resulta primar el acto de la representación escénica de la propia lectura literaria de la obra.

Gracias a la crítica textual de los estudios teatrales, se ha dado más énfasis al análisis del texto escrito que se considera como el único elemento estable para cualquier interpretación escénica.

La obra dramática es un texto literario escrito. El hecho de ser escrita, es forzosamente leída, simplemente para el gusto placer de la lectura o para ser representada.

Por consiguiente, el texto creado por el dramaturgo, contiene varios elementos tanto lingüísticos como no lingüísticos (verbales o no verbales), dichos componentes son objeto de estudio de la semiología teatral, cuya principal finalidad consiste en indagar los signos del teatro.

El capítulo que pretendemos presentar a continuación, se enfoca en el análisis del texto dramático; texto impreso, producto de la imaginación del autor, sin tener en cuenta ningún criterio que tenga relación con la escenografía.

Por la gran riqueza y diversidad que contiene el texto escrito, procuramos realizar un estudio de sus diferentes constituyentes, tal análisis, nos va a permitir profundizar más en el contenido de los dos dramas; segmentar e identificar las unidades del texto dramático y examinar sus fases y sus aspectos de otra manera, con el fin de establecer una comparación en cuanto a la estructura interna, ya que, en las páginas anteriores, nos hemos investigado la estructura externa (el paratexto).

1. Discurso dramático

1.1. Texto literario y texto espectacular

Al decir obra teatral, nos referimos a dos componentes básicos: el texto literario y el texto escénico o espectacular. Dicho de otro modo, para poder hacer teatro, se necesita a la unión de dos textos; uno literario en el cual se predomina la forma dialogada y otro

espectacular formado por las acotaciones y didascalias. Ambos dispositivos fundan lo que se denomina texto dramático.

Ahora bien, hablar del primer texto, nos hallamos ante un discurso escrito, un código de signos lingüísticos verbales pronunciado por los personajes del drama y promovido por una acción dramática. En cuanto al segundo componente, es un texto también escrito pero, destinado directamente a la construcción de la escena; sirve de guía a la representación, ya que esta última se piensa, se imagina y se elabora para ser interpretada como espectáculo.

En el mismo contexto, M.C. Bobes Naves explica la estrecha relación que une ambos textos afirmando:

Texto literario es el constituido fundamentalmente por el dialogo, pero sin excluir las acotaciones que pueden ser literarias.

Texto espectacular es el constituido por el conjunto de indicaciones, estén en las acotaciones o en el mismo diálogo, que permiten la puesta en escena del texto dramático y adquieren en el escenario expresión en signos no verbales. El texto espectacular hace posible la puesta en escena del texto literario, y ambos están en el texto escrito y estarán en la puesta en escena, aunque bajo sistemas sémicos diferentes: verbales el texto literario, paraverbales o no verbales el texto espectacular. (1997:297)

Como se puede notar claramente, la autora distingue entre dos tipos de escritos totalmente opuestos, sin embargo, no se puede separar o preponderar uno del otro a la hora de llevar a cabo el acto teatral; las indicaciones escénicas son parte de la lectura igual que los diálogos se conservan en la escena.

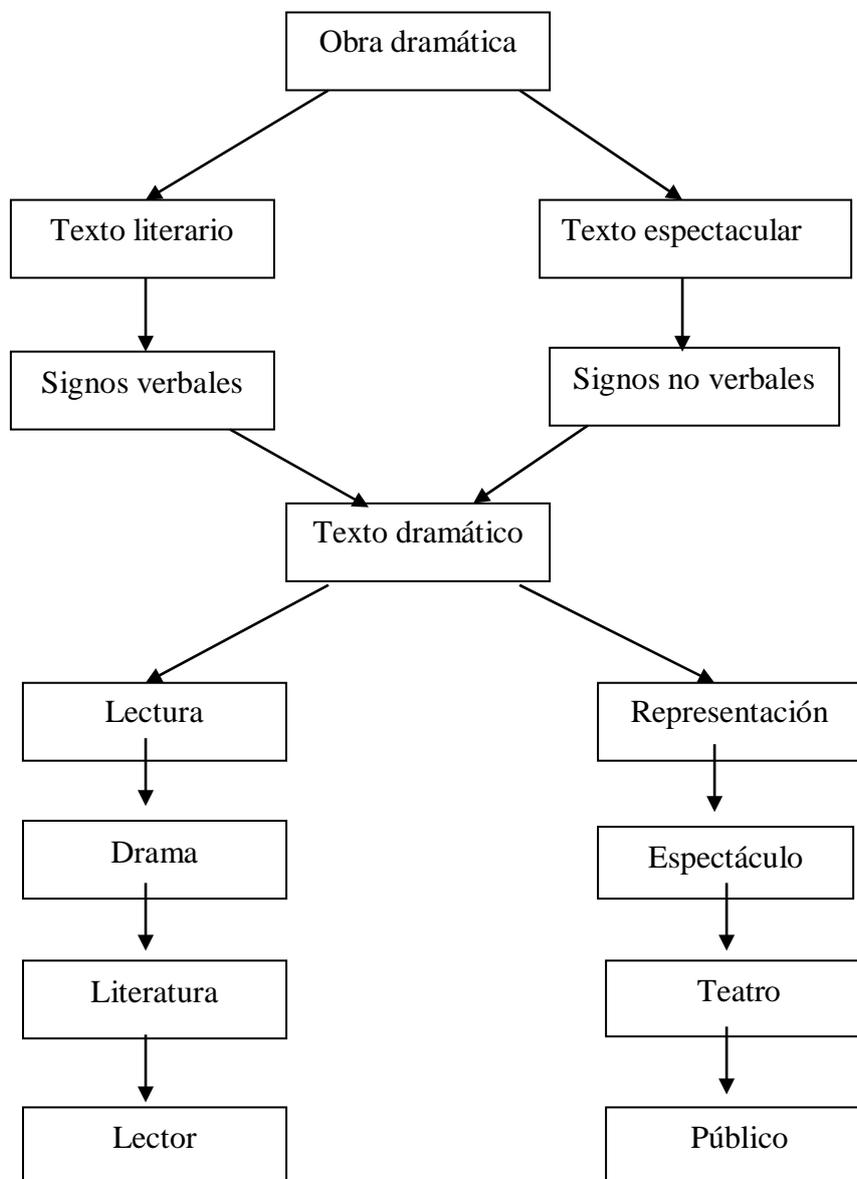
Por lo tanto, la reflexión anterior nos hace posible establecer otra dicotomía. El hecho de que el primer texto está destinado a la lectura, resulta que el lector es el receptor del trabajo que ya fue escrito por un emisor, en este caso es el dramaturgo; entonces estamos ante un drama literario:

Autor → texto escrito → lector (lectura interpretativa)

En cambio, al referirnos al segundo texto, el emisor y el receptor serán el director de la escena y el público respectivamente; se trata más bien de espectáculo teatral:

Autor → texto escrito → Director → transducción → representación → espectador

A continuación, ofrecemos un esquema que puede resumir todas las dicotomías posibles acerca de lo explicado precedentemente:



Esquema 2: Presentación recapitulativa de la dicotomía
texto literario/ texto espectacular

Fuesen lo que fuesen las dicotomías presentadas anteriormente: texto literario/ texto espectacular, lectura/representación, drama/teatro, lector/público... podemos afirmar que cada obra dramática está compuesta por un texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal. Este doble carácter viene estructurado bajo dos subtextos diferenciados; uno para la reproducción de las referencias verbales – el diálogo- y el otro para la descripción de referencias no verbales – las acotaciones-

En consecuencia, el texto dramático es elaborado para ser accionado, pero nunca deja de ser un texto escrito que sigue siendo vivo a pesar del paso del tiempo, guardando su valor artístico.

1.2. Lenguaje dramático

Se ha debatido mucho sobre la naturaleza del texto dramático y su autosuficiencia para poder llevarlo al teatro- como espacio-. Unos teóricos postulan que dicho texto es una práctica puramente escénica, sin embargo, otros lo consideran como un género literario.

Considerando el lenguaje dramático como el conjunto de enunciados tanto lingüísticos como paralingüísticos, evocamos a continuación, la función que cumple cada uno de los elementos mencionados.

A través del diálogo, se da a conocer el tema, la historia, o la acción que se desarrolla en un tiempo y espacio determinados. Asimismo, se entera de los diferentes conflictos que se suceden a lo largo de los actos y las escenas. De igual modo, se llega a detectar el comportamiento de los diferentes personajes, gracias a las descripciones intercaladas en el discurso dialogado

Con las acotaciones, nos implicamos dentro del ambiente en el cual se desarrolla el hecho teatral y nos ponemos en contacto directo con lo que procede del personaje como actuaciones, movimientos, gestos...

Dada la importancia de ambos constituyentes, cada una de las teorías que vamos a tratar en seguida, propone un doble análisis semiótico aunque con diferente grado.

1.2.1. Teoría de Tadeusz Kowzan

La primera de las teorías evocadas es la de Tadeusz Kowzan, explicada y detallada en su libro *Literatura y espectáculo* (1975).

Tomando como punto de partida la labor investigadora de Barthes (1964) y de Larthomas (1972), Tadeusz Kowzan establece su propuesta, dando primacía al texto espectacular. En este sentido, clasifica el signo teatral bajo cinco categorías:

Signos lingüísticos	Signos visuales (actor)		Signos visuales (fuera del actor)	Efectos sonoros no articulados (actor)	Efectos sonoros no articulados (fuera del actor)
Texto pronunciado: Palabra	Expresión Corporal	Apariencia exterior del actor	Aspectos del lugar escénico: Accesorios	Lo que puede producir del actor:	Música Sonido
Tono	Mímica Gesto Movimiento	Maquillaje Peinado Vestuario	Decoro Iluminación	Ruido Risa Gritos Murmullos	

Cuadro nº10: Clasificación del signo teatral según Tadeusz Kowzan

Analizando el cuadro, nos damos cuenta que el primer signo abordado es el signo verbal que se manifiesta a través de la palabra y el tono; este último- reflejado por una acotación- puede cambiar de manera radical toda la significación del enunciado:

La palabra pronunciada por el actor tiene en primer lugar su significación lingüística, es decir, es el signo de los objetos, las personas, los sentimientos, las ideas o sus interrelaciones que el autor del texto ha querido evocar. Pero la entonación de la voz del actor, la manera de pronunciar esa palabra, puede cambiar su valor. (1975:30)

En el teatro, todo es signo tanto la palabra como los códigos de significación no lingüísticos comunican un sentido. Así que, en el texto dramático se abundan las acotaciones. A menudo, la palabra viene acompañada por otro signo no verbal el cual puede acentuar su significado o darle otro matiz:

Las palabras “te quiero” tienen un valor emotivo y significativo diferente según sean pronunciadas por una persona negligentemente sentada en un sillón, con un cigarrillo en la boca (papel significativo suplementario del accesorio), por un hombre que tenga a una mujer en los brazos, o por alguien vuelto de espaldas a la persona a quien se dirigen esas palabras. (1975:31)

En definitiva, para el investigador Tadeusz Kowzan resulta imposible aislar un signo de otro, ya que cada uno tiene su peso y su valor dentro de la comunicación. Tanto el signo lingüístico como el paralingüístico presentan doble cara; la del significado y el significante. La palabra como enunciado oral o escrito alude a una imagen determinada que constituye su significante, igual a otro enunciado no verbal, tal como la bandera blanca o el color rojo que son símbolos de la rendición, paz y del amor.

1.2.2. Teoría de M.C. Bobes Naves

La ensayista distingue en su obra *Semiología de la obra dramática* (1987), entre el texto dramático destinado a la representación escénica y el texto literario que pertenece a los otros géneros:

Todos los signos del texto dramático se dirigen a la lectura, pero no se agotan en ésta, se prolongan en una virtual representación. El proceso de comunicación dramática se inicia en el texto literario y, a través de la lectura intermedia, culmina en la representación escénica, la cual implica un proceso de transducción, es decir, de interpretación o lectura y de nueva expresión mediante varios sistemas de signos. La representación escénica consiste en mantener los diálogos y dar forma visual y auditiva a los signos del texto espectacular. (1987:105)

Así que, Bobes Naves considera que el texto dramático comparte el mismo lenguaje verbal como medio de expresión y debe seguir los mismos criterios de análisis usado en la narratología, ya que presenta una narración dramática con acción, personaje, espacio, tiempo y forma dialogada.

Según la autora, el diálogo es la esencia misma del drama, lo adopta como “...*forma única y obligada del discurso dramático, porque es la forma en que pueden intervenir los personajes en el drama.*” (1987:117)

A diferencia del diálogo de la novela, el dramático no está protegido por las palabras de un narrador, sino, que la voz de su escritor se nota a través de las acotaciones. Otro contraste sobresaliente en comparación con lo narrativo, es que el diálogo dramático contiene más elipsis, exclamaciones, muletillas, y también anáforas intratextuales y contextuales con el fin de aportar más realismo a la obra y contribuir en la creación del contexto geográfico y cultural en el cual se insertan los personajes.

Asimismo, Bobes Naves sigue detallando sus reflexiones sobre el diálogo dramático afirmando que puede ser analizado desde tres perspectivas:

Pragmática: puesto que es un discurso en el cual se intervienen dos o más actantes, adquiere una dimensión social que se regula mediante normas; en el presente caso, la norma reguladora es la toma de turnos y la igualdad de los interlocutores para intervenir.

Lingüística: considerando el diálogo como enunciado verbal, pronunciado cara a cara y organizado por turnos, es frecuente el uso de las personas gramaticales el yo y el tú y de los tiempos del presente. De igual modo, se recurre al empleo a las formulas de fática como los enlaces coloquiales, los nexos temáticos y los estimulantes conversacionales.

Literaria: el género dramático está formado por obras literarias, ya sean en prosa o en verso, que se crean para ser representadas, de aquí, el texto dramático, basado en el diálogo tiene los mismos recursos de las que cuenta una teoría literaria.

A modo de resumen de la teoría bobeseana, se nota que la investigadora pone más énfasis el papel que ejerce la palabra pronunciada por el personaje dentro del texto escrito. Para ella, el lenguaje dramático – verbal- brinda al lector un sinfín de informaciones respecto al drama; le muestra una realidad, le cuenta una historia y le permite entender a los personajes como individuos y descubrir el tipo de las relaciones que los gira.

En fin de cuentas, apoya la fuerza y la importancia del lenguaje reside, primero, en las palabras impresas en el texto dramático, contando la historia, y más tarde en la escena:

“Podemos, pues, afirmar que el diálogo dramático es un ejercicio intencional que consiste fundamentalmente en una cadena de acciones verbales y reacciones, también verbales, cuya referencia es el conjunto semiótico de la obra” (1991:164).

Hay que advertir que nuestro análisis teórico se ha limitado en dos teorías, a saber que aún faltan otras que merecen ser estudiadas, pero, como nuestro propósito es analizar el texto escrito -tal como es- de los dramas y no su proceso de representación teatral, ya que la mayoría tratan el drama como texto incompleto, que necesita forzosamente el complemento de la puesta en escena.

1.3. Análisis empírico de los dramas

Ante todo, conviene no olvidar la barroca construcción y composición de las comedias en que el autor inserta sus poesías, por ello, intentaremos emprender un análisis desde dos aspectos: lingüísticos y literarios.

La obra teatral de Calderón de la Barca, abarca dos periodos diferentes. En el primer periodo se nota una ciega imitación al modelo lopesco de escribir comedias. En el segundo, se observa una libertad y creación personal. En este sentido, Ángel Valbuena Briones afirma que en el estilo calderoniano cabe distinguir dos registros.

En el primer grupo de obras, Calderón adopta los temas comunes del teatro barroco: amor, religión y honor, reelaborando y ordenando las ideas teatrales de Lope de Vega.

En el segundo registro, el dramaturgo inventa su propio estilo, inclinándose más hacia lo filosófico y teológico.

En cuanto al lenguaje, Calderón de la Barca valora lo rebuscado y complicado para embellecer su creación dramática. Multiplica aspectos estilísticos como las metáforas, hipérboles y antítesis. En este contexto, Marcelino Menéndez Pelayo afirma que “*los personajes de Calderón apenas aciertan con la expresión sencilla y libre, sino que la sustituyen con hipérboles discreteos, sutileza y lluvia de metáforas...*” (1940:251).

1.3.1. *El príncipe constante*

Desde la perspectiva lingüística, no hay variantes lingüísticas ni de registro en el diálogo de los personajes. En toda la obra, los personajes se comunican entre ellos con un puro castellano, incluso, el personaje musulmán, no habla de manera que delate su origen.

De igual modo, el dramaturgo pone a sus personajes en el mismo nivel en cuanto a la expresión verbal; los criados y los esclavos se expresan con la misma fluidez y elegancia formal que los personajes dueños y señores aunque sus parlamentos son más cortos.

Sin embargo, se da cuenta de la influencia de la poesía gongorina en los versos del drama, especialmente los romances moriscos de Luis de Góngora. En efecto, el escritor adopta el famoso romance *Entre los sueltos cabellos* al discurso de sus personajes, con única modificación, la de omitir el quinto verso *aquel español de Orán*, que no conviene con la temática del drama. Este romance desempeña la función de decorado verbal, al formar parte de la descripción del campo de la batalla que une a los dos protagonistas, a saber que el comportamiento de Fernando, al dejar libre a Muley, nos hace recordar al mismo de Rodrigo de Narváez al perdonar al Abencerraje en la novela morisca de *La historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* (1550?).

Se nota también, un alto grado de lirismo, a través de los largos diálogos de tres personajes: Fernando, Fénix y Muley. Esta técnica, detiene la progresión de la acción, mientras, resalta la función dramática de sus hablantes. Uno de los diálogos aludidos, refiere al romance del general Muley (I, vv. 147-358) al describir la flota portuguesa que se acerca de las costas de Tangér y aún no llega a detectarla de manera clara.

Se trata de una composición de más de 200 versos con apariencia pictórica de extrema belleza formal que junta la poesía con la pintura. A modo de ejemplo, presentamos el primer cuadro dibujado por el poeta, cuyos elementos pictóricos son los versos, y todo el romance será insertado en la parte de Apéndice. De primer momento el general musulmán confunde la armada con las nubes, debido a los altos mástiles que llegan hasta ellas, y como están hechos de velas blancas, parecen nubes bajas pasmadas sobre el mar, incluso, se da la impresión de que la flota se engulla al mar de tanta velocidad, formando nubes bajas que se alimentan de la vapor provocando la lluvia:

Primero nos pareció,
viendo que sus puntas tocan
con el cielo, que eran nubes
de las que a la mar se arrojan
a concebir en zafir
lluvias que en cristal abortan;
y fue bien pensado, pues
esta innumerable copia

pareció que pretendía
sorberse el mar gota a gota.

(I, vv. 251-260)

Indagando más el diálogo calderoniano, se da cuenta de la presencia frecuente de los apartes a lo largo de la trama, que sirven para mostrar la complejidad interna de los personajes. En la primera jornada, Fénix, aunque acepta el matrimonio con el rey de Fez, pero expresa una reflexión de rechazo: [*A parte*] *Forzada, / la mano le tomará; / pero el alma no podrá* (I, vv.110-113)

En el presente drama, Calderón de la Barca, introduce su mejor producción de sonetos; en total son diez, intercambiados por Fernando y Fénix. A través de este tipo de poesía, el poeta, pretende exponer la antítesis dramática de los caracteres de ambos personajes, ya que, la figura de Fénix representa la otra postura espiritual del príncipe, así que, el personaje femenino sirve para contrastar el retrato moral del mártir cristiano. A continuación, exponemos el último soneto por anticipar el fin trágico del protagonista:

Estas, que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana,
durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz, que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana:
¡tanto se emprende en término de un día!

A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y espiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron

(II, vv.1093-1208)

Leyendo la composición anterior, se destaca el genio del dramaturgo, en unir el uso de las bellas palabras con la sutileza del pensamiento. Sus versos aluden a la fugacidad de la vida de las flores, ya que se florecen durante el día y pierden su vitalidad por la noche, igual que

la vida humana que resulta muy breve y los años vividos, al final, parecen como si fueran un solo día.

Como acabamos de notar, la poesía calderoniana resulta de gran belleza formal y profunda reflexión, de hecho el predominio de los recursos estilísticos es abundante, tal como, anáforas:

(...)
fuera católica acción,
fuera religión expresa,
fuera cristiana piedad,
fuera hazaña portuguesa
(...)

Aquí enmudece la lengua,
aquí me falta aliento,
aquí me ahoga la pena...

(II, vv 1222-1242)

El juego de las palabras:

Morir es perder el ser,
yo le perdi en una guerra,
perdi el ser, luego mori;
mori, luego ya no es cuerda
hazaña que por un muerto
hoy tantos vivos perezcan.

(II, vv 1295-1300)

1.3.2. Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra

El Tuzaní de la Alpujarra se caracteriza por una gran belleza formal, su lenguaje es refinado y cargado al mismo tiempo. El poeta recurre a todos los elementos estilísticos, así, se halla el juego de las palabras: *eres vida de mi alma/ y eres alma de mi vida*. También acude a la antitesis: *cual dijo la verdad o miente*.

Por lo que refiere a las metáforas, pues, cubren mayor parte en la obra y con sentido muy complicado. Al rechazar Mendoza la solución matrimonial, se decide recorrer al alzamiento militar. Esa idea es formulada por el autor utilizando una bella metáfora al decir: *pues de hablar la lengua cese / y empiecen a hablar las manos*. Otra metáfora de sentido muy agudo en los siguientes versos:

Rebelada montaña,
cuya inculta aspereza, cuya extraña
altura, cuya fábrica eminente,
con el peso, la maquina y la frente
fatiga todo el suelo,
estrecha al aire y embaraza el cielo:
infame ladronera,
que, de abortados rayos dura esfera,
despiden con espectaculotes senos,
aquí la voz de África los truenos.

(II, vv 01-10)

El autor se dirige a la montaña haciendo referencia a las acciones bélicas – armadas- que va a sufrir por parte de los moriscos. De otro modo, está preparándola a recibir las batallas entre ambos campos: cristiano y morisco.

Al describir la pena y la tristeza del Tuzaní por la pérdida de su amada, el dramaturgo barroco manifiesta ese sentimiento con palabras muy expresivas:

Cielos, que visteis mis penas;
montes, que miráis mis males;
vientos, que oís mis rigores;
llamas, que veis mis pesares,
¿cómo todos permitís
que la mejor luz se apague,
que la mejor flor se os muera,
que el mejor suspiro os falte?

(III, vv 254-261)

La jornada primera introduce romances, décimas y redondillas. El principio del drama hasta el verso 235 son versos romances en los cuales se plantea el problema entre las dos comunidades relatando la ofensa del anciano morisco.

Las décimas (vv.236-395) empiezan con el monólogo de Clara Maleca lamentando la pérdida de honor de su padre y la imposibilidad de poder casarse con el Tuzaní, esa forma de métrica continúa con el diálogo de los amantes y la implicación del protagonista en la deshonra de su amada .

Las redondillas (vv.396-567) describen la discusión de los moriscos acerca del agravio. Cambia el autor de nuevo la métrica acudiendo esa vez a la silva (vv.568-609) para transmitirnos el diálogo entre Mendoza y Garcés sobre la ofensa del morisco y la llegada de Isabel. Regresando otra vez al romance (vv.610.876) para describir la gravedad del

problema y la complicación del conflicto recomendando a las armas para recuperar el honor perdido.

La jornada segunda se varía también entre silva, romances y redondillas, aunque el romance cubre la mayor parte de los versos en ese acto. Con la silva (vv.877-930), nos declara las intenciones de los personajes cristianos en escena: sofocar la rebelión de manera violenta. Con el romance se narra el pasado que ha sido eliminado de la escena dramática, sólo se lo indica con referencias temporales: *tres años tuvo en silencio...*

Sigue el autor con la celebración de la boda de los dos jóvenes amantes que fue suspendida por la llegada de las tropas cristianas usando las redondillas (vv.1331-1984), aunque acude a algunos versos con décimas (vv.1555-1644). La jornada termina con el uso del romance para aclarar la actitud de los cristianos en atacar la Galera y la despedida de los amantes.

La jornada tercera se abre con la silva (vv, 1989-2021) con el monólogo del Tuzaní quejándose de su mala suerte, al ser separado de su amada, una vez declarados esposos, debido a la guerra.

Se cambia de estilo, al romance (vv.2022-2389) que está reservado para la descripción de la tremenda derrota de Galera, la muerte cruel de Maleca y el fuerte anhelo de vengarse del protagonista.

De nuevo las décimas se presentan en ese acto (vv.2390-2589). Lope de Figueroa y Mendoza intentan convencer a Juan de Austria que perdone a Berja y Gavia evitando lo que había sucedido en Galera, de hecho, se propone el perdón al rendirse, o la aniquilación al resistirse.

Con la aparición del Tuzaní y Alcuycuz, se cambia de versificación al romance (vv.2500-2785). La Jornada termina con redondillas (vv.2786-2961) y romance (vv.2962-3255) en los cuales el morisco llega a vengarse y goza del perdón y elogio por parte de Juan de Austria.

Al final hemos de señalar la abundante presencia de términos de origen árabe y la frecuente alusión a la cultura musulmana en dicho drama.

En esta ocasión, cabe mencionar a la notable aparición de una canción árabe: el zéjel al principio de la obra que refleja la situación amarga sufrida por la minoría morisca:

“Aunque en triste cautiverio,
de Alá , por justo misterio,
llore el africano imperio
su mísera suerte esquiva...
¡Su ley viva!

Viva la memoria extraña
de aquella gloriosa hazaña
que en la libertad de España
a España tuvo cautiva.

¡Su ley viva!
Viva aquel escaramuza
que hace de Terife Muza
cuando da de caperuza
al españolillo altiva.
¡Su ley viva!

(I, vv. 15-29)

2. Elementos característicos del drama

Igual que la novela, el drama tiene sus elementos básicos típicos de una obra literaria. Como viene mencionado en el primer capítulo, se plantearon los primeros fundamentos con el fin de escribir drama en la teoría de Aristóteles. Mucho más tarde, esas reglas fueron revisadas y arregladas con más rigor y exactitud en el discurso¹ de Lope de Vega, pronunciado ante la Academia de Madrid en 1609. En el mismo año, fue publicado bajo el título de *El Arte nuevo de hacer comedias*.

Así pues, Lope de Vega decidió la estructura de cada obra teatral en tres actos o jornadas lo que obedece a la estructuración interna del argumento; planteamiento, nudo y desenlace: En el acto primero ponga el caso,/ en el segundo enlace los sucesos/de suerte que hasta el medio del tercero/ apenas juzgue nadie en lo que para.(vv. 298-301)

Asimismo mantuvo la unidad de la acción siguiendo así las normas instauradas por el pionero Aristóteles, poniendo de relieve el valor central de la acción dentro de la estructura del drama:

Adviértase que solo este sujeto
tenga una acción mirando que la fabula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primer intento se desvíen;
ni de ellas se pueda quitar un miembro
que del contexto no derribe el todo.

(vv. 181-187)

¹ Ver texto completo del discurso en forma de verso en el Anexo, a partir de la pp.3- 11.

Por otro lado, rompió la unidad de tiempo y de lugar explicando con genio el nuevo orden que debe seguir a la hora de presentar comedias:

No hay que advertir que pase en el periodo
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos de respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;
pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que haya que pasar algunos años,
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o, si fuera fuerza,
hacer algún camino una figura,
cosa a tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas a quien se ofende
(vv. 188-210)

El dramaturgo pretende a través de estos versos establecer la misma unidad de tiempo al principio de cada acto, que será desarrollada de manera ilimitada entre cada jornada. Y como se trata de una obra teatral, se recurre a los entremeses o bailes que juegan entre los actos a fin de expresar el paso del tiempo para el público; entonces, el espectador, mientras ve una de dichas actuaciones entre el fin de una jornada y el comienzo de la siguiente, entiende claramente que haya transcurrido un periodo de tiempo. Sin embargo, en el texto impreso el cambio de tiempo y de espacio es interpretado por la presencia de las acotaciones o se enuncia a través del diálogo de los personajes.

Frente a la división clásica que exigía tonos totalmente diferenciados a la tragedia y comedia, en el teatro lopesco se mezclan tonos y ambientes diferentes, según lo que innovaba dentro de la nueva comedia: *Lo trágico y lo cómico mezclado* (v.174). De acuerdo con este contexto, Lope de Vega introduce un nuevo personaje al teatro que parece de mayor aporte y significación en la escena, se trata del personaje *gracioso* o *donaire*.

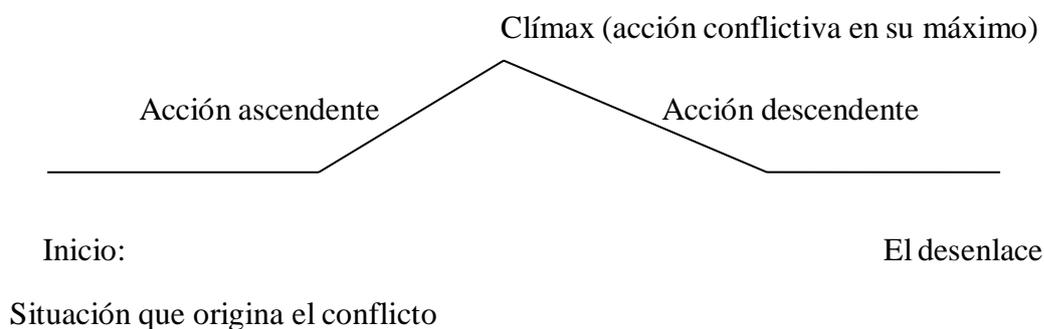
2.1. Acción dramática

Se refiere al primer elemento básico en el cual se basa una obra teatral. Se trata del conjunto de acontecimientos interpretados en escena y se divide en unidades menores llamadas situaciones.

Según la teoría aristotélica, la fábula (término usado por el pionero para referirse a la historia narrada a lo largo del drama) es la composición de las acciones de una obra. Dichas acciones deben ser enteras, perfectas y tienen que seguir un orden hegemónico: “*La*

fábula, que es imitación de acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo; asimismo las partes de las acciones deben estar compuestas de tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie y conmueva". (Aristóteles, 1947:36)

Así que, la acción dramática se divide en tres momentos: momento inicial dedicado a la presentación del conflicto en el primer acto, momento central en el cual se desarrolla la situación conflictiva, hasta alcanzar su punto decisivo en el segundo acto (fase conocida también con el nombre de nudo), y el momento final o desenlace en el tercer acto, en el cual se da solución al problema:



Esquema nº3: División de la acción dramática

En el mismo contexto, Patrice Pavis comenta que el drama cuenta con una historia principal y puede contener una y otras secundarias, según cada acontecimiento sucedido en un lugar y momento determinados:

La acción es una serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en escena.

La acción es, por tanto, el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra. Es la ilación lógico-temporal de diferentes situaciones... (1980:5).

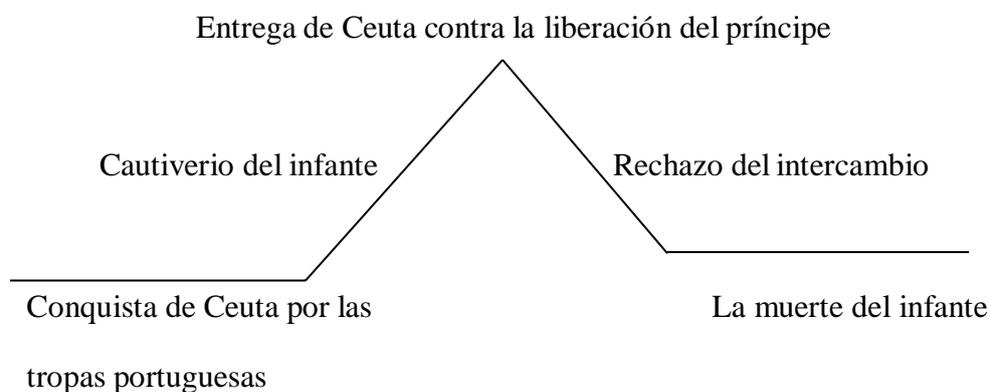
Asimismo, Pavis subraya la imprescindible elaboración de cualquier tragedia basándose en una acción dramática, la cual predomina el carácter de todos los personajes, ya que actúan en función de sus acciones: *“Los personajes no actúan siguiendo su carácter, sino que*

tienen un carácter en función de sus acciones [...] Además sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí. [...] la acción se considera como el motor de la fábula, los personajes solo se definen en función de ella” (1980:5).

El eje fundamental del primer drama es la constancia y la perseverancia del personaje protagonista, a partir de esta temática, gira toda la acción dramática de la obra.

Al analizar el drama *El príncipe constante*, nos hemos dado cuenta que la acción contiene dos clímax; dos momentos conflictivos que describen la lucha entre el protagonista y el antagonista.

El primer momento que produce la crisis dentro de la obra es cuando el infante de Portugal niega su libertad contra la entrega de Ceuta

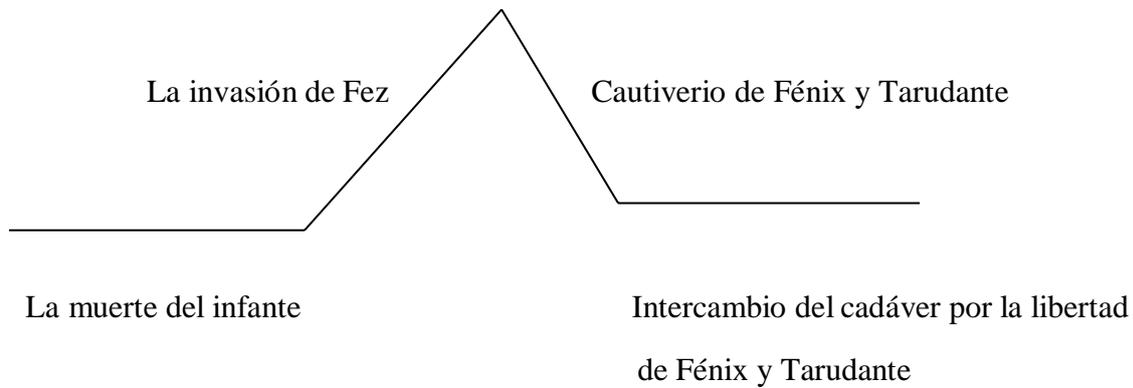


Esquema nº4: Desarrollo del primer clímax en *El príncipe constante*

Entonces, desde la jornada primera, se enuncia el problema: invasión portuguesa de Tánger, presentando a las dos partes conflictivas: cristianos y musulmanes. La situación se vuelve más complicada al encarcelar al príncipe Fernando, pero el problema llega a su máxima tensión dramática al negar el intercambio, ya que las dos fuerzas oponentes se enfrentan de modo directo intentando conseguir la misma finalidad: Ceuta (II, vv.90-97).

Con la muerte del protagonista, parece que el drama llega a su fin, sin embargo, este acontecimiento sirve para bajar la tensión del clímax, para introducir otro momento conflictivo, volviendo de nuevo, a enfrentarse las dos fuerzas oponentes, pero esta vez el rey de fez con el rey de Portugal. El segundo clímax se manifiesta al rechazar la entrega del cadáver al hermano del difunto a pesar de la poderosa expedición dirigida para invadir Fez. El conflicto llega a resolverse y toda la obra alcanza su desenlace, al intercambiar el cuerpo del infante con la vida de Fénix y Tarudante:

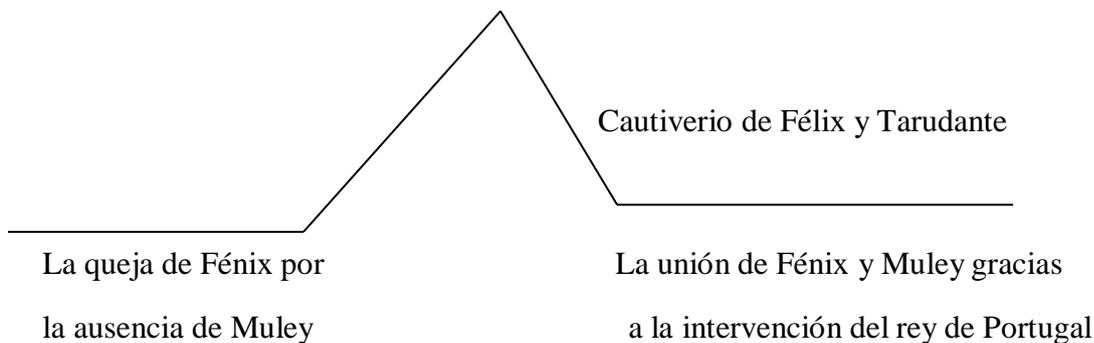
Detenimiento de cadáver



Esquema nº5: Desarrollo del segundo clímax en *El príncipe constante*

En el argumento de la obra, hemos aludido a otra acción desarrollada paralelamente a la acción principal, la de los amores de Muley con Fénix; la hija del rey de Fez, manifestados desde la primera escena del primer acto. A continuación, presentamos la acción dramática de esta intriga:

Decisión del padre: Tarudante el nuevo prometido



Esquema nº6: División de la segunda acción dramática en *El príncipe constante*

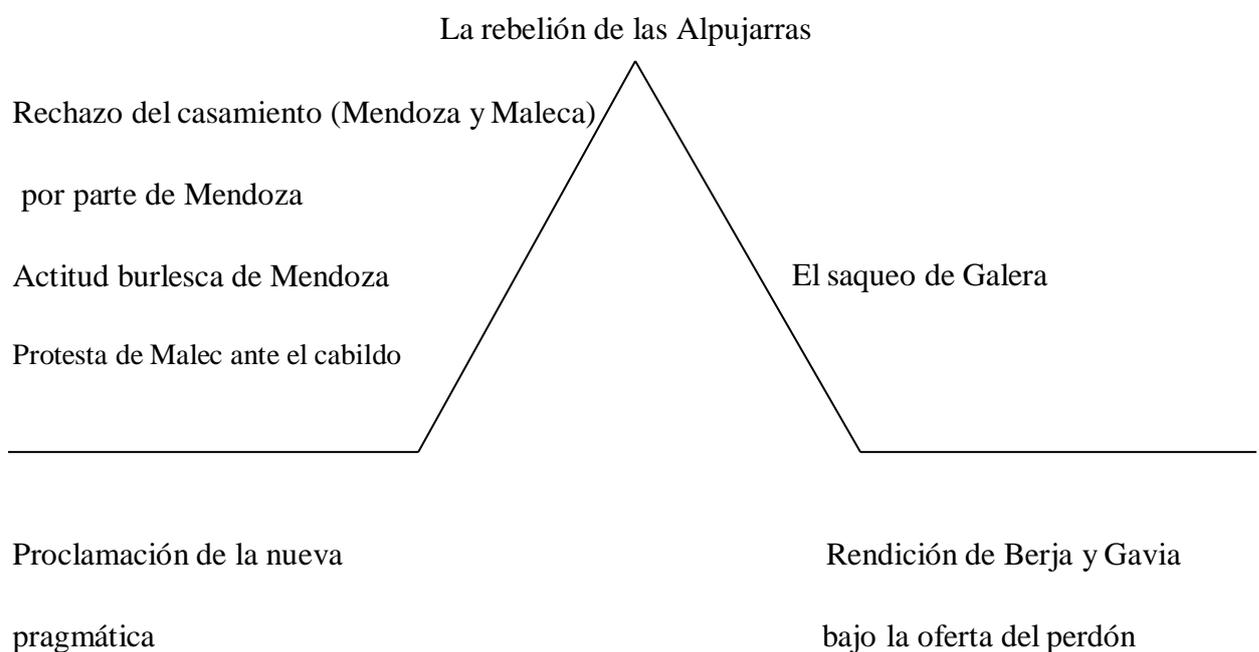
Igual que el drama anterior, la acción dramática de la segunda comedia *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra* presenta una doble historia. El núcleo central de la acción es la rebelión de las Alpujarras.

La obra empieza por exponer la situación que origina el conflicto, ya que las nuevas capitulaciones de asimilación provocan más presión, miedo y preocupación por parte de los moriscos. En su intento de protestar contra las opresivas medidas, Malec es injuriado y deshonrado por Mendoza. Seguidamente, este acto se desemboca en cuestión de dignidad y honor común a toda la comunidad morisca, lo cual da lugar a una tensión dramática entre los cristianos viejos y nuevos.

Tras varias tentativas de resolver pacíficamente el conflicto, la acción alcanza su clímax al declarar el alzamiento militar como único desagravio por la actitud imperdonable de Mendoza.

El segundo acto corresponde al desarrollo del conflicto, así que, la guerra de las Alpujarras será dramatizada por el autor a lo largo de esta jornada.

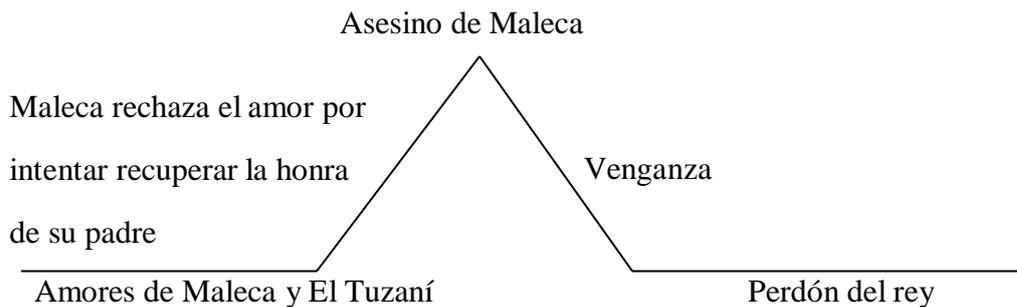
A partir del tercer acto, asistimos al desarrollo de unos acontecimientos que anuncian la distensión dramática dando fin a la obra:



Esquema nº7: División de la acción dramática en *El Tuzaní de la Alpujarra*

Como se trata de una obra teatral, la acción bélica no puede captar mayor atención del público lector, por eso, el desarrollo de otra historia de fondo romántico es necesario en tales producciones.

Efectivamente, la segunda acción entretejida junto a la principal refleja los amores del protagonista El Tuzaní y Maleca; la hija del humillado:



Esquema nº8: División de la segunda acción dramática *El Tuzaní de la Alpujarra*

En la primera jornada, la protagonista rechaza el casamiento con El Tuzaní por sentirse deshonrada a causa de su padre. A fin de recuperar la honra familiar, acepta casarse con el ofensor, propuesta negada por Mendoza para no mezclar sangre cristiana con musulmana.

Al final de la segunda jornada y en pleno enfrentamiento entre ambas comunidades, Maleca logra unirse con su amado según la ley islámica.

Al principio del último acto, la protagonista es asesinada por un soldado español, lo que causa el clímax de la segunda acción. Promovido por el sentimiento de la venganza, el protagonista decide buscar y matar al victimario, acto cumplido y perdonado por las autoridades españolas.

2.2. Personajes dramáticos

2.2.1. Enfoques teóricos

A diferencia de los otros géneros literarios, la comedia viene determinada por la acción dramática de los personajes, esta característica pone de manifiesto el gran papel del personaje dentro del drama.

Las teorías acerca del estudio del personaje dramático, presentan una concepción totalmente diferente. Algunos teóricos como Philippe Hamon (1977) consideran al personaje dramático como un signo teatral dentro de la estructura semiótica de la obra. A partir de ese planteamiento, podemos definir al personaje como un morfema con doble concepción; significado y significante: ... le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le sens ou la valeur du personnage)² (1977 :124-125).

Ahora bien, Patrice Pavis nos infirma de otra aproximación respecto al estudio del personaje dramático. Según su teoría, el personaje es un elemento dentro del sistema teatral de la obra, igual que los otros elementos, tal como el decorado:

Tout comme le décor crée de toute pièce, la complexion du personnage tendra elle aussi à obéir à certaines lois, à signifier selon certains types de signe. L'acteur devient surmarionnette, c'est -à- dire qu'il est un instrument producteur de signes, non pas n'importe quels signes nés sous l'impulsion du moment, mais des signes éminemment codifiés et artificiels. Le personnage et le décor signifient de la même manière³ (1973 : 102).

Con Bobes Naves, el personaje adquiere más valor y otros matices más significativos. La visión de la investigadora parte de la consideración de la obra textual como un conjunto de

² Traducción personal: "...el personaje puede, desde primer enfoque, definirse, como un especie de morfema, articulado doblemente, morfema migratorio manifestado por un significante discontinuo (un cierto número de caracteres) devueltos a un significado discontinuo (el sentido o el valor del personaje).

³ Traducción personal: "Todo como el decorado creado para cada pieza, la complejidad del personaje, también, tendrá que obedecer a ciertas leyes, para significar según ciertos tipos de signos. El actor vuelve sobre- marioneta, es decir que es un instrumento productor de signos, no cualquier signos creados bajo la impulsión del momento, sino, unos signos sumamente codificados y artificiales. El personaje y el decorado significan de la misma manera".

signos que reflejan la comunicación colectiva de sus actantes, de aquí el personaje es el único representante de lo que quiere el autor transmitir a través de su obra:

El personaje es a la vez icono (tiene rasgos de modelos, reales humanos) e índice (es testimonio de clase social, de tipo psicológico, es significativo en su forma y significado en su sentido, es símbolo y metáfora; es decir, es todo lo que puede ser una unidad semiológica y realiza todo lo que puede hacer un proceso semiótico (1987: 214).

De todos los enfoques presentados, concluimos que el personaje dramático es el producto de la imaginación de su creador; no es real sino ficción, lo único que le da existencia son sus acciones y sus actuaciones en las determinadas circunstancias que presenta el texto. En conclusión, el personaje aparece siempre ligado a la acción dramática.

2.2.2. Clasificación

El teatro del siglo de oro en general y el del barroco en particular ofrece una diversidad de personajes que derivan de los diferentes rangos sociales; desde el rey hasta el criado. Los personajes dramáticos de la comedia aurea solían aparecer siguiendo un esquema fijo propuesta ya por Lope de Vega. En una pieza teatral, es inevitable la presencia de algunos personajes que encarnan la manera de ser de los españoles de la época. Entre los más típicos, se suele encontrar al galán y su dama, el criado y la criada, el padre, el rey, el gracioso.

El galán: suele presentarse como gallardo, lo que refleja su belleza física, es noble, generoso y leal, junto a la dama, ocupan el centro de la intriga, generalmente, amorosa. En otras obras de tono trágico, es el héroe o el santo.

La dama: viene retratada con extrema belleza, de procedencia noble, fiel al galán y presenta una audacia y gran capacidad de enredo o engaño según las comedias.

El criado y la criada: son personajes que están en el servicio de los protagonistas. El criado suele presentar al mismo tiempo la figura del gracioso. Es el confidente y el consejero del galán.

El padre: figura que goza del respeto de la mayoría. Es viejo, prudente, autoritario y sabio, tiene como cargo, reservar el honor de la familia.

El rey: es el poderoso que actúa como supremo juez, representa la justicia y el orden, resuelve todos los conflictos, protege a todos los súbditos y restablece el orden roto. En otras obras, este personaje es encarnado por el noble.

El gracioso: figura cómica que siempre contrapone a la del galán, pero inseparable de ella. Es de buen humor, de gran amor al dinero, no es noble, pero sí lo es en su carácter, ya que es el mejor compañero del galán. No le gusta el peligro y siempre encuentra razón para evitarlo. Aunque es encargado de decir gracias, hacer reír al público lector con sus chistes y juegos de palabras, sin embargo, muestra un agudo sentido de la realidad y tiene una importancia decisiva en la organización y desarrollo de la acción dramática.

Por lo que sigue, intentaremos clasificar los personajes de las obras de nuestro corpus de investigación siguiendo el orden anterior:

Personajes dramáticos	<i>El príncipe constante</i>	<i>El Tuzaní de la Alpujarra</i>
El galán y la dama	Muley y Fénix Fernando y Fénix	Álvaro Tuzaní y Clara Maleca
Criado y criada	Brito, Zara, estrella, rosa y Celima	Alcuzcuz, Beatriz e Ínés
El padre	Rey de Fez	Don Juan Malec
El rey	Rey de Fez/ Rey de Portugal	Señor Don Juan de Austria
El gracioso	Brito	Alcuzcuz

Cuadro nº11: Clasificación de los personajes según la división lopesca (1609)

De primera vista, se puede dividir a los personajes en dos bandos o grupos: cristianos y moros en *El príncipe constante*, y moriscos y cristianos en *Amar después de la muerte* o *el Tuzaní de la Alpujarra*. Ahora bien, proponemos otra clasificación en cuanto al análisis literario de las obras:

El protagonista: es el personaje principal, uno de los representantes de las fuerzas conflictivas, siempre intenta resolver el conflicto de la mejor manera que hay sin causar ningún daño o molestia. Provoca la solidaridad y la compasión del lector, ya que se pone a su lado a través de su buen razonamiento. En pocas palabras, es el personaje que quiere cambiar la situación.

El antagonista: es igual importante que el protagonista, sólo, actúa desde otra perspectiva; la del mal. Refleja la otra fuerza del conflicto que hace retrasar la solución del problema. Se trata del personaje que quiere mantener la situación como está.

Personajes secundarios: su presencia cubre la mayor parte de la obra por el apoyo que demuestran a unas de las partes opuestas, sin embargo, son considerados como secundarios porque el conflicto no está centrado en ellos.

Personajes colectivos: presentan una categoría determinada dentro del *dramatis personae*. Es un tipo de personaje a pesar de ser una sola persona refleja a muchas otras, dicho de otro modo, es la personificación de todo un grupo de actores.

Personajes alegóricos: son personajes que simbolizan cosas abstractas. Este tipo de personajes sirve para transmitir determinados mensajes y valores de gran importancia.

Personajes históricos: son figuras que realmente existen en la vida real, en la historia que sirve de base para la elaboración de la obra que inserta dichos personajes. El dramaturgo recurre a tales actores para dar más vida y dinamismo a su creación.

A continuación, exponemos los diferentes personajes dramáticos que actúan en cada obra a través de tablas:

	<i>El príncipe constante</i>
Protagonista	El infante Fernando
Antagonista	El rey de Fez
Personajes secundarios	Muley, Fénix, Brito, Tarudante: rey de Marruecos, Don Juan Coutiño, Rosa, Zara, Estrella y Brito.
Personajes colectivos	Soldados portugueses, cautivos y moros
Personajes alegóricos	El infante Fernando símbolo del catolicismo
Personajes históricos	El infante Fernando, El príncipe Enrique y el rey de Fez

Cuadro nº12: Clasificación de los personajes de *El príncipe constante*

	<i>Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra</i>
Protagonista	Álvaro Tuzaní y toda la comunidad morisca
Antagonista	Don Juan de Mendoza, y toda la comunidad cristiana
Personajes secundarios	Don Juan Malec, Doña Clara Maleca, Doña Isabel Tuzaní, Alcuzcuz, Garcés, Inés, Beatriz y un criado.
Personajes colectivos	Moriscos y moriscas, soldados cristianos y soldados moriscos
Personajes alegóricos	El cadí símbolo de la religión musulmana
Personajes históricos	Señor Don Juan de Austria, Fernando de Valor, Lope de Figueroa y Alonso de Zúñiga.

Cuadro nº13: Clasificación de los personajes de *El Tuzaní de la Alpujarra*

2.2.3. Función

En este apartado, vamos a fijarnos en el estudio de las funciones actanciales de los personajes, siguiendo el sistema de Greimas, adoptado más tarde por Ubersfeld. De acuerdo con este modelo existen los seis siguientes actantes:

Sujeto: representado por el protagonista o el héroe que ejecuta la acción principal de la fábula para conseguir un objeto buscado y deseado.

Objeto: se trata de un personaje, un bien o un valor orientador que siendo buscado y deseado por el sujeto.

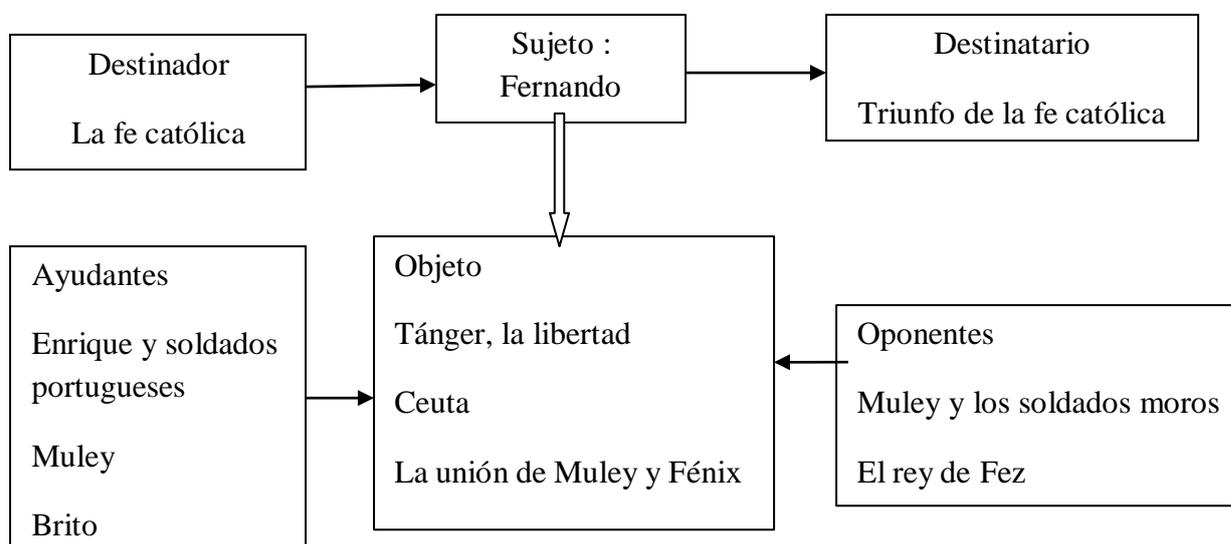
Destinador: fuerza orientadora que incita al sujeto a ejecutar sus acciones, podría ser el destino, la pasión o una voluntad superior.

Destinatario: consecuencias o efectos de la acción dramática, así que, en una intriga amorosa la pareja se une al final, en otros casos, el padre o el hermano se vengan cuando se trata de dramas de honor.

Oponente: es la otra fuerza que quiere lograr el mismo objeto deseado por el sujeto, es el antagonista. En unos casos, pueden ser las malas circunstancias que rodean al sujeto causándole, así, obstáculos para realizar su finalidad.

Ayudante: es la fuerza auxiliadora que colabora con el sujeto. Puede ser un criado, un amigo, un ejército, incluso unas favorables circunstancias.

En *El príncipe constante*, es evidente que la única fuerza actancial que busca y ejecuta es el infante Fernando, pues es el sujeto. Conmovido por la fe católica – fuerza orientadora- quiere conquistar Tánger que está bajo el dominio musulmán. En cuanto al objeto se varía según la evolución de las aspiraciones del protagonista. De primer momento quiere conquistar Tánger, pero Muley y los soldados moros defienden la ciudad- oponentes-Una vez cautivado, su único deseo es obtener su libertad. Luego, Ceuta es el objeto deseado al negar su libertad contra la entrega de dicha ciudad, el rey de Fez es el oponente. Finalmente el último deseo realizado después de su muerte es ayudar a Muley para que se une con Fénix, en este caso Tarudante es la fuerza opuesta. Sin embargo el mayor objeto anhelado es el triunfo del cristianismo por todos los lados: la liberación de su cadáver junto a los otros cautivos cristianos ya detenidos, conquista total de Tánger sin renunciar a Ceuta y la unión de Muley con la hija del rey de Fez mostrando así, la supremacía de las virtudes cristianas sobre las musulmanas:

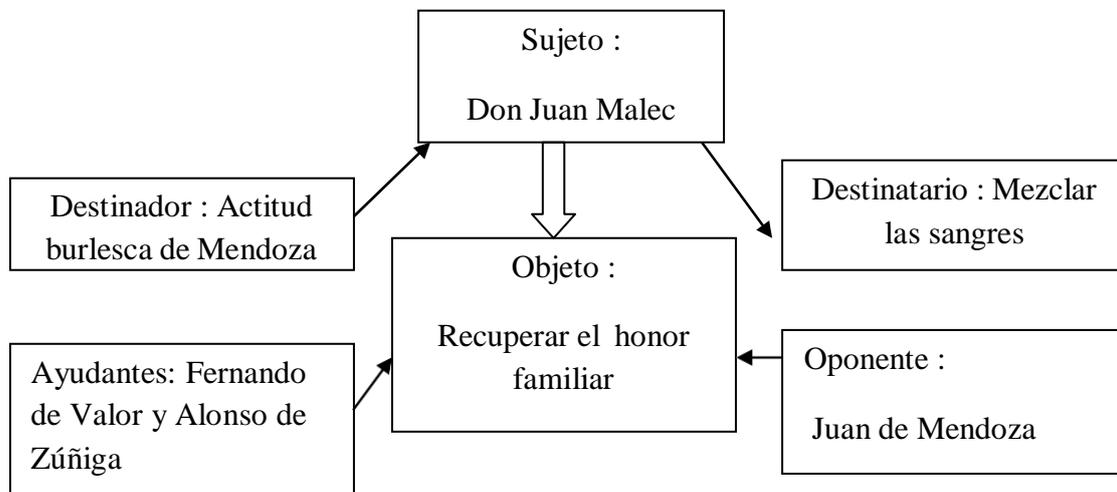


Esquema nº9: Modelo actancial representativo de las funciones de los personajes

Refiriéndonos al segundo drama, podemos notar que existe un cambio radical en las funciones actanciales de los personajes. Ya no se trata de cristianos como sujetos, ni de musulmanes como oponentes, tampoco de la fe católica como destinador, sino, más bien de los moriscos que ejecutan toda la acción dramática bajo el nombre de Allah y de la religión musulmana.

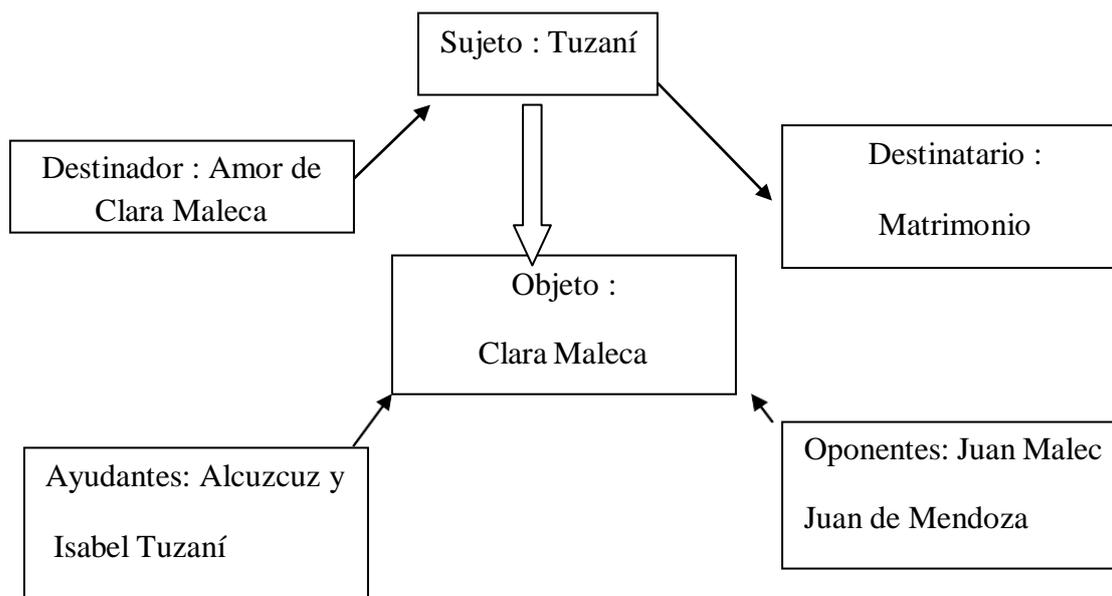
Recordemos el hilo narrativo de los diferentes acontecimientos que causan la tensión entre ambas comunidades. De primer momento, el anciano Juan Malec por ser un morisco, es injuriado por Juan de Mendoza a causa de su protesta contra las nuevas capitulaciones. Para recuperar su honor, Fernando de Valor- más tarde será conocido como Aben Humeya- y el corregidor Alonso de Zúñiga – cristiano viejo-, en su intento de salvar la armonía social, proponen mezclar las sangres con el casamiento de Mendoza y Maleca.

Al enterarse, Don Álvaro Tuzaní se dirige a Clara Maleca, la cual le confirma su total acuerdo de lo que se planea. A continuación, reflejemos dichos acontecimientos mediante los siguientes esquemas poniendo de relieve la función de cada personaje:



Esquema nº10: Modelo actancial representativo de las funciones de los personajes

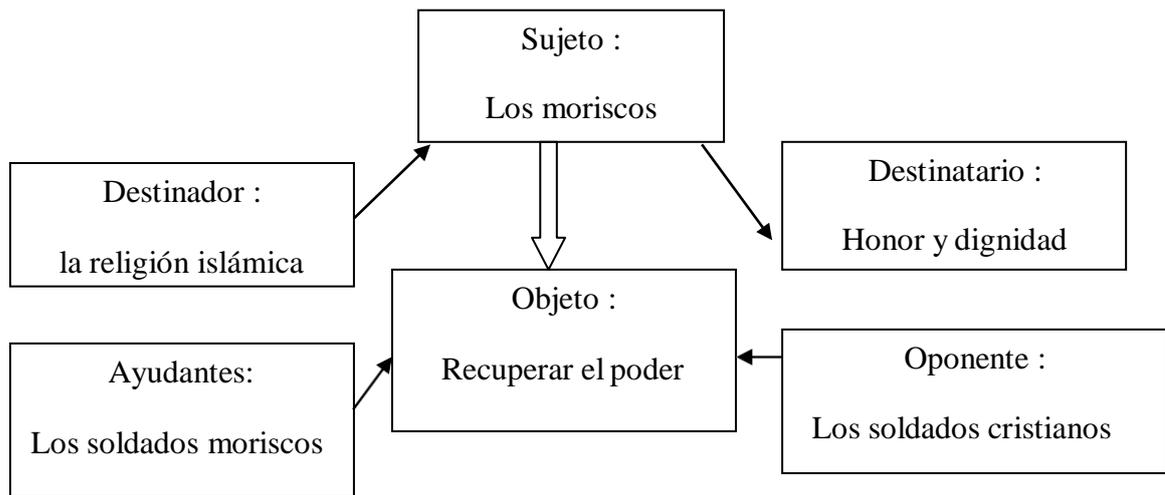
(Juan Malec)



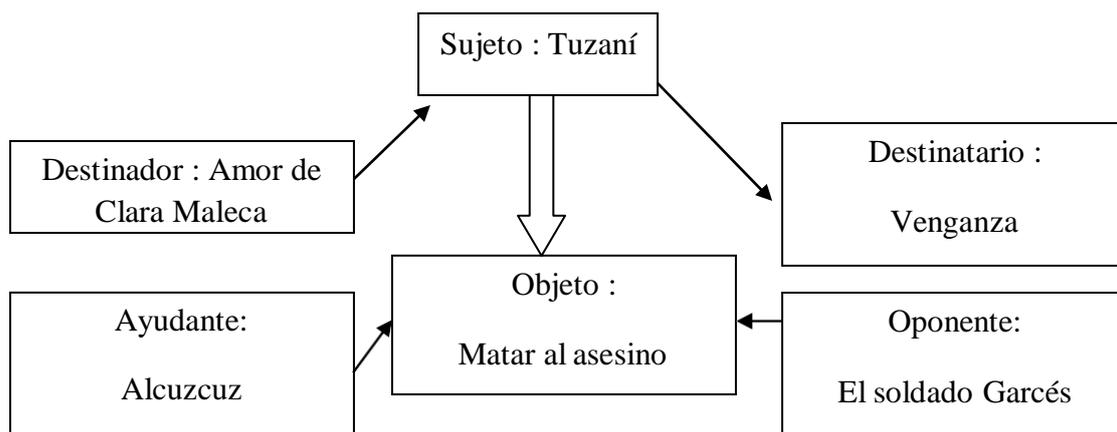
Esquema nº 11: Modelo actancial A representativo de las funciones de los personajes
(El Tuzaní)

Ahora bien, el conflicto personal entre Juan Malec y Juan de Mendoza se desemboca en una cuestión nacional, en la cual todos los moriscos se sienten avisados, sobre todo, tras la arrogancia del cristiano viejo. Las dos fuerzas enemigas se toman sitio para enfrentarse, sin embargo la parte cristiana, movida por el odio y la intolerancia ordena que *no quede persona a vida; / llévase a fuego y a sangre/ la villa*. De hecho todas las ciudades moriscas son aniquiladas, entre ellas, Galera, donde es robada y asesinada la mujer del protagonista por uno de los soldados cristianos.

Los esquemas siguientes muestran las funciones de cada personaje según el desarrollo de la acción dramática:



Esquema nº12: Modelo actancial representativo de las funciones de los personajes
(Los moriscos)



Esquema nº13: Modelo actancial B representativo de las funciones de los personajes
(El Tuzaní)

En suma, Calderón de la Barca en sus obras, suele centrar la acción dramática en torno a un solo personaje del que muestra el conflicto interno de su personalidad. Es el caso de *El príncipe constante*; aunque la parte mora es representada con cierta visión favorable a través de las virtudes caballerescas de Muley y la belleza de Fénix, pero no llega a superar las virtudes del hombre cristiano.

Sin embargo, esta práctica, desaparece totalmente en *Amar después de la muerte* o *el Tuzaní de la Alpujarra*, todos los acontecimientos acaecidos giran en torno a la comunidad

morisca, incluso, la representación de todos los personajes moriscos es muy significativa desde el protagonista hasta el gracioso; si bien viene en algunas escenas con tono burlesco, y eso, es para provocar risa y divertimento al espectador, puesto que se trata de una pieza teatral.

Entonces, el estudio anterior nos ha permitido clasificar ambas tramas en el mismo rango en cuanto a la otorgación del protagonismo tanto a cristianos como a musulmanes.

2.3. Tiempo dramático

2.3.3. Enfoques teóricos

En todas las escrituras tanto dramáticas como narrativas, la dimensión temporal constituye el soporte cronológico en el que se planea el conjunto de las acciones de la fábula. Con la ruptura de las normas aristotélicas y la adaptación de la fórmula lopesca, una obra teatral puede abarcar varios días, incluso años y diferentes lugares.

Para Ubersfeld, una obra dramática está formada por dos dimensiones temporales; tiempo escénico y tiempo de ficción. Con sus propias palabras define el tiempo teatral como *“la relación entre el tiempo real de la representación; duración vivida por el espectáculo y el tiempo de ficción”* (1981:239). Esta misma concepción coincide con la de Pavis al distinguir entre *“tiempo vivido por el espectador confrontado al hecho teatral y el tiempo de la ficción y de la ilusión”* (1998:477).

Así que, según ambos teóricos, el elemento temporal abarca dos categorías. En la primera, se trata del espacio temporal comprendido desde el inicio del conflicto dramático hasta su desenlace, lo que realmente se representa ante el público, generalmente, una pieza teatral transcurre en dos horas, llamado también tiempo cronológico. La segunda categoría, se refiere más bien al plano temporal de la pieza, es decir, la duración de la fábula, la totalidad del contenido, tanto hechos mostrados como referidos. Con términos de García Barrientos, se conoce al tiempo de ficción como tiempo diegético o argumental.

Resumiendo lo expuesto, definimos al tiempo dramático como el resultado de la relación que contraen el diegético y el escénico.

Hemos de mencionar a otra dimensión temporal, la de tiempo histórico o real, sobre todo cuando se trata de dramas históricos como es el caso de las presentes tramas.

Para poder reflejar el tiempo en cualquier obra, hay que seguir un cierto orden, según la evolución de la acción dramática y que pueda, al mismo tiempo, garantizar la máxima coincidencia de las categorías temporales mencionadas. De hecho, el dramaturgo acude a la interrupción o transición entre las escenas mediante el empleo de unos nexos como la pausa, la elipsis, la suspensión y el resumen.

2.3.2. Estructura temporal de las dos obras

A partir de la primera didascalia insertada en el principio de *El príncipe constante*: (*La acción principal, en el año 1437*), Pedro Calderón de la Barca nos sitúa dentro del tiempo histórico de su drama. Efectivamente, el dramaturgo se basa en un hecho real que tuvo lugar el 31 de septiembre del mismo año, correspondiente a la conocida expedición portuguesa a Tánger. Unos años más tarde, en 1443, el infante Fernando murió en cautividad. Ahora bien, este intervalo de tiempo de 6 años en la realidad ¿cómo se ve presentado en la fábula?

En las primeras escenas; desde la salida de Fénix al jardín hasta la partida de Muley que tiene que acudir a la batalla, se puede notar una cierta aceleración de las acciones. Muley antes que sea capturado por Fernando en pleno enfrentamiento, tenía que acudir al puerto, apresarse a una nave portuguesa para informarse de la expedición, y llegar al palacio del rey antes de la primera escena. Entonces, todas estas acciones ausentes pero narradas con un largo y lírico romance (I, vv.148-358), suponen ocupar un tiempo más largo en la realidad que lo expresado en el drama – diegético- desde el amanecer *...segunda aurora del prado*, hasta la salida de Fénix al jardín, la cual acaba de despertarse.

Luego, en la segunda secuencia, se produce una elipsis, y el dramaturgo pasa directamente al desembarco portugués en Tánger, como si este hecho ocurriese simultáneamente a la estancia de Muley en el palacio, sin dar ninguna indicación temporal, y de nuevo, asistimos a un largo parlamento lírico pronunciado por Muley (I, vv.93-185) -en el cual narra sus amores a Fernando- que detiene el transcurso del tiempo.

Al final de la jornada, se describe la batalla entre moros y cristianos, reduciendo a acción bélica en sólo tres escenas y enfocándose en los combates singulares, dichas escenas se ocurren en un tiempo corto.

En la segunda jornada, aún nos hallamos en el mismo día, pero en el momento de la tarde, según lo indica el rey *...porque, antes de que el sol se esconda*, pues, durante este breve

espacio temporal, se producen muchas acciones; el fracaso de las negociaciones respecto a la liberación del infante, el encuentro de este último con Fénix, las tentativas de Muley para rescatar al protagonista y el confeso de Fénix a Muley de su matrimonio proyectado. En el mismo acto, asistimos a la lenta caída del protagonista, ya que el dramaturgo describe la situación del infante con los minuciosos detalles hasta llegar a la fase final de su vida.

La estructura temporal del último acto sucede entre el atardecer y el alba del día siguiente: *Mira que ya la noche, envuelta en sombras, el luciente coche del sol esconde entre las sombras puras*. La acción está marcada por más velocidad debido al número aumentado de elipsis. Se nota la supresión del desarrollo de la gran batalla dirigida por el propio rey de Portugal que ya, se encuentra ante los muros de Fez y la toma de Fénix y Muley como prisioneros, sin embargo, se fija más en la descripción de la destrucción del príncipe portugués, incluso después de su muerte, su alma sirve de guía para orientar a los soldados cristianos que luchan desde la oscuridad nocturna hasta la aparición de los primeros rayos del sol:

En horror de la noche
te guíé, ya con el sol
pardas nubes se deshacen.
Victorioso, gran Alfonso,
a Fez conmigo llegaste;
este es el muro de Fez,
trata en él de mi rescate.

(III, vv.750-757)

En definitiva, el tiempo diegético es mucho más breve que el tiempo histórico; todos los acontecimientos del drama ocurren en un solo día, aunque esta dimensión se contrapone con lo que afirma Muley al describir el estado de esclavitud del infante que según él, dura demasiado tiempo:

(...)
que en la mazmorra durmiese,
que en los baños trabajase,
que tus caballos curase
(...)
Pasando la noche fría
en una mazmorra dura,
constante en su fe porfía;
y al salir la lumbre pura

del sol, que es padre del día.

(III, vv.37-50)

En nuestro modo de analizar, este tiempo dramático usado por el dramaturgo pretende simbolizar la fugacidad de la vida terrenal, mucho más, la vida del protagonista que ya muere a edad temprana. Empero, no se puede negar, que la mencionada estructura temporal, a pesar de su brevedad, refleja perfectamente el doble plano de la acción: el desarrollo cronológico de los hechos y el transcurso de la historia del rehén, que ya, las diferentes partes del día aluden a una determinada situación vivida por el infante; es capturado por la tarde, muerto por la noche y salvado por el nuevo amanecer.

Nuevamente, otro hecho histórico se ve dramatizado en *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*; se refiere al problema morisco, más bien al levantamiento de las Alpujarras (1567-1570).

A lo largo del drama, no hay ninguna acotación referida al tiempo, Las alusiones temporales en *Amar después de la muerte* son escasas y menos mencionadas comparándola con la del espacio, tales precisiones están incluidas en el diálogo de manera implícita.

En el primer acto, Calderón de la Barca nos sitúa gradualmente en el marco temporal del drama, a través de diferentes indicios divulgados por los personajes. Así que, el autor constituye en la primera escena un espacio temporal descriptivo de la época en el cual se insertan los acontecimientos. Efectivamente, con la celebración de la zambra -en un ambiente reinado de temor e inquietud- una ceremonia cultural morisca, el lector se halla en la España de los siglos XVI y XVII. Poco más adelante, se declara, claramente el día del festejo y el momento con más exactitud: *celebremos nuestro día, / que es el viernes, a usanza/ de nuestra nación...* Calderón de la Barca otorga a ese festejo tradicional una connotación religiosa al celebrarlo por un viernes. En el ámbito musulmán, la manifestación ritual que se suele celebrar es la oración colectiva del “jumu’a”- la del viernes- a partir del mediodía. Pues el autor identifica la zambra como un acto público que se realiza en un día en el cual los musulmanes se reúnen para hacer la oración juntos.

En cuanto al año, se da a entender que se trata del año antes de la promulgación de la pragmática que provocó el alzamiento, según lo que precisa Juan Malec:

Hoy estando en el cabildo,
envió desde la sala
del Rey Felipe Segundo
el Presidente una carta,
de lo que por ella manda
de la ciudad que dé a cuenta.

(I, vv.70-76)

Como es sabido, la aplicación de las nuevas capitulaciones tuvo lugar a partir del nuevo año de 1567, entonces, Juan Malec al decir *hoy*, hace referencia a un viernes de finales del año 1566. Ahora bien, el tiempo diegético expuesto en este primer acto sigue un orden lineal; un acontecimiento sigue el otro, sin que haya acciones narradas en tiempo simultaneo o ausente.

No obstante, desde el comienzo del segundo acto, el lector se halla ante una elipsis, ya entre actos, hay un intervalo de tiempo de unos años: *Tres años tuvo en silencio /esta traición encubierta...* es decir, que ya, se alude al año de 1570 (contando desde el año efectivo de la ejecución del edicto).

Este transcurso de tiempo es recuperado por una narración detallada del conjunto de las acciones ausentes, así, el dramaturgo pasa directamente al desarrollo del asunto bélico, la organización y la preparación de ambos bandos para la decisiva batalla y una rápida insinuación a la segunda acción al describir el matrimonio de la pareja morisca, una unión interrumpida por la llegada de las tropas españolas a los muros de Galera: *Sin duda el campo cristiano, en el nocturno silencio, amparado de las sombras, sobre Galera se ha puesto*, por lo cual, los recién maridos se ponen de acuerdo de encontrarse el día siguiente, ya que El Tuzaní tiene que volver a Berja, donde es encargado de protegerla, mientras Maleca se queda en Galera, según viene declarado en boca de la misma:

Y pues ves que no es posible
seguirte ya, vete presto;
que no siendo en un día
ganar la villa, yo ofrezco
irme mañana contigo,
pues no queda el paso abierto
siempre por aquesta parte.

(II, vv.1029-1035)

Al iniciar la tercera jornada, se nos ofrece una indicación temporal en el parlamento del protagonista El Tuzaní: *Noche pálida y fría*. Por tanto, entre actos, hay un lapso de tiempo de 24 horas, por ello, el dramaturgo acude a una supresión de acción que corresponde al saqueo de Galera, un suceso que se entiende a través de las declaraciones de los personajes: *Ya rendida Galera, en ruinas se eterniza...* y una elipsis narrada por la protagonista a la hora de agonizarse.

Históricamente, Galera fue saqueada el 10 de febrero de 1570, lo que resulta que el tiempo histórico de esta jornada corresponde a la fecha mencionada, mientras que el tiempo diegético solo indica la noche del asalto.

Relacionando la dimensión temporal del último acto con la del segundo, podemos deducir que el 9 de febrero de 1570 refiere al tiempo real de la segunda jornada, puesto que, hay un intervalo de un día entre ambos actos.

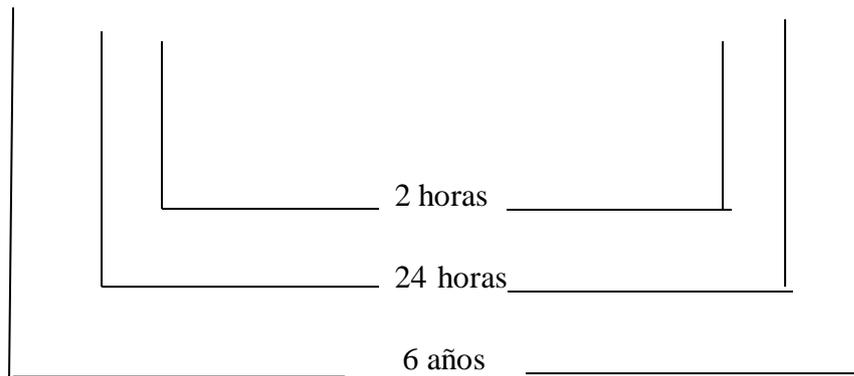
A modo de resumir, confirmamos que las referencias temporales en *El Tuzaní de la Alpujarra* son muy escasas, y necesitan un cierto conocimiento de la historia para poder relacionar y entender lo poco expuesto.

En suma, en la obra, se alude a tres momentos claves, no sólo en la evolución de la acción dramática, sino también en la evolución del problema morisco. Desde el punto de vista histórico: un viernes a finales de 1566 que manifiesta la discordia entre cristianos y moriscos, el 9 de febrero de 1570, el cual corresponde al desarrollo de la guerra y el 10 de febrero del mismo año, fecha que manifiesta tanto la tragedia nacional morisca (la caída de Galera) como la tragedia personal del protagonista (al asesinar a su pareja).

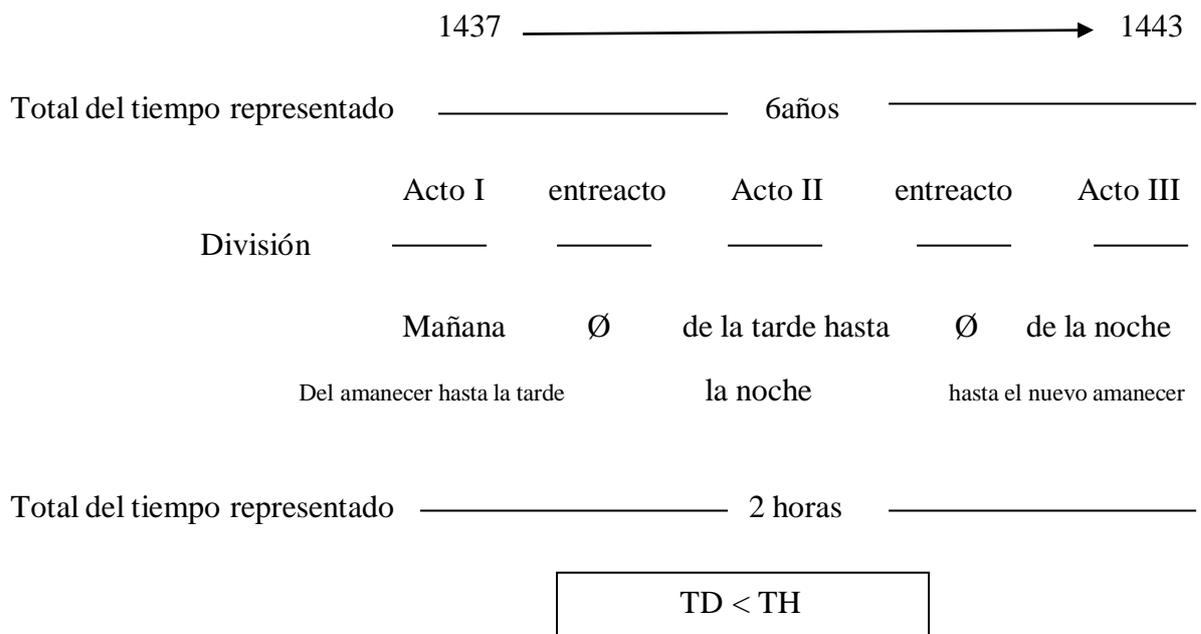
Ahora bien, si en *El príncipe constante*, el tiempo histórico supera el tiempo diegético, en *El Tuzaní de la Alpujarra*, ambos tiempos son iguales, lo que demuestra que el dramaturgo ha guardado la misma estructura temporal real, dicho de otro modo, ha sido fiel en expresar el verdadero tiempo histórico sin ninguna modificación por exigencias dramáticas.

2.3.3. Esquematización de la segmentación temporal

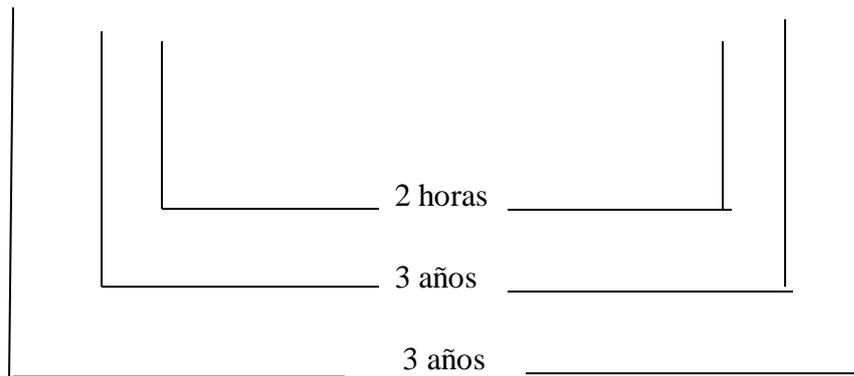
Para destacar con más claridad la diferencia que hay entre la duración del tiempo histórico y el tiempo dramático, proponemos a continuación dos esquemas (pares) que puedan visualizar la división temporal en las dos comedias:



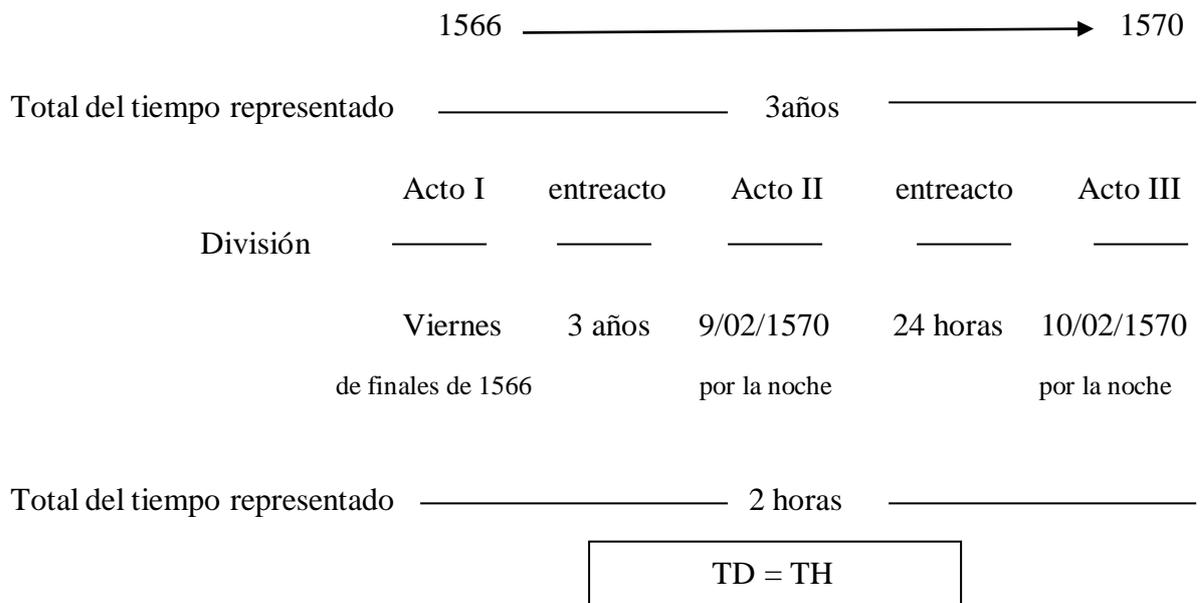
Esquema nº14: División temporal A en *El príncipe constante*



Esquema nº15: División temporal B en *El príncipe constante*



Esquema nº16: División temporal A en *El Tuzaní de la Alpujarra*



Esquema nº17: División temporal B en *El Tuzaní de la Alpujarra*

2.4. Espacio dramático

2.4.1. Enfoques teóricos

El teatro como espectáculo, se produce en un espacio y tiempos determinados; necesita a estos dos elementos para poder “existir”, aunque para Heldo, el espacio es considerado el más importante “...*la preeminencia del espacio sobre el tiempo*” (1975:77).

De modo general, el espacio dramático es aquel que el lector- espectador reconstituye para enmarcar la acción de la obra. De esta manera cada lector tiene la posibilidad de crear un espacio a partir del mensaje recibido. Y como una obra teatral embarca dos planos; lectura y representación, los teóricos distinguen entre varios tipos de espacio.

García Barrientos apoya la idea de Heldo afirmando que “*Hay que destacar ante todo la importancia radical del espacio como elemento constitutivo de la construcción dramática*” (2007:121), y aún, parte más allá de eso, declarando que para llevar a cabo un riguroso comentario de una obra de teatro hay que fijarse en el estudio de este elemento: “*la determinación de su estructura atendiendo al espacio, no es más que el marco en que encuadrar un verdadero estudio de este componente*” (2007, 131). A este propósito, supone la existencia de un espacio diegético referido al ámbito de la ficción. Siguiendo su planteamiento, se trata de “*el conjunto de lugares ficticios que intervienen o aparecen en la fábula o argumento es decir, es el componente espacial manifestado en el contenido literario del texto dramático*” (2007: 137).

Frente a esta propuesta, Bobes Naves señala otra clasificación de espacio dramático, que tiene relación con el hecho teatral. Para la investigadora, el teatro está limitado por los ámbitos escénicos y por el escenario y todo lo que aparece en el texto literario dramático, en teoría, debe ser representable, así que, sostiene la presencia del espacio escénico que es “*un espacio real que presenta el espacio de la ficción [...] frente al espacio de la realidad que acoge a los espectadores*” (2001:19).

Es muy curiosa e interesante esta declaración, ya que, el espacio escénico abarca varias dimensiones; indica un lugar real (espacio histórico) donde se ejecuta el espacio de la ficción (diegético) en otro espacio donde se atiende a los espectadores (el teatro como lugar). De hecho, el espacio escénico es un lugar donde se proyecta el mundo creado por el autor.

A su vez, Patrice Pavis establece otra teoría respecto al espacio lúdico, creado por la combinación de los diferentes signos teatrales, según el investigador, es:

...aquel que se construye a partir de la relación entre los propios actores, o entre los espectadores e intérpretes, vale decir, son los múltiples ámbitos constituidos por la palabra, el gestus y la acción de los juegos actorales, por los vínculos corporales proxémicos (fijo/móvil, lejos/cerca) o por su labor kinésica. (2003: 174).

Por tanto, el espacio lúdico es la tarea del actor; es creado por el personaje a la hora de actuarse en la escena, mediante signos gestuales y kinésicos, pero tiene su base en el texto escrito. Dicho de otro modo, es todo espacio no indicado por unas acotaciones (en el texto dramático) o un decorado (en la escena), sin embargo, es narrado, o sea por el personaje o por el actor.

Como último enfoque que exponemos, hacemos referencia a la teoría de Kurt Spang, el cual distingue entre espacio textual, espacio teatral y espacio plano. En este sentido, toma como puntos de partida a tres principales juzgadores; el autor, el director y el lector:

Aunque parece obvio que haya que distinguir entre el espacio textual surgido por el autor por medio de acotaciones y/o diálogo y la “traducción” de este espacio puramente verbal al espacio teatral de la representación realizada por el director; [...]. El lector de un drama también recrea el “espacio plano” del texto en su imaginación; llegará incluso a darle la imprescindible tridimensionalidad, pero estará siempre más a la merced de las sugerencias del autor (1991: 204).

2.4.2. Clasificación

Nos ha parecido interesante clasificar los diferentes espacios creados, según su aparición en la obra, con el fin de determinar qué espacios se sirve el dramaturgo para plantear el enfrentamiento entre los personajes. Así, unos espacios gozan de mayor importancia y utilidad que otros, por estar testigos del punto culminante del conflicto. Ya según la división lopesca de la comedia nueva, dichos lugares aparecen situados en la segunda jornada, como se nota en los cuadros que presentamos más adelante:

<i>EL PRÍNCIPE CONSTANTE</i>		
La escena en Fez y sus contornos y en los de Tánger		
Acto I	Acto II	Acto III
-Jardín del rey de Fez -Playa de Tánger	-Falda de un monte cercano a los jardines del rey de Fez	-Sala de una quinta del rey moro. - Una calle de Fez. - Interior a los muros de Fez. Exterior a los muros de Fez.

Cuadro nº14: Clasificación del espacio dramático en *El príncipe constante*

<i>AMAR DESPUES DE LA MUERTE o EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA</i>		
La escena en Granada y en varios puntos de la Alpujarra		
Acto I	Acto II	Acto III
-Casa del Cadí -Cabildo -Casa de Malec -La Alhamra	-Cercanías de Galera -Jardín en Berja -Gavia	- Cercanías de Galera - Ruinas de Galera - Campo inmediato a Berja -Prisión en el campo de guardia -Exterior a los muros de Berja

Cuadro nº15: Clasificación del espacio dramático en *El Tuzaní de la Alpujarra*

2.4.3. Descripción de los espacios de los dos dramas

El espacio dramático en *El príncipe constante*, goza de una dimensión simbólica. Toda la acción dramática se desarrolla en espacios públicos y abiertos, evitando los lugares privados que pueden reflejar cierta realidad concreta.

El primer acto se abre en un jardín dentro del palacio del rey de Fez, dicho lugar, está ubicado de manera que se puede observar el Mediterráneo mientras que Fénix espera a Muley. De aquí, se establece la dicotomía jardín/ mar o tierra/ agua; el primer espacio refleja el símbolo de belleza femenina y lugar de serenidad para la infanta:

Despejad, cautivos; dad
a vuestras canciones fin,
porque sale a este jardín
Fénix a dar vanidad
al campo con su hermosura,
segunda aurora del prado.

(I, vv 25-30)

Sin embargo, el segundo alude a una fuente de inseguridad; un ambiente de guerras y provocaciones que requiere una permanente guardia, así, lo expresa Calderón de la Barca:

Rey: En fin, Muley ¿qué hay en el mar?
(...)
Muley: Salí cuando me mandaste,
con dos galeazas solas,
(...) vi
que a lo largo trecho del agua
venía una gruesa tropa
de naves; si bien entonces
no pudo la vista absorta
determinar a decir...

(I, vv 148-198)

De otra parte, resulta llamativa la descripción que hace el dramaturgo respecto al campo de la batalla al desembarcarse la armada portuguesa en la playa de Tangér, un encuentro que se reduce entre Fernando y Muley, así que, toda la contienda bélica se desarrolla en un amplio espacio; entre cielo, mar, tierra y vientos (I, vv. 594-698)

Como viene aclarado en la principal dediscalia, la acción principal del drama ocurre en Fez y sus contornos y los de Tangér, sin aludir de ningún modo a Ceuta .No obstante, el momento decisivo de la comedia se manifiesta a la hora de rechazar la entrega de esa ciudad a sus verdaderos dueños; pues se ve presente a la mencionada villa a través de los parlamentos; se trata más bien de espacio lúdico:

Llamada en un tiempo Elisa
aquella que está a la boca
del preto Eurelio fundada,
y de Ceido nombre toma
(que Ceido, Ceuta en hebreo
vuelto el árabe idioma
quiere decir hermosura
y ella es ciudad siempre hermosa)

(I, vv 153-161)

Otros sitios de mayor relevancia que la de Ceuta son simbolizados en el drama por una de sus características; es el caso del último reino musulmán en tierras hispánicas, Granada, al calificarla como la *reina de las frutas*: *...la granada,/ a quien coronan las puntas/ de una corteza, en señal/ de que es reina de las flores,/ envenenada marchita/ los rubíes que ilustran,/ y los convierte en topacios,/color desmañada y mustia.*

Otro lugar en el cual se encuentran casi todos los personajes, y que varía de representación según el personaje que lo visita. Así, para Fénix es otro espacio de serenidad y descanso:

Aquí cansada llegué
después de seguir ligera
en ese monte una fiera,
en cuya frescura hallé
ocio y descanso; porque
de un montéenlo a la espalda,
de quien corona y guirnalda
fueron clavel y jazmín,
sobre un catre de carmín
hice un foso de esmeralda.

(II, vv. 22-30)

Cuando Fénix desaparece de la escena, “*salen tres Cautivos y el Infante Don Fernando*”

Uno de ellos dirigiéndose al infante dice:

Desde aquel jardín te vimos,
donde estamos trabajando,
andar a caza, Fernando,
y todos juntos venimos
a arrojarnos a tus pies.

(II, vv. 1063-1067)

Se nota que entre el jardín y el monte no hay una gran distancia, ya que se puede percibirlo con la simple vista. Este carácter abierto de los espacios del drama permite a sus personajes de moverse con más libertad, desplazándose en varios lugares sin consumir mucho tiempo. Esta técnica corresponde, perfectamente con el tiempo diegético, ya que todo el drama transcurre en un único día.

Entonces, el monte es para Fernando espacio de distracción y ocio, y lo mismo lo es para el rey de Fez. De igual modo, es un lugar donde se trata los asuntos del monarca, así lo expresa el príncipe Enrique dirigiéndose al rey:

TÚ escúchame, gran señor;
que aunque una montaña sea
rústico palacio, aquí
te pido me des audiencia,
a un preso la libertad,
y atención justa a estas nuevas

(II, vv. 1223-1229)

Evocando la ambientación espacial de la segunda comedia, cabe señalar que la última ciudad musulmana es el escenario de todas las acciones. Así que toda la primera jornada transcurre en Granada en espacios cerrados. En primer momento, nos presenta a los moriscos en la casa del Cadí, bailando y cantando en secreto hasta la llegada de Juan Malec y su relación tanto sobre las nuevas leyes opresivas contra la religión y la cultura musulmana y el agravio que sufrió.

El siguiente espacio en el cual se desarrolla la acción es en casa de Malec donde los moriscos discutían el problema intentando ofrecer soluciones adecuadas.

En el último espacio, estamos en la Alhambra, donde vive Juan de Mendoza. Ese último recibió a Isabel – su amada – cuando vinieron los moriscos invitándole a casarse con Clara Maleca. En ese espacio el conflicto alcanza su punto más crítico.

Desde la primera jornada y al llamar al levantamiento en boca de Juan Malec, se anuncia el espacio en el cual ocurren los dos actos. Efectivamente, la sierra de las Alpujarras con sus principales villas es el teatro de la guerra en los mencionados actos..

En la jornada segunda, nos ofrece una descripción detallada de la Alpujarra. Pues, en la comedia, se trata de una región fragosa y difícil de trasladar a causa de sus diversos riscos y peñones. Pero al mismo tiempo, Calderón aclara que a pesar de su difícil geografía, había

muchas villas y aldeas, alude también a la hermosura de sus valles y a la fertilidad de sus campos. En este contexto Juan Mendoza la describe como sigue:

Es el Alpujarra; esta
es la rústica muralla,
es la bárbara defensa
de los moriscos, que hoy,
mal amparados en ella,
africanos montañeses
restaurar a España intentan.
Es por su altura difícil,
fragosa por su aspereza,
por su sitio inexpugnable
e invencible por sus fuerzas.
Catorce leguas en torno
tiene, y en catorce leguas

más de cincuenta que añade
la distancia de las quiebras ,
porque entre punta y puntas
hay vallas que la hermocean ,
campos que la fertilizan,
jardines que la deleitan.
Toda elle está poblada
de villajes y de aldeas;
(...)
De todas , las tres mejores
son Berja, Gavia y Galera.

(II, vv. 28-56)

Así pues, los moriscos al elegir esa zona como lugar de defensa, no es para nada, sino porque les ofrecía muros defensivos y una zona protegida de cualquier alzamiento militar. Aunque la rebelión de las Alpujarras – desde punto de vista histórico- se extendió por gran parte del reino de Granada, se ve que Calderón la reduce en tres principales ciudades- Berja, Gavia y Galera- dando al público una descripción geográfica de esas villas en un relato pronunciado por Juan de Mendoza :

Desde aquí se dejan ver
mejor las señas, al tiempo,
que, ya declinado al sol,
está pendiente al cielo.
aquella villa que a mano
derecha, sobre el cimientto
de una dura roca de tantos
siglos que está cayendo,
es Gavia la alta; y aquella
que tiene a su lado izquierdo,
de quien las torres y riscos

están siempre compitiendo,
es Berja; y Galera es esta,
a quien este nombre dieron
o porque su fundación
es así, o ya porque vemos
que a piélagos de peñascos
ondas de flores, batiendo
sujeta al viento, parece
que se mueve con el viento.

(II, vv.752-771)

Entonces, según lo que indica el dramaturgo se puede localizar esas tres ciudades al mismo tiempo en una sola vista, además, nos informa que entre Gavia y Galera hay dos leguas – es decir que está muy cerca al punto de que el Tuzaní puede visitar a su amada todas las noches. En cuanto a Berja a su vez se encuentra cerca de Galera, ya que en una ocasión cuando Juan de Austria había enviado a Mendoza desde las ruinas de Galera a Berja para ofrecer a los moriscos el perdón; toda esa acción se transcurrió dentro del mismo cuadro, lo que demuestra que las dos villas están muy cercas.

Pues, la acción en la segunda jornada se desarrolla entre Galera, Gavia y Berja. En Galera, cuando el ejército español se preparaba en las afueras para atacar la villa, también en esa misma ciudad se han celebrado el matrimonio de los amantes y es el mismo donde se asesinó a Maleca. Gavia cuando el Tuzaní tomó su posición como defensor de la ciudad y Berja cuando se había enviado a Mendoza como portavoz de Juan de Austria para rendirse. En la tercera jornada se nos sitúa en las ruinas de Galera donde está el campamento español y finalmente en Berja donde el Tuzaní consiguió el perdón por parte de Juan de Austria.

Al analizar la topografía dramatizada por Calderón de la Barca, nos damos cuenta de las modificaciones realizadas por el autor. Pues, según las descripciones ofrecidas por los cronistas⁴ de la época, no se podía ver a estas zonas simultáneamente desde una altura, porque sólo Berja se halla realmente en la región de las Alpujarras.

Se puede explicar esa modificación de los escenarios de la rebelión como una necesidad dramática al hecho de dar a sus personajes una mayor libertad y facilidad de moverse dentro de los acontecimientos de la acción.

En conclusión, se nota que el dramaturgo ha usado dos tipos de espacios: cerrados y abiertos, dando mayor primacía a los espacios abiertos.

⁴ En la segunda parte del trabajo, se ofrece un estudio detallado sobre el emplazamiento de las zonas sublevadas, apoyándose en la historiografía de la época.

El detallismo manifestado por parte de Calderón de la Barca para describir las escenas de la batalla está condicionado por la imposibilidad de representar tal espacio dramático en la escena, pues, acude a las minuciosas descripciones para situar mejor al espectador dentro del ámbito deseado.

Conclusión

A modo de concluir, el género dramático como cada uno de los géneros literarios tiene sus propias características y constituyentes que lo representan y definen frente a otros géneros. Para llegar a tal afirmación, era necesario distinguir entre texto literario y texto espectáculo, establecer las teorías más destacadas respecto al estudio del lenguaje y los componentes de un drama, para emprender al final un análisis empírico para cada parte.

A través del análisis realizado de los diferentes elementos del texto dramático, afirmamos que, las dos obras presentan un claro contraste; el eje temático, el personaje, el tiempo y el espacio que animan las producciones, incluso el lenguaje empleado revelan una transformación total en cuanto a la elaboración de ambas tramas.

Efectivamente, las obras tratan el conflicto cristiano y moro pero desde diferente perspectiva. En *El príncipe constante*, la acción principal gira en torno a un comportamiento individual, visualiza la lucha interior de un personaje cristiano que niega la entrega de una ciudad que, de base, no pertenece a su territorio. Se presenta al protagonista como mártir y luego como santo, al morir en el cautiverio, sin embargo, el rey de Fez es caracterizado por tirano y cruel, únicamente porque quiere recuperar su hacienda. Mientras, en *El Tuzaní de la Alpujarra*, se plantea una cuestión general, la reacción de un comportamiento colectivo en su intento de proteger lo mínimo de sus derechos, no obstante, este comportamiento es calificado como *traición*.

La construcción del tiempo y del espacio dramáticos están, estrechamente, ligados a la temática abordada y al contexto histórica que nutre la imaginación del dramaturgo. Así que, en la primera trama, se nota que hay un cierto apartamiento a lo real, acentuándose más en lo lírico, y buena muestra de eso, es el uso frecuente de las elipsis y la supresión de algunas acciones, mientras se detalla en todo lo que exalta al personaje cristiano al recurrir a los romances descriptivos. En cambio, la segunda trama es un mero reflejo de la cuestión morisca; el dramaturgo acude al problema desde sus inicios hasta su fin trágico, proponiendo la posible tolerancia y compasión entre los contendientes.

Ahora bien, a pesar de esta contradicción, las dos obras comparten unos mismos rasgos. En unas situaciones, el dramaturgo trata al personaje tanto cristiano como

musulmán desde el mismo ángulo; si en *El príncipe constante*, el único personaje que representa el mal – el rey de Fez- es de descendencia musulmana, en *El Tuzaní de la Alpujarra* es el personaje cristiano que lo genera, basta citar al personaje Juan de Mendoza y su negativa actitud que provoca el levantamiento, y a Garcés y su impetuoso comportamiento al aniquilar Galera.

En definitiva, se puede destacar que Calderón de la Barca no pretende en ningún modo, exaltar la doctrina cristiana ni oponer musulmanes a cristianos, buenos a malos, actitudes nobles a actitudes villanas, sino, poner de relieve la generosidad de ambos bandos adversarios, adquirida gracias a la nobleza del linaje y la del comportamiento, de hecho, el autor expresa una visión mítica y digna del personaje musulmán.

SEGUNDA PARTE

Estudio comparativo temático

CAPÍTULO: I

Honor y religión

CAPÍTULO: II

Ficción y realidad

CAPÍTULO: III

Moro y cristiano

CAPÍTULO PRIMERO
HONOR Y RELIGIÓN

Introducción

A lo largo de la historia de la literatura se trataba el honor como tema secundario y desde el punto de vista tradicional. Honor y honra se distinguían como dos denominadores que parecen semejantes pero que no son realmente.

El enunciado honor se refería al hecho de pertenecer a la nobleza del linaje, o bien tener la sangre limpia, es decir ser un cristiano de nacimiento. Mientras que el término honra se aludía al hecho de conseguir buena opinión y fama a través de buenas acciones, sin tener en cuenta los criterios que acabamos de citar.

Con la revolución teatral lopesca, se notó un cambio radical en comparación con los siglos anteriores, el honor se convirtió en el tema más tratado en la era aurisecular.

Efectivamente, Lope de Vega no sólo fijó la nueva estructura de una pieza teatral, sino también, ofreció muchos detalles sobre los temas que pudieran invadir la escena teatral, dando primacía al tema del honor, explicando con más claridad los motivos de esa preferencia temática:

Los casos de la honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente.
con ellos la acciones virtuosas,
pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo ve a comprar, no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan;
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.

(I, vv. 327- 337)

De igual modo, Calderón de la Barca siguió los pasos lopescos, adoptando la nueva acepción del término, declarando en uno de sus dramas *El alcalde de Zalamea* que: “*el honor/es patrimonio del alma/y el alma sólo es de Dios*”. (I, vv. 874- 876).

En consecuencia, el honor no nace con la persona ni se compra con el dinero, sino es una posesión divina que se da a quién la merece.

La religión es otro argumento tratado desde la Edad Media y que sufrió por su parte unos cambios según la política y la ideología que reinaban en cada periodo.

En el medievo era el eje de toda la labor literaria, puesto que el teocentrismo dominaba tanto la vida política como social del individuo español. Sin embargo, con el siglo de oro, se ha podido introducir nuevas religiones como temas en paralelo sin dejar de exaltar la fe católica, ya que con el Tribunal de la Inquisición se controlaba no solo la fidelidad de los nuevos conversos, sino también todo lo que escribía en contra de la iglesia.

No obstante, con esas medidas se llegó a difundir obras de gran valor literario, en las cuales criticaban todo lo que tiene relación con el clero, o sea de manera directa ocultando el nombre del autor, o bien implícitamente denunciando su descontento hacia la política real y clerical, sobre todo en la época barroca caracterizada por un profundo pesimismo y desconfianza total en el ser humano.

Por lo que acabamos de señalar y debido a la gran importancia que cubren los temas mencionados precedentemente en el teatro barroco, el análisis que procuramos a continuación, se centra en el estudio del honor y de la religión en las obras objeto de nuestro estudio, ofreciendo una comparación y analizando al mismo tiempo la actitud calderoniana en cuanto al tratamiento de cada uno de los argumentos.

1. Concepción del honor en los dos dramas

El honor constituye el tema fundamental de toda la labor dramática de Calderón de la Barca. En unas, es el eje de la trama como lo es en: *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* y *El alcalde de Zalamea*. En otras, se ve desarrollado con otros argumentos de igual importancia como es el caso presente.

De primer momento, se relaciona el honor con las relaciones familiares, o sea entre el padre y la hija, o bien entre los cónyuges. Sin embargo, en *El príncipe constante* y *El Tuzaní de la Alpujarra*, adquiere otras concepciones según el contexto y la situación que enfrentan a los personajes.

Con el fin de evitar cualquier confusión en lo que se va a presentar más adelante, hace falta delimitar el significado del término honor, teniendo en cuenta únicamente dos definiciones por acercarse al propósito de nuestro análisis. Así que, según el DRAE en línea (2017)¹ se entiende por esa palabra: “*Cualidad moral que lleva al cumplimiento de los propios deberes respecto al prójimo y de uno mismo*”. En otro significado relativo en nuestro

¹ <http://www.rae.es/>

estudio, el honor es “*gloria o buena reputación que sigue a la virtud, al mérito o a las acciones heroicas*”.

A partir de esa precisión en cuanto al concepto, exponemos a continuación las diferentes acepciones del honor que hemos podido deducir de nuestra indagación, siendo todas significativas, tanto para el personaje cristiano como el morisco.

1.1. En *El príncipe constante*

1.1.1. La simbolización del honor como nobleza

A modo de recordar, los infantes portugueses Enrique y Fernando encabezaron una expedición para conquistar Tánger, pero resulta vencida.

No obstante, con tal fin, el príncipe Fernando se muestra noble en todas sus acciones como caballero desde el principio hasta el final del drama. En efecto, en el primer acto, cuando las tropas pusieron sitio en las costas de Tánger, los dos hermanos se mostraron listos a morir por su condición como infantes:

-¿Qué he de haremos pues, de confusiones llenos?
- ¿Qué? p morir como buenos,
con ánimos constantes.
¿No somos dos Maestres, dos Infantes,
cuando bastara ser dos portugueses
particulares para no haber visto
la cara del miedo?

(I, vv.854-860)

Con estas palabras, el protagonista se ve presentado como el noble caballero que asume perfectamente su cargo de príncipe. Además, las dos palabras *Maestres* e *Infantes* vienen escritas en mayúscula, como si no todos los infantes se atreviesen a morir en el combate, salvo él y su hermano, de hecho la hidalguía no está al alcance a todos los caballeros, sino los más valientes, sobre todo los más nobles.

Asimismo, el infante sigue insistiendo sobre su origen, más bien la nobleza del linaje con palabras tan llamativas, al decir “*portugueses particulares*”, acentuando así su honor como noble portugués.

A través de la explicación de ese episodio, resulta que la muerte en pleno enfrentamiento es honor a los caballeros nobles. En conclusión, el honor en este caso se entiende como nobleza del carácter del ideal caballero y del digno soldado.

Otra escena en la cual el protagonista manifiesta su noble carácter frente al vencido, es cuando captura al general Muley y le otorga libertad. En este acto preciso, el infante aparece como un soldado vencedor y generoso que perdona la vida de su enemigo.

A través de lo expuesto, se da a notar que el concepto del honor se relaciona estrechamente con la nobleza. Todas las acciones heroicas del príncipe explicadas anteriormente, no son más que el mero reflejo de cómo un noble debe comportarse según los códigos de la nobleza en aquella época. De hecho, la acepción del honor es entendida como la gloria o la reputación del noble caballero

Sin embargo, en la segunda jornada, el general Muley manifiesta la misma reacción que la del príncipe, al intentar procurarle una huida segura del cautiverio, pero se ve interpretada de otro modo.

Efectivamente, al ver la firmeza tanto del infante en mantener Ceuta y la del rey de Fez en recuperarla, Muley organizó todo para facilitar la evasión del príncipe, un acto rechazado por el propio infante. Resulta pues, para el dramaturgo que la reacción del personaje musulmán no es más que una pura imitación de la conducta del personaje cristiano. Además, el hecho de negar la ayuda del general moro acentúa más el valor del protagonista portugués como noble que debe enfrentar su destino, lo que le da más honor.

1.1.2. Honor vs poder

Como se viene explicado antes, *El príncipe constante* se basa en el hecho histórico de conquistar Tánger en 1437. Ya, desde la primera lectura se nota el afán de la expansión ultramarina portuguesa, en su intento de apoderarse de nuevos territorios fuera del continente europeo.

Hay que precisar que durante el siglo XV, España y Portugal iniciaron el proceso de expansión territorial bajo el pretexto de las cruzadas. Ciertamente, difundir la fe católica era uno de los propósitos planificados, como se ve detallado ulteriormente, pero también, buscar nuevas rutas comerciales y aumentar su prestigio y poder, eran otras intenciones deseadas para apoderarse de nuevas tierras.

Partiendo del último punto, el de consolidar más el poder, *El príncipe constante* refleja perfectamente las ambiciones del poder.

Recordando los acontecimientos, Ceuta constituye el centro del conflicto en el drama mencionado. Ambos personajes que representan el poder muestran su intención de apoderarse de esa ciudad.

De un lado el rey de Fez quiere recuperar una parte de su territorio conquistado en 1415 por los propios portugueses, así que, aprovecha la captura del infante para poder llevar el trueque:

Enrique, don Fernando
esta hoy en mi poder, y aunque
mostrando la ventaja que tengo
podría daros muerte, yo no vengo
hoy más que ha defenderme;
que vuestra sangre no viniera a hacerme
honras tan conocidas
como podrán hacerme vuestras vidas.
Y para que el rescate
con más puntualidad al rey se trate,
vuelve tú, que Fernando
en mi poder se quedará, aguardando
que vengas a liberarle.
Pero, dile a Duarte, que en llevarle
Será su intento vano
Si a Ceuta no me entrega por su hermano.
Y agora vuestra alteza,
a quien debo esta honra, esa grandeza
a Fez venga conmigo.

(I, vv. 933-952)

A través del parlamento del rey, se da cuenta que ambos términos el honor y el poder se entrecruzan; aunque el personaje musulmán tiene otra posibilidad de vengarse de la pérdida de su ciudad matando a los dos infantes, acto deshonorado a su cargo como rey, prefiere mantener uno de ellos en su cautiverio con la esperanza de devolver Ceuta.

A continuación, exponemos mediante un recuadro, los contextos donde el honor se manifiesta como poder:

Rey de Fez (La parte musulmana)	El infante Fernando (La parte cristiana)
-Perder Ceuta que estaba en su poder es falta de honor.	-Conquistar Ceuta es un honor
-Tener al príncipe portugués en el cautiverio es honor.	-Caer prisionero en mano del enemigo es falta de honor
- Recuperar Ceuta mediante el intercambio será un honor para él.	-Resistir en el cautiverio sin renunciar a Ceuta es honor
-Rechazar el doble del valor económico de la ciudad para dejar libre a Fernando, insistiendo en Ceuta como el único coste es honor.	-Sacrificar su vida para que Ceuta siga siendo portuguesa es honor
-Morir el rehén en su cárcel y conquistar Tánger es falta de honor.	- Recuperar el cadáver, conquistar Tánger y seguir manteniendo Ceuta en el poder es honor.

Cuadro nº16 Manifestaciones del honor como poder

Queda claro, la parte cristiana se ve favorecida, ya que aunque el príncipe es la víctima de su honor al renunciar libremente a su desgraciado destino, pudo conseguir más honor y fama al morir como mártir sin que se entregue a Ceuta.

Sin embargo, aunque la actitud del rey de Fez es justificada por ser el propio dueño de Ceuta, su legal deseo y sus justas tentativas para recuperar su monarca, son calificados como actos deshonrados.

Ahora bien, y según nuestro punto de vista, generalmente se denomina sacrificio el hecho de defender y morir por su propia tierra, y no por una tierra recién conquistada en 1415, sabiendo que la expedición de Tánger tuvo lugar en 1437. De hecho, nos parece que la interpretación del dramaturgo a los diferentes actos del protagonista como honor es una exageración para exaltar el personaje cristiano frente al personaje musulmán, especialmente, cuando el rey de Fez, está considerado como tirano al maltratar a Fernando, una vez revelada su decisión definitiva de retener Ceuta:

[...] Se podría argumentar que el Rey de Fez, aunque cambia de soberano urbano a tirano despótico, muestra una notable constancia en su insistencia de que la ciudad de Ceuta es el único rescate que aceptará a cambio de la libertad de Fernando. Pero tal vez esta cualidad se describa mejor como terquedad, una perversión de la constancia. (Wardpopper Bruce.W, 1970:613)

1.2. En *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*

1.2.1. La simbolización del honor como deber

El Tuzaní de las Alpujarras trata el tema del levantamiento morisco contra Felipe II, un alzamiento que vino como reacción contra las diversas presiones y censuras sufridas por la minoría morisca. No obstante, Calderón de la Barca dramatiza este acontecimiento basándose en el tema del honor. Así que, si históricamente, las últimas capitulaciones de 1566 provocaron la revuelta, literariamente, la deshonra de Juan Malec provoca el conflicto hispano- musulmán.

Evoquemos otra vez la escena del cabildo, en la cual el noble morisco es agraviado y humillado por Juan de Mendoza un cristiano viejo por ser de sangre mora (I, vv.145-146). En seguida, este conflicto individual, entre Malec y Juan de Mendoza se desemboca en conflicto colectivo (entre cristianos nuevos y cristianos viejos) al considerar las injurias como una cuestión de honor. Asimismo, la situación se complica más al asaltar físicamente a Juan Malec con el bastón de autoridad del mismo Juan de Mendoza. Entonces, todos los moriscos se ven obligados, incluso Alcuzcuz, el personaje gracioso, a defender el honor de los musulmanes bautizados.

En el plano de la familia del agraviado, su hija Clara Maleca se siente a su turno deshonrada e incapaz de restaurar el honor de su padre siendo una mujer. Sus sentimientos fueron tan fuertes que desea morir:

Déjame, Beatriz, llorar
en tantas penas y enojos;
débanles algo a mis ojos
mi desdicha y mi pesar.
Ya que no puedo matar
a quien llegó a deslucir
mi honor, déjame sentir
las enfrentas que le heredo,
pues ya que matar no puedo,
pueda a lo menos morir.

(I, vv. 236- 245)

Los lamentos de la protagonista revelan la importancia del honor en la vida del individuo morisco. Aunque Clara Maleca es una mujer se encuentra avisada, porque según la ley del honor, la deshonra se transmite de padres a hijos, incluso después de la muerte del progenitor. En consecuencia, se considera indigna de los amores de El Tuzaní: ...*Porque es tan grande mi amor, / que tu mujer no he de ser, / porque no tengas mujer/ tú, de un padre sin honra* (I, vv. 293-296)

Ante esa situación tan dolorosa y difícil para los dos prometidos, el joven protagonista se siente obligado a recuperar el honor perdido, no solo por ser el futuro marido de la hija, sino también como miembro dentro de la comunidad que sufre el agravio.

Por lo tanto, El Tuzaní es consciente del significado de la pérdida del honor tanto personal como colectivo, por lo cual se convierte en uno de los líderes de la sublevación, el único remedio, aunque forzado pero imprescindible para poder volver a vivir dignamente dentro de la comunidad y toda la sociedad española. Entonces, es una cuestión de identidad y defensa de los derechos naturales.

Así que, desde la primera jornada se acentúa el honor como tema primordial; el conflicto entre dos hombres genera un conflicto entre dos comunidades. Ya no se trata de un cristiano héroe como es el caso de *El príncipe constante*, sino de un morisco que será capaz de defender su honor, y por supuesto, el honor de la minoría a la que pertenece.

En conclusión, en *El Tuzaní de la Alpujarra*, lo que está en juego no es el honor o la reputación de un solo hombre o nombre, sino, de toda una población, motivo por lo cual se lucha para la existencia y el reconocimiento de dicho colectivo cuya descendencia le cuesta mucho para sobrevivir decentemente.

1.2.2. Honor vs venganza

A partir del segundo y del tercer acto de la obra, asistimos al desarrollo del mismo tema del honor, pero desde otra perspectiva que se acerca a la concepción tradicional del término.

En efecto, el segundo título del drama, elegido por el editor y comentado en los capítulos anteriores *Amar después de la muerte* exalta más el lado sentimental de la obra, pero sobre todo, avisa al lector del destino de uno de los protagonistas.

En el pleno bélico, ya los moriscos se centran en tres regiones alpujarreñas para defenderse del enemigo, el cual manda arruinar a todos los “infieles”: “*no quede persona a vida; llévese a fuego y a sangre/ la villa*”. (III, vv. 156-158)

Concretamente, es lo que pasa en Galera, la ciudad es encendida y todos los moriscos son asesinados, entre ellos, Juan Malec. Sin embargo, el momento decisivo del ataque es cuando se asesina impetuosamente a Clara Maleca saqueándola de sus joyas ofrecidas como dote. Mediante una acotación insertada en el texto, el dramaturgo describe la situación en la cual el protagonista encuentra a su mujer agonizando, como si fuera denunciando la fatalidad del acto del personaje cristiano, declarando lo que sigue: “*Entra y sácala en los brazos [A Doña Clara], suelto el cabello, ensangrentado el rostro y medio vestida*’ (1966:374)

A partir de ese episodio, se cambia de acepción del honor, teniéndose el carácter de la venganza. Si antes se buscaba el honor de la esposa agraviada y lo de la minoría, ahora, se busca el honor del hombre casado, el hombre amante, que solo se puede conseguirlo a través del asesino del soldado cristiano.

Sin embargo, el dramaturgo no deja de avanzar en el tema bélico aunque con menos detalles, relacionando el dolor de los moriscos ante el saqueo de Galera con el dolor de El Tuzaní ante el asesinato de su mujer:

Todos sois testigos, todos,
del más sacrílego ultraje,
la mas fierra acción, el mas
triste horror, costoso examen
del amor y de la fortuna;
y así, desde aqueste instante
todos lo habéis de ser, todos,
de la mayor, la más grande
y la más noble venganza
que en sus coránicas guarde
(...)
hago juramento, hago,
firme amoroso homenaje
de vengar su muerte...
yo iré siguiendo el alcance,
hasta que el mismo entre todos
homicida suyo halle;
y vengue, si no su muete,
a lo menos mi coraje...

(III, vv. 352- 385)

Para poder llevar a cabo la venganza, el protagonista se ve obligado a abandonar su cargo como líder en el alzamiento, vestirse y hablar como los españoles de pura sangre, con el fin de incorporarse en el campamento militar donde se encuentra el soldado Garcés , quien asesinó a la joven morisca:

Frente a las sucesivas agresiones de una fortuna implacable, que remata su persecución con el asesinato ignominioso de la dama durante el asalto y saco de la villa de Galera [...], dona Clara Maleca y don Álvaro Tuzaní prueban la calidad de su nobleza, sabiendo preservar su dignidad al someter las tentaciones del afecto a las exigencias del honor, lo que no solamente autoriza, sino que eleva a una condición ejemplar “la más amorosa hazaña”, esa que acomete el caballero, violentamente despojado de su más querida prenda, alzado “ la fortuna que le hace,/ el cielo que le permite” para vengar... (José Javier Rodríguez Rodríguez, 2008:214)

Una tarea que parece de difícil cumplimiento, pero motivado por la pasión y la obligación de defender su honor. El protagonista es capaz de vengarse y escaparse a la ciudad de Berja donde es capturado por los dirigentes españoles apenas llegado.

Ante ese acto tan valiente y honrado por parte de un morisco, los líderes cristianos se quedan admirables con el alto sentido del honor de un hombre considerado como el primer enemigo, dirigiéndole esas dignas palabras en boca del general Lope de Figuera:

Bien hiciste; señor, manda
Dejarle, que este delito
mas es digno de alabanza
que de castigo; que tu
mataras quien matara
a tu dama...

(III, vv. 1163- 1168)

Es preciso señalar que Calderón de la Barca se sirve de la fuga de El Tuzaní a Berja para seguir con el hilo narrativo de la rebelión, proponiendo un doble final más consolador tanto para la historia de venganza del héroe como para la historia del agravio colectivo de la comunidad morisca. Así que ambas historias se acaban con el perdón real concebido por Juan de Austria, el hermano de rey.

La obra abarca también otras escenas de honor abordadas con menos detalles por el dramaturgo, por lo que sigue vamos a comentarlas.

En el saco de Galera, el morisco agraviado y la hija reciben una muerte fatal sin poder restaurar su honor, de hecho, mueren deshonrados, ya que el padre es asesinado por uno de los jefes militares españoles tratándole de traidor y despreciando su cesta musulmana al calificarle como perro: “ *Muere, perro, y a Mahoma/ da un recado de mi parte.* (III, vv.1115-1116)

Siempre en las ruinas de la ciudad, el soldado Garcés atraído por la hermosura de la recién casada Clara Maleca, la asesina apuñándola al no querer satisfacer sus deseos, y para salvarse, le ofrece sus joyas pero en vano, de hecho se defiende para quedarse “*limpio el pecho*”.

Se considera tal comportamiento por parte de un militar cristiano como indigno y muy vergonzoso, reflejando la conducta real de los militares cuando conquistan una ciudad.

Como suele suceder en la mayor parte de la dramaturgia calderoniana, la justicia establecida al final de los dramas de honor, viene por parte de una de las figuras del poder. En el caso presente, es Juan de Austria, el hermano del rey quien se encarga de poner el orden, ofreciendo el perdón al protagonista. Así que Juan de Austria es el representante de la justicia con su decisión respecto a la venganza de El Tuzaní, este papel le otorga honor y nobleza.

2. Representación de la religión en los dos dramas

2.1. La religión cristiana en *El príncipe constante*

Considerando la obra de *El Príncipe Constante* como uno de los mejores dramas religiosos por excelencia, se ha aprovechado una amplia crítica respecto al genio tratamiento de la religión cristiana. Así, para Valbuena Prat, esta tragedia constituye “*una de las más felices uniones de sentido heroico, paciencia estoica y profundo sentido católico*” (1951: 423). De igual modo, Menéndez Pelayo, refiriéndose al mismo drama, afirma que “*es la única vez que se ha presentado a un Santo en la escena, haciéndole personaje interesante*” (1968: 198).

Como viene señalado antes, la acción dramática de la obra se sitúa fuera del suelo español y está protagonizada por personajes portugueses (junto a los árabes). Sin embargo, la ideología, la cultura y la concepción del mundo siguen siendo españoles. En este

sentido, cabe recordar que, en más de una ocasión, el protagonista Fernando es calificado por Muley como español aunque es portugués: *Valiente eres, español/ y cortés como valiente* (I, vv.93-95), y con casi las mismas palabras, el mismo infante viene descrito como portugués: *¡Valiente, portugués!* (I, v. 144).

Parece pues, que esta distinción entre español y portugués no causa ninguna confusión en cuanto al origen del príncipe, puesto que lo único que importa es su fe católica.

No hay que olvidar que la publicación de la obra coincide con el siglo XV, época que corresponde a la expansión portuguesa y española fuera de Europa, defendiendo la doctrina católica. No obstante, la lucha religiosa no era más que un pretexto, en el caso español, para perseguir a los moriscos, sobre todo, cuando se trata de África, el primer refugio de los expulsados. En cuanto a Portugal, esa idea del sentido religioso de la conquista la servía para extender su comercio.

En efecto, el tema de *El príncipe constante* es evidentemente portugués en su superficie, pero no es menos español cuando se trata de difundir la religión por medio de la literatura, especialmente, el teatro que era el primer lugar donde acudía el pueblo de diferentes clases sociales: *“La alegoría de los autos (...) hace plástica y visible la estructura dogmática de la creencia cristiana, la cual, a pesar de su importancia para el bienestar del alma individual, es para el intelecto inexperto sumamente difícil de comprender”* (Wardropper,1958:109).

2.1.1. El sentido cristiano de la expedición portuguesa

Toda la obra, desde su principio hasta su final, es de carácter religioso, el cual justifica la misión de expansión portuguesa.

A partir del primer desembarco de las tropas cristianas en la costa africana Fez, se ve manifestando la fe católica en boca de sus soldados: *Pues Avis y Cristo/a voces repítamos/ y por la fe muramos/ En cuerpos de cristianos/no desmaya la fuerza de los manos.* (I, vv. 861-864).

Asimismo, en la jornada tercera, cuando el rey portugués se prepara para salvar el cadáver del infante, se ve moviendo por la religión cristiana:

Peleamos a oscuras;
que a la fe que me anima,
ni el tiempo ni el poder la desanima,
Fernando, si el martirio que padeces,
pues es suya la causa, a Dios le ofreces,
cierta esta la victoria;
mío será el honor, suya la gloria.
(III, vv.1993-1999)

Recordando el momento de máximo clímax de la pieza dramática cuando el protagonista niega la entrega de Ceuta, prefiriéndose sufrir en el cautiverio, no por lo que ofrece la ciudad de belleza natural o beneficio comercial, sino para mantener en ella la fe católica ya implantada:

Una ciudad que confiesa
católicamente a Dios
(...)
¿Fuera bien que sus capillas
a ser establos vinieran,
sus altares a pesebres,
y cuando aquesto no fuera,
volvieran a ser mezquitas?
(...)
¿Fuera bien ocasionar
nosotros la contingencia
desde pecado? Los niños
que tiernos creían en ella
los cristianos. ¿Fuera bueno
que los moros indujeran
a sus costumbres y ritos
parta vivir en su secta?
(II, vv.882-926)

A través del largo discurso, el infante portugués expone las verdaderas razones para retener Ceuta, y en realidad, son los mismos motivos que animaron durante siglos las guerras de conquista. Entonces, la polémica planteada no es meramente política, sino más bien religiosa.

Según el parlamento, la firmeza del protagonista viene motivada por la consolidación de la fe católica en la mencionada plaza, así que, lo que está en juego no es Ceuta.

En efecto, la ciudad fue conquistada años antes de invadir Tánger, y la labor de hacerla cristiana, ya se llevó a cabo de manera definitiva. Así pues, el hecho de renunciar a Ceuta

significa cambio de doctrina, por lo cual, conservar la ciudad cristiana bajo el poder portugués merece el sacrificio del príncipe:

Rey de Fez: ¿Por qué no me das Ceuta?
Fernando: Porque es de Dios, y no es mía.
Rey de Fez: Pues no tendrás libertad.
Fernando: Pues no será tuya Ceuta;
(II, vv.163-166)

Por otra parte, lo llamativo en ese drama, es que el tema de la religión – reflejado en el mantenimiento de Ceuta bajo el nombre de Cristo- constituye el tema central, y que el restante de la temática: honor, nobleza, monarquía, relaciones sociales y amorosas, aparecen en función del argumento principal. Dicho de otro modo, todos los temas secundarios planteados paralelamente con la acción principal, aparecen marginados por la grandeza y el peso del tema céntrico atribuido por el dramaturgo.

A modo de ejemplo, se puede comentar la historia de amor de Muley y Fénix, la cual podría servir de argumento principal de varias obras dramáticas. Sin embargo, Calderón de la Barca no la otorga especial atención frente al asunto fundamental.

Como quedó apuntado antes, la propia obra empieza por el planteamiento de los amores desgraciados de la pareja mora, siendo Fénix prometida por su padre a Tarudante. Aunque la historia está llena de belleza y sentimientos, el dramaturgo la desaprovecha completamente al desarrollar *El príncipe constante*, ya que el conflicto amoroso reaparece a lo largo de las jornadas pero no cobra la verdadera fuerza dramática digna de tal historia de amor. Además, los personajes que desempeñan el papel de amantes vienen retratados con menos detalles – me refiero precisamente a Fénix y Tarudante- salvo Muley, se nos lo presenta con más minuciosidad.

Cabe precisar que esta trama junto a las otras desarrolladas en un momento determinado del drama, sirven a la acción principal como nuevos motivos, y no se muestra su fin hasta llegar a trazar el final de la principal.

Al finalizar la obra, toda la atención está centrada en el gran tema de la muerte de Fernando y el rescate de su cadáver, un desenlace que garantiza la conservación de Ceuta como ciudad católica. En esta especial escena, Calderón de la Barca vuelve a avanzar en la historia de amores de Muley y Fénix entregada ya a Tarudante,

Entonces, para poder salvar la relación amorosa de la pareja mora, el autor hace que el propio rey de Portugal se interviene imponiendo – en forma de ruego- el casamiento de ambos amantes, después de liberar a la princesa que estaba prisionera por los portugueses, en cambio del cadáver del infante :

A Fénix y a Tarudante
te entrego rey, y te pido
que aquí con Muley la cases;
por la amistad que yo sé
que tuvo con el infante

(III, vv.2201-2205)

Evocando otra vez la escena en la cual el general Muley cae prisionero en manos del infante Fernando, al saber de sus desgraciados amores con la hija del rey de Fez, le otorga libertad para poder frenar su casamiento con otro. A partir de esa reacción, se ha podido trabar una relación amistosa entre los enemigos, hasta el punto de despedirse respetuosamente: *Alá te guarde español. / Sí Alá es Dios, con bien te lleve.* (I, vv.832-833)

Al analizar profundamente las dos escenas, se da cuenta que el dramaturgo se ha aprovechado ambas situaciones para exaltar más al personaje cristiano, incluso después de su muerte, y no sirvieron en nada para favorecer a los personajes musulmanes. Así que, las reacciones del personaje cristiano, primero, la de liberar a la hija del rey por el cadáver del infante en la primera escena, y luego, liberar a Muley para no faltar su amor en la segunda escena, eran motivos para acentuar el valor de los cristianos, mientras que el personaje musulmán aparece como la víctima que fue salvada por su enemigo.

Justamente, el dramaturgo se sirve de Félix, primero como *precio de un hombre muerto*, y segundo, como premio a Muley por la amistad que le unía con el infante.

Además, Muley como general no ha sabido luchar y conseguir el amor de su vida, de hecho, no merece el amor de la princesa, igual que ella, no lo merece porque no ha podido contrariar la decisión de su padre. Así que, el autor atribuye un fin indigno a la mencionada historia de amor, puesto que su propósito es prevalecer la trama esencial, así lo aclara el literato francés Laurent Angliviel de la Beaumelle citado por Ricardo Castells:

No se hallan aquí disfraces, ni cambios de nombre, ni aun amor, porque la pasión de Félix y Muley desaparece ante los grandes intereses que se agitan en la pieza. El papel de Fernando es bellísimo, y todos los otros casi están sacrificados a él. Desde que Fernando considera la cesión de Ceuta como cuestión de carácter religioso, ya no cabe duda sobre su resolución. (2013: 49)

2.1.2. Valores católicos del infante Fernando

Desde el título se nota la destacada virtud del protagonista movida por su fe católica: se trata de la constancia. En efecto, el protagonista, a lo largo de la obra, se ve caracterizado por ese valor, enfrentándose a su trágico destino, elegido por su propia voluntad, es lo que aclara el rey de Fez al negociar la ciudad marroquí:

¿Quién a Fernando le obliga
para que su muerte siga
para que infelice muera?
Si por ser cruel y fiel
a su fe, sufre castigo
tan dilatado y cruel,
él de cruel consigo,
que yo no lo soy con él.
¿No está en su mano el salir
de su miseria y vivir?
Pues eso en su mano esta,
entregue a Ceuta y saldrá.

(II, vv.1304-1315)

Efectivamente, la constancia del infante en soportar su castigo, se debe a una razón mucho más fuerte que el deseo de retener Ceuta, su creencia católica le obliga y le motiva para sacrificarse, puesto que – para él- la ciudad pertenece a Dios.

Insistiendo en la idea de no entregar la ciudad a los enemigos del cristianismo, el protagonista sufre un radical cambio de fortuna; desempeñado diversos papeles, desde un soldado vencedor, pasando por un huésped de honor, a un prisionero en la cárcel marroquí, y finalmente como héroe.

Ciertamente, al seguir las diferentes facetas de la figura del personaje principal del drama, se nota que, en el principio, se nos lo presenta con todas las virtudes del ideal caballero. Basta recordar el episodio de la captura de Muley y de su libertad, en el cual el infante se comporta muy generoso, compasivo y noble, al perdonar la vida de su adversario.

Una vez estado en el palacio del rey de Fez, esperando que se le proponga el canje de su libertad, se muestra con todo el valor y la cortesía aristocráticos.

Ahora bien, después de rechazar el pacto, el príncipe de Portugal pasa a ser un esclavo que tiene que sufrir humillaciones, hambre, y enfermedades, renunciándose a todos sus valores como príncipe, hermano del rey de Portugal hasta morir, convirtiéndose así, en el gran mártir cristiano:

[...] aceptando el fracaso de su ideal político, [don Fernando] puede rechazar todos los valores en los que los hombres basan sus esperanzas de felicidad —poder, prestigio, honor, riqueza, salud y vida— y elige morir de hambre como un esclavo en un estercolero, que equivale a la negación total de la gloria humana. (Parker A., 1983: 221)

Teniendo en cuenta la declaración de Parker, resulta que el comportamiento del protagonista se acerca al pensamiento ascético religioso, desarrollado en la época renacentista.

En efecto, durante la segunda mitad del siglo XVI, surgió un tipo de poesía religiosa muy especial como reacción a la política de contrarreforma llevada a cabo por Felipe II. Así que, este género poético es más bien espiritual al basarse en la búsqueda a Dios, para poder conseguir una mayor perfección moral. De hecho, para llegar a purificarse el alma, primero, se requiere renunciar a todos los materiales mundanos por su propia voluntad. Concretamente, esta vía ha sido seguida por el protagonista al abandonar su vida real.

No obstante, aunque el rey de Fez le dio muchas oportunidades para cambiar de decisión, proponiéndole varias veces renunciar a Ceuta, él resistía firme a su posición, rechazando totalmente los valores profanos, ya citados por Parker, sólo para prepararse a la deseada unión divina.

Finalmente, tras efectuar estas dos etapas, se produce el encuentro final con Dios, tanto corporal como espiritual con el fallecimiento del protagonista.

Sin embargo, se puede deducir otra virtud en el protagonista calderoniano, que no se declara con exactitud en texto dramático, pero se ve presente en todas las calificaciones citadas anteriormente, se trata de la valentía. Evidentemente, el hecho de crear con toda voluntad y completa consciencia su propio desgraciado destino y sufrir gradualmente su caída tanto dinástica como personal – física- no es nada fácil para un hombre en su posición como príncipe:

Naciendo infante, he llegado
a ser esclavo, y así
temo venir desde aquí
a más miserable estado;
que si ya en aqueste vivo,
mucha mas distancia trae
de infante a cautivo que hay
de cautivo a mas cautivo,
un día llama a otro,
y así llama y encadena
llanto a llanto y pena a pena
(II, vv.1023-1133)

En conclusión, no es dudoso que el personaje del drama sacrifique su condición y trato como infante, sin embargo, ha podido ganar heroicamente una duradera fama al morir como mártir, consiguiendo así el triunfo espiritual. De hecho, se puede confirmar que todos los valores que el dramaturgo atribuye al protagonista, giran en torno a la ideología medieval española, la de difundir la fe católica mediante espíritu misional de las conquistas históricas y no tienen nada que ver con la persona del príncipe de Avis.

2.2. La religión musulmana en *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*

El conflicto cristiano-musulmán sigue planteándose en *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*, pero desde otra perspectiva calderoniana a favor a los moriscos:

Calderón ha manifestado su oposición a la política oficial, a las tendencias y usos sociales de su época y a una concepción racista de la sociedad de su tiempo. Y ha defendido la dignidad caballeresca y genealógica de los moriscos bautizados, la necesidad de integración sin reservas y lo absurdo de unas marginaciones que no tenían el menor sentido (Caso González, 1983:42)

Entonces, aunque el dramaturgo se muestra muy católico y arraigado a los principios de su religión en la obra anterior, no deja de defender a los derechos moriscos, entre ellos la práctica de su culto islámico. Por ello, En *Amar después de la muerte* abundan las alusiones a la vida religiosa de los musulmanes bautizados a pesar de calificarla como obra histórica, a diferencia de *El príncipe constante* que es meramente religiosa.

Como queda mencionado antes, la obra aborda una temática variada, empezando por lo histórico referido al levantamiento alpujarreño de 1567, el cual genera dos temas el del honor y de la venganza.

Someramente, se piensa que el hilo narrativo del drama no alude de ningún modo al tema religioso, sin embargo, ese aspecto se ve presente desde el inicio, hasta tratar con alto grado la vida religiosa de la minoría morisca con mucha objetividad.

2.2.1. Aspectos de la vida religiosa de los moriscos

Toda la obra está animada por personajes católicos, o sea por cristianos viejos y cristianos recientemente convertidos, llamados los moriscos. No obstante, esos últimos, no llegan a abandonar sus hábitos y a practicar su culto islámico a pesar del excesivo control de las autoridades españolas, sintiéndose cada vez una minoría discriminada en su tierra natal.

Desde el inicio del drama, el literato alude a una práctica religiosa típicamente musulmana: *Celebremos nuestro día/ que es el viernes, a la usanza/ de nuestra nación...* (I. vv. 5-7). Aunque no se da a conocer de qué se trata, pero el hecho de citar el día del viernes sabiendo la gran importancia que representa para los musulmanes, se entiende de que se refiere a la oración (Zala) que se celebra en tal jornada. Así que, el autor relaciona la reunión tenida en el principio de la obra con uno de los aspectos de la vida religiosa de los moriscos que es el rezo colectivo del viernes.

Efectivamente, los moriscos se reúnen en asambleas tanto para rezar como para festejar ese importante día, es lo que lo afirma Pedro Longás Barbás en su obra *La vida religiosa de los moriscos* diciendo:

Solían reunirse los moriscos a ese fin los viernes por la noche, en alguna casa particular, después de haber practicado en sus casas respectivas la ablución ritual [...].Debería a si-mismo practicarse, antes de la oración de la noche, la del mediodía, que constaba de cuatro inclinaciones, conforme a la ley. A las mencionadas reuniones de los viernes por la noche acudían los moriscos de edad adulta, los cuales no sólo practicaban la oración del precepto, sino que además eran adoctrinadas en las ceremonias mahometanas por los alfaquíes. Presentábanse estos, en ciertos lugares, vestidos con roquetes bordados de seda y oro, sentados en sillas, con báculo en manos... (1915:320)

El autor sigue ofreciendo más alusiones a los hábitos musulmanes, hasta el punto de prestar atención en lo que se dice en el habla diario. En efecto, los personajes moriscos no faltan ninguna ocasión, o sea buena o mala para aludir a Dios y a su profeta, ya que la religión estaba fuertemente presente en casi todos los actos de la vida cotidiana del cristiano nuevo:

Aunque en triste cautiverio,
de Alá, por justo misterio...
(I.vv.16-17)

(...)
que yo en Berja me estaré,
ya quien Alá deparare
la suerte que Alá te ampare
(II.vv.610-612)

(...)
¡Vive Alá que me dormir!
(II.v. 904)

Alá te guarde.
(II.v. 1036)

¡Valdeme
Mahoma! Así Alá te guarde
(III.vv.107-108)

¡Gracias a Mahoma y Alá
que a tus pies haber llegado!
(III.vv.538-539)

Como es sabido, los moriscos se diferenciaban de los cristianos en varios aspectos, entre otros, la comida. En una referencia respecto al vino, el gracioso de la trama, declara que es algo prohibido según lo que viene redactado en el texto sagrado el Corán: *No estar/ que Junior Mahoma/ a su alacrán no beber /vino, y en mi vida nada/ lo he bebido...* (I.vv.229-235).

2.2.2. Los rituales en la religión musulmana

Las prácticas religiosas y las pautas culturales de los moriscos eran las mismas que de cualquier comunidad musulmana fuera del suelo español. Así que, los españoles de origen musulmán no negaron la cultura árabe a pesar de las forzadas asimilaciones a la nueva cultura.

Como se trata de un espectáculo, la música y el baile formaban parte de la comedia áurea de modo decisivo, hasta el punto de crear géneros músico- teatrales.

En *El Tuzaní de la Alpujarra*, el autor inserta una ceremonia secreta en el principio del drama, un festejo con instrumentos, canto y baile llamado la zambra:

-¿Están cerradas las puertas?
Pr-Ya el portas estar cerradas.
-No entre nadie sin la seña,
y prosígase la zambra.
Celebremos nuestro día,
de nuestra nación, sin que
pueda esta gente cristiana,
entre quien vivimos hoy
presos en miseria tanta,
calumniar ni reprenderte
nuestras ceremonias.

(I, vv 01-12)

Efectivamente, los diferentes tipos de celebraciones moriscas: casamiento, nacimiento, galas populares... eran animados con las zambras.

Aunque se considera la zambra una herencia flamenca puramente andalusí, se ve presente en las festividades cristianas, debido al ambiente de convivencia y tolerancia que en la Granada fronteriza, según aclara Mármol Carbajal:

El arzobispo Santo (...) holgaba que acompañasen el Santísimo Sacramento en las procesiones del día de Corpus Christi, y de otras solemnidades, donde concurrían todos los pueblos a porfía unos por otros cual mejor zambra sacaba, y en la Alpujarra, andando en la visita, cuando decía misa cantada, en lugar de órganos que los había, respondían las zambras, y le acompañaban de su posada a la iglesia (1797:70).

Sin embargo, siendo un doble rito tanto cristiano como musulmán, la zambra era una de las costumbres prohibidas por Felipe II, y así viene expresada la prohibición en los versos calderonianos:

Las condiciones, pues, eran
algunas de las pasadas
y otras nuevas que venían
escritas con mas instancia,
en razón de que ninguno
de la nación africana,
de aquella invencible llama
en que ardió España, pudiese

tener fiestas, hacer zambras...

(I, vv 88-101)

En la segunda jornada, Calderón de La Barca recurre a la descripción del ceremonial de la boda de los dos protagonistas amantes -el Tuzaní y Maleca-. Esa celebración de carácter cultural ha sido realizada según las normas religiosas de la comunidad morisca.

Pues, en la boda asistieron Malec, Fernando de Valor- el nuevo regente de la comunidad morisca- y los futuros maridos. Malec como el padre de la hija es el tutor de la esposa, se carga a cumplir los pasos del casamiento junto con el Tuzaní el marido, mientras, Fernando de Valor- Aben Humeya- es el celebrante que dirige el ritual- la boda-.

Ese preciso contexto nos hace recordar las normas de la tradición musulmana en cuanto a la celebración de las bodas. Pues, la mujer en el Islam, tiene que tener a un “wali” que le presenta ante el marido. El “wali” suele ser un padre, un hermano o cualquier miembro varón de la familia, en la obra Malec desempeña ese cargo de “wali”.

También, según la religión musulmana, el casamiento debe ser pronunciado por un Cadi o una figura oficial que pronuncia el sermón-khutba- a los presentes durante la ceremonia, será Aben Humeya que presenta ese papel. Efectivamente, el nuevo regente de la comunidad afirma el acuerdo entre las dos partes según la ley islámica. Estas son las palabras con la que Aben Humeya abre la ceremonia:

Mis brazos tomad; y pues
en nuestro docto Alcoran
ley que ya todos guardamos;
más ceremonias no usamos
que las prendas que se dan
dele a Maleca divina
las arras El Tuzaní

(II.vv.481-487)

Luego, siempre con la presencia del tutor y Aben Humeya, el Tuzaní entrega a su prometida esposa una serie de ofertas, en el caso del matrimonio se denominan “arras”:

Todo es poco para ti
a cuya luz peregrina
se rinde el mayor farol;
(...)
aqueste un Cupido
es de sus flechas guarnecido
que aún de diamantes Cupido
viene a postrarse e tus pies
(...)
esta es una sarta de perlas
(...)
esta es un águila bella
(...)
Un clavo para el tocado;
Es este hermoso rubí.

(II.vv.488-506)

Esta escena coincide perfectamente con la realidad de la tradición musulmana, ya que según las normas islámicas, el marido tiene que ofrecer unas compensas materiales a su futura esposa, o según suele llamar entre musulmanes “el mahr o sadaq”

Finalmente se concluye la boda con la afirmación de Maleca aceptando las arras del Tuzaní y con el sonido de las cajas que anuncian la llegada de las tropas cristianas.

Conclusión

A través de nuestro recorrido sobre el tratamiento del tema del honor y de la religión en las obras objeto de nuestro estudio, podemos afirmar que Calderón de la Barca adopta una postura totalmente opuesta en cada drama.

La concepción del honor abordada en *El príncipe constante* sigue la línea tradicional. Todas las acciones del protagonista se mueven dentro de su condición social como noble y príncipe de herencia y también dentro de su cargo militar como soldado caballero.

La visión de Calderón de la Barca expuesta en este primer drama gira en torno al genérico de la caballería, nobleza, fama y la honra.

No obstante, en *El Tuzaní de la Alpujarra*, el tratamiento del mismo tema es drásticamente diferente, rompiendo así la tendencia de lo acostumbrado, al exponer una nueva acepción

al término. Con este distinto acercamiento, el dramaturgo afirma que no es por el mero hecho de ser de linaje puro o de sangre limpia que se puede adquirir honor, sino el honor se gana, se consigue por sus buenas acciones inspiradas por la moral.

Entonces, la concepción del honor en este segundo drama es mucho más significativa, se relaciona con la virtud, el deber y con la identidad del hombre, ignorando su cesta y su condición social, de hecho, incluso Alcuzcuz, el personaje gracioso es perdonado al final de la obra: *Y me ¿estar perdonado?/ Si* (III, vv. 1255-1256).

En definitiva, a pesar de clasificarla como obra histórica, *El Tuzaní de la Alpujarra* es el mejor drama que aborda el tema del honor de los moriscos: “*En tanto que comedia histórica, tratará el orden social, en tanto que comedia heroica, tratará el del honor y la obligación*”. (Yolanda Pallín, 2005:8)

Por lo que se refiere a la religión, se nota claramente que el comportamiento religioso del personaje cristiano en *El príncipe constante* se ve condicionado por su cargo social como infante. De hecho, el dramaturgo limita lo religioso del protagonista dentro del contexto de la guerra y el cautiverio, y no tiene nada que ver con su práctica religiosa diaria, así que, la fe religiosa del cristiano está motivada por factores exteriores relativos a la vida terrenal.

Es cierto que la obra ofrece una dimensión espiritual muy profunda en cuanto al sufrimiento y al sacrificio en nombre de la religión, pero todo lo que hizo el personaje protagónico no es acto asombroso o excepcional, sino una conducta puramente común en todos los individuos basta solo tener el amor por la patria. Así que, las virtudes católicas atribuidas a Fernando como el ideal caballero y el noble soldado están presentes en todas las religiones del mundo.

No obstante, en *El Tuzaní de la Alpujarra* el dramaturgo alude a las prácticas religiosas como un acto diario libre de cualquier compromiso, por eso, se expresa la fe en cualquier momento y cualquiera situación. Dicho de otro modo, la convicción religiosa del colectivo morisco está inspirada de sí mismo, viene de su dentro sin tener ninguna influencia de lo material.

Asimismo, para poder transmitir al lector todos aquellos detalles sobre los diferentes aspectos del culto musulmán, se necesita penetrar en la vida personal de la comunidad morisca. Tal tarea exige haber vivido y conocido a los moriscos de manera directa, o bien,

documentarse de forma profunda y sobre todo diligente a fin de reflejar literariamente, testimonios fieles a la realidad histórica. Sin embargo, hablar de los valores cristianos representados en el personaje portugués, se considera como una tarea al alcance de todos, por ser valores y principios conocidos para la mayoría con diferencias étnicas, o sea autor o un simple lector.

En definitiva, tanto el protagonista cristiano, simbolizado en la figura del príncipe, como el protagonista morisco, representado en toda la comunidad morisca, pasen por momentos, sumamente difíciles, pero Calderón de la Barca se conforma sólo con relacionar lo religioso con el ambiente bélico en el primer drama, mientras en el segundo, consigue encontrar en el sufrimiento y la represión de los moriscos un sinnúmero de escenas para abordar la vida religiosa de los cristianos nuevos.

CAPÍTULO SEGUNDO
FICCIÓN Y REALIDAD

Introducción

El presente capítulo pone de relieve la estrecha relación que une la historia con la literatura, y cómo la primera puede servir de materia inspiradora para construir el fondo histórico de un sinnúmero de obras literarias.

No obstante, el tratamiento de lo histórico, desde el punto de vista literario, no siempre refleja la realidad tal como viene abordada por el cronista. Este procedimiento viene acondicionado por la obligación de captar la atención del lector, incorporando elementos ficticios a la historia. Por ello, la indagación que proponemos a continuación, establece un análisis comparativo entre la realidad literaria y la realidad histórica tratadas en las dos obras que forman el corpus de nuestra investigación.

En efecto, dos principales acontecimientos históricos constituyen el punto de partida de la acción dramática de las tragedias estudiadas. En *El príncipe constante*, el dramaturgo hace referencia a la expedición portuguesa a Tánger de 1431 y , alude a la exitosa conquista de Ceuta en 1415. En cuanto a *El Tuzaní de la Alpujarra*, se inspira de la sublevación de la Alpujarra de 1568 como base histórica. Ahora bien, como se nota claramente, ambos sucesos tienen relación, o sea con el árabe de África y con el morisco de España; dos temáticas muy delicadas y discutidas, incluso, hasta hoy en día, de hecho, nos preguntamos en qué medida Pedro Calderón de la Barca es fiel a la historia. Dicho de otro modo ¿los acontecimientos históricos revelados en los dramas coinciden verdaderamente con los sucedidos auténticos

En el primer drama *El príncipe constante*, vamos a tomar como referencia al historiador oficial de los reyes de Portugal Gomes Eanes de Zurara (1862) y al francés Maurice Desmazière (1925) quien otorgó un especial estudio a la vida del infante Don Fernando.

Esta parte fue enriquecida por la traducción del portugués al español que nos permitió entender la fase histórica de la obra (ver anexo a partir de la p. 20)

Dos fuentes historiográficas de la época concedieron especial atención a las pragmáticas, considerándolas como una de las causas que provocaron el levantamiento alpujarreño; se trata de *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos* del reino de Granada de Luis de Mármol de Carvajal, y *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza.

Ambas crónicas fueron redactadas durante la primera década del siglo XVII y presentan relatos vivos en cuanto a la situación que reinaba en aquella época, porque los dos escritores fueron testigos, pero desde diferentes posturas, debido al cargo político que desempeñaban.

Efectivamente, Luis Mármol de Carvajal asistió como soldado en el alzamiento morisco, mientras que, Hurtado de Mendoza era noble a favor de la monarquía y participó en la guerra como letrado. Así que, las dos crónicas ofrecen unas visiones contradictorias, una en contra a la política antimorisca, y otra a favor a la decisión real.

1. Ficción y realidad en *El príncipe constante*

1.1. La escenificación de la conquista de Ceuta y Tánger

Una vez iniciada la expansión portuguesa en el Mediterráneo, Ceuta fue la primera ciudad conquistada en el Norte de África.

Por su destacada posición geográfica, la toma de Ceuta tuvo un enorme impacto simbólico, ya que fue la primera victoria cristiana contra los musulmanes fuera de la península ibérica, y en el propio territorio de los vencidos: "*Ceuta fue la primera conquista norteafricana de Portugal. Tiene un valor simbólico, ayudó a la expansión de ultramar del imperio luso y sirvió como escuela de armas para futuras batallas*"(João Gouveia Monteiro, 2003: 254).

Años después, se produjo el desastre de Tánger, conocido también como el Sitio de Tánger, el cual se refiere a otro intento militar portugués para apoderarse de la llamada ciudad.

El fiasco de Tánger supuso un duro golpe para el prestigio y la reputación de la monarquía portuguesa, sobre todo del príncipe Enrique el Navegante, responsable de la expedición y hermano del infante capturado.

Ahora bien, esos dos eventos con distinta temporalidad fueron dramatizados en la misma obra teatral de Calderón de la Barca. A lo largo del drama, vemos la ingeniosa escenificación tanto de la conquista de Ceuta como la de Tánger.

El dramaturgo empieza la narración directamente desde la embarcación portuguesa en las costas de Tánger, para evocar más tarde la historia de Ceuta bajo la autoridad cristiana.

Lo llamativo en la interpretación escénica, es el hecho de servir de Ceuta como punto conflictivo en la obra, a pesar de que no constituye el núcleo de la acción dramática, ya que todo el relato se basa en la constancia y la firmeza del príncipe Fernando.

1.1.1. Presentación calderoniana de la Ceuta portuguesa

En el principio del drama, Calderón de la Barca nos ofrece una descripción de la ciudad marroquí que se acerca a lo histórico. En boca del general musulmán Muley, nos expone sus diferentes denominaciones tomadas del latín, hebreo y el árabe, incluso, nos presenta el significado de su nombre:

Llamada en un tiempo Elisa
aquella que está a la boca
del prieto Eurelio fundada,
y de Ceido nombre toma
(que Ceido, Ceuta en hebreo
Vuelto el árabe idioma
quiere decir hermosura
Y ella es ciudad siempre hermosa
(II, vv 622-629).

En efecto, Ceuta antes de ser una provincia musulmana en 709, pasaba por varios conquistadores; primero fue una plaza romana, luego bizantina, y más tarde visigoda. Así pues, este desfile de invasores, la permitió cambiar de denominación a cada vez.

Entonces, como se nota, cada designación dada a la ciudad es significativa, mucho más la árabe, que acentúa la belleza del lugar. Sin embargo, a lo largo del drama, **no se describe** la belleza natural o material de la villa, sino, Ceuta aparece hermosa en la obra calderoniana desde el contexto religioso. Calderón de la Barca afirma en boca del infante quien sigue negando al trueque, que Ceuta es valiosa y admirable por su fe católica, hasta el punto de considerar que esta fe es la que concede luminosidad y gloria a la villa marroquí, y el hecho de abandonarla en manos de los árabes, va a caer en las sombras: *Atlantes de esfera, /en vez de doradas luces, /adonde el sol reverbera, /vieran otomanas sombras...*(II, vv. 234-238).

Por tanto, para el dramaturgo, este supuesto cambio de destino para la ciudad, que en la realidad no es más que volver de nuevo a sus propios dueños, es considerado infortunado,

ya que Ceuta es el emblema de la religión cristiana en el suelo marroquí en particular y en el norte de África en general.

Así pues, en *El príncipe constante* la Ceuta portuguesa está representada metafóricamente; el dramaturgo pretende reflejar una imagen ideal de la ciudad y no real. Es cierto que la ciudad durante la dominación portuguesa mantenía la fe católica, pero también, gozaba de un emplazamiento geográfico y unas riquezas considerables, motivos que animaron el interés portugués por la ciudad.

En efecto, la plaza musulmana durante el siglo XV, era una rica localidad junto al Estrecho de Gibraltar, punto de encuentro de las caravanas procedentes de Oriente para llegar a los mercados de grano de Marruecos. Así que, apoderarse de Ceuta era la mejor forma para animar la economía portuguesa evitando la crisis. Además, con la conquista del territorio marroquí, varias clases sociales pretendieron beneficiar de ese acto, entre ellas, la nobleza y la burguesía, las cuales, tuvieron la oportunidad de aumentar sus bienes y títulos.

En definitiva, el texto dramático representa Ceuta enfocándose en el lado religioso, ignorando lo que de verdad representaba para los conquistadores.

1.1.2. Ambientación de la fracasada expedición de Tánger

Para poder controlar toda la zona marítima mediterránea, dominar Tánger fue una necesidad absoluta para el imperio portugués. Efectivamente, la empresa tuvo lugar en 1437, durante el reinado de don Duarte, ya que quería seguir los exitosos pasos de su padre quien llegó a conquistar Ceuta. Sin embargo, la expedición de Tánger conoció tremendas consecuencias.

Desde punto de vista histórico, todos los preparativos de la contienda fueron realizados por Enrique el Navegante, quién se destacó en conquistar Ceuta con solo 21 años de edad, y se dio el mandato al joven hermano del rey el infante Fernando como su primera salida. Todos, creían que Tánger fuera una ciudad fácil de apoderarse, hasta el punto de llegar a avisar a sus habitantes del pretendido asalto:

Don Duarte (Éduard) 11^{ème} roi du Portugal, désireux de montrer qu'il n'était pas moins héritier de la piété de son père Jean 1^{er}, que de sa couronne, décida, en 1437, de continuer les conquêtes paternelles en Afrique. Il leva une petite armée de huit mille

hommes, dont il donna le commandement à son jeune frère, l'Infant Fernando [...]. On avait imprudemment annoncé cette expédition depuis plusieurs mois et les Tangérois en étaient avisés [...], le roi Don Duarte et l'Infant Don Pedro la déconseillaient, seuls la reine et l'Infant Don Henri la prênaient ouvertement car ils voulaient procurer au jeune Infant Don Fernando l'occasion de faire ses premières armes et de se couvrir de gloire¹. (Maurice Desmazière, 1925: 21)

Así que, los marroquíes avisados a tiempo, habían podido procurar una fuerte defensa, lanzando un llamamiento a la guerra a todos los pueblos para estar listos, incluso, los que estaban en conflicto, tenían que aliarse, solo para enfrentar el peligro cristiano. De hecho, el ejército musulmán contaba con más de sesenta mil hombres. Además, los marroquíes pudieron detectar la llegada de la marina cristiana tres días antes de su desembarco en la costa tangerina. Nada más comenzar la expedición, los portugueses perdieron el contacto con su flota y fueron aplastados fácilmente por los musulmanes, los cuales capturaron al infante Fernando y a algunos de sus soldados como rehenes con el fin de poder recuperar Ceuta.

Ahora bien, el texto dramático, presenta este episodio histórico con menos detalles, pero con mucha exaltación respecto al protagonista cristiano.

Siguiendo el hilo narrativo calderoniano, una tropa de soldados marroquíes que solía controlar el litoral había podido descubrir la llegada del enemigo, cuando desembarcó en la costa. Además, en el drama se nos informa que los portugueses tuvieron tiempo para poder avanzar en el suelo de Tánger, incluso, el dramaturgo expone el heroísmo del príncipe cuando se enfrentó con el general musulmán Muley. Ambos soldados mostraron gran habilidad y manejo de las armas.

Históricamente, el príncipe Fernando no se destacó como héroe en los enfrentamientos, porque según Gomes Eanes de Zurara, citado por Juan Croisset. P (1862), el infante Fernando cayó enfermo durante su viaje a Marruecos, y al llegar, aún no contaba con su plena salud. Sin embargo, Calderón de la Barca lo muestra como el ideal soldado y caballero que vence a un general musulmán.

¹Traducción propia: Don Duarte (Éduard) undécimo rey de Portugal queriendo demostrar que no era menos heredero de la piedad de su padre Juan I y de su corona, decidió en 1437 continuar las conquistas de su padre en África. Reunió un pequeño ejército de ocho mil hombres y dio el mando a su hermano menor el infante Fernando [...]. Esta expedición ha sido anunciada imprudentemente desde hacía varios meses, y la población de Tánger estaba informado de ella [...], el rey don Duarte y el infante don Pedro la desaconsejaron, sólo la reina y el Infante don Enrique lo propugnaron abiertamente, pues querían dar al joven Infante don Fernando la oportunidad de realizar sus primeras conquistas y cubrirse de gloria.

Como se indicaba anteriormente, para poder enfrentar la expedición portuguesa, el rey de Fez tuvo que pedir la ayuda del rey Tarudante, el cual aceptó la solicitud revelando su intención de casarse con la hija del rey de Fez, siendo enamorada del general Muley. Entonces, como se da claro, el dramaturgo inventa unas historias de amor para justificar doble argumento. En primer lugar, el infante Fernando libera al general Muley al saber de sus amores con la princesa Fénix. En segundo lugar, el hecho de que Tarudante admita participar en la defensa de Tánger, no era para socorrer la ciudad de los cristianos, sino para conseguir un propósito personal lo de juntarse con Fénix.

En otra escena, el infante portugués enfrenta de nuevo el enemigo musulmán, pero esta vez fue capturado, de hecho, los portugueses tuvieron que retirarse y se llegó a salvar la ciudad de la amenaza cristiana.

Comparando la expedición de Tánger sucedida realmente, con la interpretada literariamente, se da cuenta del elevado grado de ficción intercalado con la realidad. Varios datos respecto a los preparativos fueron ignorados por el dramaturgo, el cual, solo se ha conformado con ensalzar la parte cristiana representada en el personaje del infante, ya que a pesar de que los portugueses no lograron conquistar Tánger, la rendición del príncipe viene relatada atribuyéndole honor y dignidad.

1.2. La idealización del cautiverio de Fernando de Portugal

1.2.1. El ideal estético de la captura y el sufrimiento del príncipe

Ambos textos, tanto historiográficos como calderonianos exponen la captura del príncipe Fernando del mismo modo. Según las dos referencias, todo iba bien para los portugueses hasta que fueron sorprendidos por la llegada de otro ejército árabe que venía al socorro de Tánger, de hecho, la armada portuguesa fue encerrada en medio.

En el drama, se describe como el príncipe Fernando dominaba el campo de la batalla, (recordar la escena de captura y liberación del general Muley), hasta ser pillado por el propio rey de Fez y algunos de sus soldados: *Suspéndanse las armas[...]/da la espalda Fernando / al rey de Fez* (II, vv 902-905). Pues, con su captura, se dio a los musulmanes la oportunidad de poder recuperar Ceuta gracias al canje propuesto por el rey de Fez.

En cuanto a la realidad histórica, se describe que una vez derrotados los portugueses, estaban obligados a firmar una desastrosa capitulación con el fin de poder salir vivos del suelo marroquí, y como precio, tenían, que rendir Ceuta a sus propios amos. Ahora bien, el cautiverio del infante Fernando viene como medida para garantizar el intercambio: *“L’Infant Don Fernando conservait avec lui son confesseur et quelques compagnons, mais il devait rester sous la surveillance de Salah Ben Salah jusqu’à la ratification définitive de la capitulation”* (Maurice Desmazière, 1925: 29).

Por lo tanto, desde el punto de vista histórico, Ceuta era la causa del cautiverio del príncipe de Avis, y no el contrario como se viene señalado en la obra, es decir, la captura del infante permitió negociar la entrega de Ceuta. Con palabras más claras, la derrota de los portugueses dio la oportunidad a los marroquíes de negociar la entrega de Ceuta, y el infante era una víctima de dicho fracaso.

En toda la obra teatral, se indica al rey de Fez como el personaje que se encarga de llevar a cabo el trueque, incluso, es el mismo que va a tener trato con el nuevo cautivo. Sin embargo, la historiografía de la época alude a Salah Ben Salah el gobernador de Melilla y Tánger como primer responsable del nuevo rehén, y más tarde a Abu Zakaria Yahya ibn Ziyah al-Wattasi el gobernador de Fez, ya que Abû Muhammad `Abd al-Haqq rey de Fez no tenía el derecho de dirigir su reino por su menor edad, de hecho la dicha misión fue atribuida a su visir.

Recordemos, en la adaptación calderoniana, el hermano del rey Eduardo fue acogido y recibido en la corte tangerina dignamente, gozaba de todos sus derechos como un huésped real. No obstante, cuando el infante negó denunciar a Ceuta, se le cambió radicalmente de trato, considerándole como esclavo:

On le traita d’abord avec les plus grands égards, en fils de roi. Mais les négociations de Lisbonne traînaient en longueur et pendant qu’à la cour du roi Édouard on discutait de la capitulation, Don Fernando écrivit lui-même à son frère pour s’opposer à la reddition de Ceuta. « À Dieu ne plaise, disait-il, qu’une forteresse qui a fait répandre tant de sang chrétien pour la conquérir, et qui est de telle importance pour le bien de la chrétienté soit mise aux mains des infidèles en rançon de ma liberté ».

La plupart des conseillers du roi et le Pape lui-même intervinrent dans le même sens et la Convention ne fut pas ratifiée. Salah

² Traducción propia: El infante don Fernando mantuvo con él a su confesor y a algunos de sus compañeros, pero debía permanecer bajo la supervisión de Salah Ben Salah hasta la ratificación definitiva de la capitulación.

fatigué d'attendre et pressé par le régent de Fez, envoya sur la capitale le malheureux Infant, ainsi sacrifié pour sa patrie. Pendant le voyage à Arzila, le royal otage eut la douleur de perdre son confesseur Gilles Mendés, qui fut, par la suite, enterré dans l'église chrétienne d'Arzila. Le voyage de Tanger à Fez se fit par la route habituelle et la petite troupe comprenant l'Infant Fernando et ses compagnons de captivité, fut livrée aux mains du régent Abou Zakaria³. (Maurice Desmazière, 1925: 42).

Efectivamente, con el cambio de actitud, el infante entró en una nueva fase de su vida durante su estancia en Marruecos. Una vez llegado a Fez no se le permitía quedarse en la misma cárcel que la de sus compañeros, se le conservó otra celda que carecía de menor condición de vida : *“Ce cachot très étroit d'une surface d'un mètre carré à peine ne pouvait garantir le prisonnier ni de la chaleur ni du froid ni de la pluie et l'infortuné captif se voyait privé du réconfort et des consolations que la présence de ses compagnons lui auraient apporté”*⁴(Maurice Desmazière, 1925: 46). Asimismo, se le atribuía los penosos trabajos teniendo los pies atrapados con una pesada cadena de hierro.

Con los malos tratos y las privaciones, el gobernador de Fez Abu Zakaria esperaba que el príncipe ya cansado de todo eso, pidiera él mismo su rescate a coste de Ceuta. Sin embargo, el infante todavía seguía manteniéndose constante y firme, negando la firma del tratado, prefiriendo el cautiverio. Finalmente, los hermanos del aprisionado, decidieron mantener Ceuta en su poder, proponiendo otras soluciones para rescatar al infante, tal como ofrecer dinero o emprender otra expedición con la alianza de Castilla.

Todo lo que padecía el rehén cristiano ante su firmeza, ha sido reflejado por el dramaturgo con mucha fidelidad, y con descripción detallada, hasta llegar a sentir lo que de verdad sufría el infante portugués:

³Traducción propia: Al principio fue tratado con el máximo respeto, como hijo de un rey. Pero las negociaciones en Lisboa tardaron, y mientras se discutía la rendición en la corte del rey Eduardo, el propio don Fernando escribió a su hermano para oponerse a la entrega de Ceuta. *“ADios no le gusta- dijo- que una fortaleza que ha derramado tanta sangre cristiana para conquistarla, y que es de tanta importancia para el bien de la cristiandad, sea puesta en manos de infieles como rescate de mi libertad”*.

La mayoría de los consejeros del rey y el propio Papa intervinieron de la misma manera y la Convención no fue rectificada; Salah, cansado de esperar y presionado por el regente de Fez, envió al desafortunado Infante a la capital, sacrificándose así por su país. Durante el viaje a Arzila, el rehén real tuvo el dolor de perder a su confesor GillesMendés, que posteriormente, fue enterrado en la iglesia cristiana de Arzila. El viaje de Tánger a Fez se realizó por la ruta habitual, y el pequeño grupo entre los que se encontraban el infante Fernando y sus compañeros de cautiverio, fue entregado en manos del regente Abu Zakaria.

⁴Traducción propia :Esta estrechísima mazmorra de apenas un metro cuadrado no podía garantizar al prisionero ni del calor, ni del frío, ni de la lluvia, y el desafortunado cautivo se vio privado de la comodidad y del consuelo que le hubiera proporcionado la presencia de sus compañeros.

Fernando cuya importuna
suerte, sin piedad alguna
(...)
que en la mazmorra durmiese,
que en los baños trabajase,
que tus caballos curas,
y nadie a comer le diese,
a tal extremo llegó,
como era su natural,
tan flaco que se tulló,
ya sí la fuerza del mal
brío y majestad rindió

(III, vv 1322-1333).

Cabe mencionar que el episodio de Muley en su intento de salvar la vida del joven cautivado, era una pura imaginación dramática para acentuar más el valor del protagonista, y poner de relieve su paciencia en soportar el padecimiento, solo para que Ceuta permanezca siendo católica, de hecho, aparece como el buen cristiano que acepta y desea su graduada muerte con mucha fe y convicción.

1.2.2. Dramatización de la del príncipe

Tras 6 años de cautiverio, el infante murió en 1443 a los 41 de edad. A lo largo de ese período, don Fernando o sea, el personaje histórico o dramático, sufría de todo: *Un día llama a otro día/ y se enlaza y encadena/ llanto al llanto y pena a pena.* (II, vv. 1124-1126). hasta perder definitivamente la vida.

Al documentarse históricamente, se nota claramente que Calderón de la Barca tuvo que consultar las referencias historiográficas para dramatizar la muerte del protagonista, porque su narración es un mero reflejo de lo que escribían los cronistas de la época.

Después de las múltiples tentativas de poder liberar al infante, por parte de su hermano el rey Eduardo, quien falleció un año después del desastre por la peste, y luego por parte de su sobrino, el rey Alfonso, y ante la obstinación del Sultán de Fez (en la obra está mencionado como rey) en recuperar Ceuta, el rehén murió de hambre, miseria y tortura, convirtiéndose en un santo: *“no por un propósito calculado, sino como un signo de favor para la abnegación que se expresa en la búsqueda de la plenitud de ser”* (Dwm, 1973:92).

Igualmente, las dos interpretaciones se ponen de acuerdo con el hecho de conservar el cadáver y no renunciar a los restos del infante. Según Eanes de Zurara, citado por Juan

Croisset .P : “ Jamais le sultan ne permit qu'on rachetât ces précieux restes, même à prix d'or et il resta sourd à toutes les offres et à toutes les propositions de la cour de Lisbonne à ce sujet⁵ ” (1862 : 342)

Sin embargo, hemos de señalar otro detalle que no fue mencionado por el dramaturgo, lo de colgar el cadáver durante tres días en una plaza pública: “Le corps du saint Infant était suspendu aux créneaux de Bab Sebâa et beaucoup de Maures accouraient pour le voir⁶” (Maurice Desmazière, 1925 : 45).

En efecto, comparando la realidad histórica con la ficción dramática, nos hemos dado cuenta que Calderón de la Barca había recurrido a un lapso temporal, en el cual había reducido el tiempo dramático, de hecho, pasa directamente a narrar como el rey de Fez había escondido el cadáver. Rechazando cualquier intercambio.

En 1471, el rey Alfonso decidió finalmente invadir Fez., una invasión que resultó fructuosa con la intervención del propio rey y la debilidad del poder marroquí debido a los conflictos internos.

Teatralmente, ese acto se produce justo después de la muerte del protagonista, ya que en la escena final, el dramaturgo crea un mito ante los espectadores, al servir de la sombra del infante para guiar al ejército portugués hasta obtener la victoria.

Sin embargo, los hechos reales muestran que el rey portugués en su camino, conquistó Arcila donde apresó a toda la familia de Mohamed Ech Cheikh hijo de Abu Zakaria y el regente de la villa citada:

Les troupes portugaises avaient envahi la ville de toutes parts, massacrant les Maures qui se réfugièrent dans les mosquées. Mais les mosquées furent prises et les combats dans la rue, très meurtriers devinrent une véritable tuerie. L'armée musulmane fut faite prisonnière. Il y eut deux mille morts et cinq cents captifs, et parmi ces derniers la femme, le fils et les deux filles de Mohamed Ech Cheikh, tous pris en même temps que son trésor⁷”(João Gouveia Monteiro, 2003: 260).

⁵Traducción propia: El sultán nunca permitió que se volvieran a comprar estos preciosos restos, ni siquiera a un alto precio, y permaneció sordo a todas las ofertas y propuestas de la corte de Lisboa al respecto.

⁶Traducción propia: El cuerpo del santo infante fue colgado en las almenas de Bab Sebâa(Puerta de León), y muchos Moros acudían a verlo.

⁷Traducción propia: Las tropas portuguesas habían invadido la ciudad por todas partes, asesinando a los moros que se habían refugiado en las mezquitas. Pero las mezquitas fueron tomadas y los mortíferos combates callejeros se convirtieron en una auténtica matanza. El ejército musulmán fue hecho prisionero.

En las capitulaciones de Arcila, el rey portugués consiguió obtener las cenizas del infante Fernando, a cambio de la liberación de la familia del gobernador de Fez. Finalmente, el cuerpo del príncipe mártir fue entregado a los portugueses en Arcila, y de allí fue transportado a Lisboa donde se le rindieron honores por su sacrificio patriótico.

Ahora bien, el episodio del intercambio del cadáver con la esposa, el hijo y las hijas del regente de Fez coincide perfectamente con la escena dramática, en la cual Fenix la hija del rey de Fez y Tarudante fueron liberados a cambio de los restos del infante. Pero, en la obra, dicho intercambio no valía la pena porque los portugueses ya dominaban Fez, solo lo habían efectuado, sabiendo la historia de amor que unía Fénix y Muley y la amistad de este último con el difunto. .

Así pues, la muerte del príncipe de Avis no solo lastimó a los portugueses, sino también a su propio enemigo, quien lamentó mucho su fallecimiento, considerándolo como gran pérdida:

Si entre los perros cristianos hay algo de bueno, sin duda lo tuvo este que acaba de morir, si fuese moro, merecía tenerse por santo. Sé que jamás mintió, ni de su boca se le oyeron nunca palabras de falsedad. Cuantas veces envié exploradores para que viesen lo que hacía, siempre le encontraron en oración, y ciertamente los de su nación cometieron un gran pecado en dejarlo morir así. (*Gomes Eanes de Zurara, citado por Juan Croisset, 1862: 562*).

2. Ficción y realidad en *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*

2.1. La escenificación de la rebelión de las Alpujarras

Durante el siglo de oro, era una evidencia absoluta llevar los acontecimientos históricos a la escena teatral, con el fin de recuperar la memoria histórica y acentuar más la identidad española.

El levantamiento morisco de la Alpujarra o la llamada guerra de Granada, era y aún es el hecho histórico que constituye el argumento de múltiples obras literarias, redactadas por autores que realmente vivieron la era del conflicto hispano morisco, como es el caso de Ginés Pérez de Hita, quien reflejó su propia experiencia en su obra *Guerras civiles de*

Hubo dos mil muertos y quinientos cautivos, entre ellos, la esposa, el hijo y las dos hijas de Mohamed Ech Cheikh, todos ellos capturados, junto a su tesoro.

Granada, publicada en 1595 y 1604 bajo dos volúmenes: “...que puedo hablar como testigo de vista, y que anduve más de tres años siguiendo la guerra, bajo la milicia y banderas del marqués de los Vélez don Luis Fajardo” (1975:206). De hecho, el autor murciano ofrece una narración literaria que acerca con gran medida a la realidad experimentada.

Años más tarde, el mismo acaecimiento histórico fue interpretado dramáticamente por Calderón de la Barca que no tenía ninguna relación, cercana o ajena con el conflicto establecido, sin embargo, su obra reflejó perfectamente lo que había ocurrido a lo largo de los tres años del levantamiento, desde la publicación de las capitulaciones hasta la opresión del alzamiento.

Aunque la obra expone cuestiones políticas referidas al gobierno de Felipe II, no deja de ser una potente poesía con una abundante temática, típicamente calderoniana. En este sentido, Erik Coenen pone más énfasis el valor literario de la comedia, desvelándola totalmente de cualquier crítica a favor o en contra de los moriscos. Para él, la comedia es

[...] un impactante drama de amor, honor, infamia y venganza. Un drama notable, entre otras cosas, por las ráfagas de bellísima poesía que contiene; con la empatía con la que el autor representa el punto de vista de los moriscos de la obra; por su palpable indignación ante determinados excesos demasiado habituales en las acciones bélicas. (2008:12)

2.1.1. Presentación calderoniana de las capitulaciones de Felipe II

Desde la pérdida del reino nazarí, los moriscos iban sufriendo día a día las opresivas medidas monárquicas hasta llegar a la última fase que marcó la ruptura definitiva.

Ahora bien, todo este recorrido histórico entre ambos pueblos es mencionado en el drama calderoniano. En efecto, el dramaturgo empieza su obra con una canción árabe el zéjel para aludir a la amarga situación sufrida por la minoría morisca: “*Aunque en triste cautiverio, de Alá, por justo misterio, llore el africano imperio su mísera suerte esquiva...* (II, vv.15-19)

Ya como es sabido entre 1566 y 1567 Felipe II proclamó un nuevo edicto – que en la realidad no fue más que el de 1526 proclamado por Carlos I – que imponía a los moriscos la práctica de todo hábito lingüístico y cultural.

El planteamiento literario de las capitulaciones sigue la tradición histórica, así que, el modo de informar a los moriscos del nuevo edicto se inspiró de la historiografía de la época. Siempre en la primera escena, Calderón precisa en boca de Juan Malec declarando: *Hoy entrando en el cabildo/envió desde la sala/del rey Felipe segundo/el presidente una carta, /para que la ejecución/de lo que por ella manda/de la ciudad queda a cuenta* (I, vv 70-76)

Así pues, -históricamente- se solía informar antes al cabildo de Granada de cualquier novedad para que se encargara de divulgarla al pueblo; es lo que demuestra el cronista Mármol Carvajal en su obra (ver texto completo de las capitulaciones en el anexo a partir de la p. 12) explicando que *“Para excusar importunidades, [los capítulos] no se publicaron hasta que los enviaron al presidente de Granada que los ejecutase”* (2008: 134). Entonces, se nota claramente que Calderón de la Barca tuvo que documentarse y referirse a las crónicas para integrar más escenas verídicas en su drama.

Quedando todavía en la comparación de los hechos históricos escénicos con los reales, exponemos a continuación el tratamiento calderoniano del veredicto en boca de Malec:

Las condiciones, pues, eran
alguna de las pasadas
y otras nuevas que venían
escritas con más instancia,
en razón de que alguno
de la nación africana,
que hoy es caduca ceniza
que aquella invencible llama
en que ardió España, pudiese
tener fiestas, hacer zambras,
vestir sedas, verse al baño,
juntarse en ninguna casa
ni hablar con algarabía,
sino en lengua castellana

(I, vv 88-111).

Como se nota, la presentación dramática del contenido de las capitulaciones es breve pero muy concisa, en sólo 13 versos, el dramaturgo ha conseguido reflejar la realidad decretada por las autoridades españolas. Siguiendo a Mármol Carvajal (2008), el texto de las capitulaciones viene presentado en seis páginas (ver el anexo, pp. 14-20), no obstante, el autor ha sabido geniosamente, resumir el contenido y reflejar lo más esencial de lo promulgado.

En efecto, el texto publicado tiene su origen en la circulación de Carlos I, pero no hubo firmeza y rigor en su aplicación, ya que los moriscos se fingieron aceptar las nuevas leyes, sin embargo, en la realidad las rechazaban. Así Luis Mármol Carvajal expresa el contenido de las capitulaciones como sigue:

[...]se resolvieron en que pues los moriscos tenían bautismo y nombre de cristianos, y lo habían de ser y aparecer, dejasen en el hábito y la lengua, y las costumbres de que usaban como moros [...] y en los días de las bodas y relaciones tuviesen las puertas de las casas abiertas y lo mismo hiciesen los viernes, y no hiciesen zambras ni leilas con instrumentos ni cantares moriscos, en ninguna manera, aunque en ellos no cantasen, ni dijese cosa contra la región cristiana ni sospechosa de ella (2008:134)

Recordando la reacción de Malec, el viejo morisco que formaba parte de los miembros del cabildo granadino una vez sabiendo las nuevas instrucciones: *...aunque era/ ley justa y prevención santa/ir haciendo poco a poco/ de la costumbre africana/ olvido, no era razón/ que fuese con furia tanta* (I, vv 104-109).

Ese descontento por parte del personaje calderoniano lo indica Mármol Carvajal pero está manifestado por parte de personas del mismo entorno del rey Felipe II:

Algunos fueron de aparecer que los capítulos no se ejecutasen todos juntos, por estar los moriscos tan cansados con sus costumbres, y porque no lo sentirían tanto yéndoseles quitando poco a poco”. Sigue explayándose más diciendo: “Y aunque el duque de Alva y don Luis de Ávila, comendador mayor de Alcántara , y otros, eran de parecer que [la nueva pragmática] se sobreseyese por algún tiempo ; a lo menos que se fuese ejecutando poco a poco , jamás pudieron persuadir al cardenal Espinos a ello (2008:154)

A continuación, exponemos otra visión respecto al edicto de Felipe II que también asistió en la guerra, pero desde otro asiento. Así que Diego Hurtado de Mendoza por su parte presenta el contenido de la pragmática real en *Guerra de Granada* (1981).

Como era un literato, su narración viene en boca de personajes ficticios; todo el discurso respecto a las capitulaciones es expuesto por el personaje el *Zaher* quien se encarga de informar a los miembros de su comunidad morisca de la nueva orden.

Entonces, del mismo modo que Calderón de la Barca, anuncia a la decisión real en una reunión secreta mantenida por los moriscos, asimismo el Zaher se dirige a un grupo de su rango, reunido para advertirle del peligro que le amenaza el hecho de tener “*tantos tiranos como vecinos [...] y son tratados y tenidos como moros entre los cristianos para ser menospreciados*” (1981:115) aludiendo así al indigno e inaguantable trato de los cristianos viejos.

En cuanto a lo que se refiere a la eliminación del culto morisco, Hurtado de Mendoza alude a las interdicciones decretadas, tal como exigir vestir a la castellana, renunciar a los baños, dejar las ventanas y puertas abiertas, así, como no tener esclavos, pero, se enfoca más en la prohibición del uso de la lengua árabe, ya que ésta se relaciona estrechamente con la práctica religiosa:

Mándannos que no hablemos nuestra lengua; y no entendemos la castellana, ¿ en qué lengua hablemos de comunicar los conceptos , y pedir o dar las cosas, sin que no puede estar el trato de los hombres?[...]Quién quita que el hombre de lengua castellana no pueda tener la ley del Profeta, y el de la lengua morisca la ley de Jesús? (1981:134)

El autor sigue exponiendo en boca del personaje el Zaher el notable morisco, las intenciones de la monarquía española en erradicar la identidad morisca desde la cuna.

En efecto, los descendientes de los moriscos corrieron el mismo riesgo, ya que eran objetivo de bautismo y deportación forzados desde el nacimiento:” *cada hora nos amenazan quitarlos de los brazos de sus madres, y de la crianza de sus padres, y pasarlos a tierras ajenas, donde olviden nuestra manera de vida, y aprendan a ser enemigos de los padres que los engendramos, y de las madres que los parieron.*” (1975:116).

2.1.2. Desarrollo dramático de la sublevación

Como miembro de una minoría derrotada, con una cultura y religión reprimidas severamente, la convivencia entre musulmán y cristiano resultó infructuosa a pesar del bautismo forzoso que implicaba a la comunidad morisca borrar e impedir toda huella e identidad de la cultura árabe.

Con todas las medidas tomadas, el nuevo converso fue considerado aun, como-un español incivilizado, pagano y despreciado: “*el castigo de los moriscos / gente vil, humilde y baja [...] sangre de reyes / sí, pero reyes moros*”. (I, vv 415-419).

Así que, dramáticamente, el desprecio del cristiano viejo hacia la comunidad morisca da lugar a la proclamación del alzamiento militar como única solución para recuperar la dignidad y el honor de los humillados.

Desde la primera jornada y al llamar al levantamiento en boca de Juan Malec, se anuncia el espacio en el cual ocurren los dos actos dedicados al desarrollo bélico del drama. Efectivamente, la sierra de las Alpujarras con sus principales villas es el teatro de la guerra a lo largo de la comedia.

En cuanto al tiempo dramático, como hemos señalado en los capítulos anteriormente, Calderón de la Barca ha conseguido conservar y reflejar perfectamente el paso del tiempo real en la escena teatral.

Ahora bien, y siguiendo el orden calderoniano en el desarrollo de la guerra, lo primero que hicieron los moriscos para mostrar su descontento y desacuerdo ante la actitud desdeñada de Juan de Mendoza en particular, y ante la nueva programática en general, era nombrar un líder y ponerse en contra del edicto, manteniéndose fuertes en la Alpujarra: *Lo primero que trataron/Fue elegir una cabeza/(...)/entre don Fernando Valor/y otro hombre de igual nobleza,/don Álvaro Tuzaní; /don Juan Malec los concierta /con que don Fernando reine/(...)/Coronado, pues Valor,/la primera cosa que ordena/fue, por oponerse en todo/ en pragmáticas nuestras(II, vv 215-241).*

Yendo más allá de eso, Calderón de la Barca se fija incluso en la organización militar morisca, indicando con precisión el cargo de cada cabecilla tras cambiarse de nombre. Así que, en total eran 30.000 hombres alistados bajo el mando de don Fernando de Valor el cual será llamado Abenhumaya, *apellido de los reyes de Córdoba*, y se centra en Berja, por su parte don Álvaro Tuzaní, denominado únicamente El Tuzaní, se le da Gavia, mientras Juan Malec, nombrado solo Malec se encarga de Galera.

Entonces, a través del repartimiento de las fuerzas musulmanas, se da cuenta que el escenario de la sublevación se limita en tres ciudades, explicando con detalles la razón de elegir a las mencionadas villas (II, vv 94-117), sin incluir a Granada en el campo de la

batalla. Sin embargo, en la capital del último reino nazarí tuvieron lugar las secretas reuniones que generaron el alzamiento.

Por lo que se refiere al partido cristiano, el dramaturgo ofrece algunos detalles respecto a su preparación a la contienda. En este sentido, divulga en boca de Juan de Mendoza que los mejores y valientes jefes militares se habían puesto al servicio de Juan de Austria, la figura que representa el poder cristiano, para defender la Alpujarra, entre otros, el conde de Tendilla el Marqués de Modéjar, cuyo *nombre el moro de África tiembla* (II, v. 305) y el Conde de Murcia el Marqués de los Vélez, cuya *fama y sus hechos sean/ coronistas de su nombre* (II, vv 309-310). Igualmente, de Baeza, vino Sancho de Ávila *un soldado a quien debiera/ hacer estatuas su fama,/ como su memoria eterna*(II, vv 244-246), finalmente, de Flandes, asistió don Lope de Figueroa ; *un monstruo/ del valor y la nobleza...*(II, vv 260-261).

Hasta finales del segundo acto, los moriscos parecen fuertes y resistentes en las montañas alpujarreñas. No obstante, con la introducción del acto tercero, el dramaturgo precipita en el proceso de la guerra, abordando unos hechos y abandonando otros para marcar la fragilidad del bando morisco.

En efecto, la jornada tercera se abre con el asalto de Galera, matando a todos los moriscos, saqueando la ciudad y dejándola arruinada a fuegos. Cabe recordar en este contexto, que Calderón de la Barca denuncia un acto imperdonable de uno de los soldados españoles al asesinar horrorosamente a la protagonista Maleca tras arrancarle sus joyas. A partir de ese suceso, el hilo narrativo del drama va a centrarse en la segunda trama, ofreciendo menos detalles al asunto bélico.

Ahora bien, Berja aún resistiendo, será la siguiente ciudad a saquear, sin embargo, Juan de Austria ofrece a sus moriscos encabezados por Abenhumeya la posibilidad de rendirse y restituirles *en sus oficios y estados*(III, v. 305), sino, subirán el mismo destino que los de Galera. De nuevo, se rompe la narración en cuanto al desarrollo de la rebeldía, sin aludir a la resistencia morisca en Gavia.

Finalmente, la presentación calderoniana del episodio bélico, termina en las puertas de Berja, otorgando el perdón real a El Tuzaní por su acto como caballero enamorado: *Viva el Tuzani, quedando/ la más hermosa hazaña/ del mundo escrita en los bronce/ del olvido y de la fama* (III, vv 1251-1254). Además, esta decisión viene tras la intervención de doña

Isabel Tuzaní, la hermana del morisco en cuestión y la viuda de Abenhumaya, el cual fue asesinado por un soldado español al intentar matar a Juan de Austria por la espalda. A continuación, Valbuena Briones aclara y justifica las verdaderas razones del desgraciado fin de los moriscos apoyándose en la narración calderoniana:

El mensaje de Calderón es eficaz. La revolución victoriosa de los moros dura poco... El cambio de fortuna trae consigo la miseria y la destrucción del pueblo rebelde. El error suyo estriba, según el drama, en continuar abrazado a la fe musulmana, habiendo desdeñado a Cristo. Tanto Fernando de Válor, luego Abén Humeya, como Juan Malec y Álvaro Tuzaní no son individuos depravados o viciosos, como tampoco son preeminentemente virtuosos. Desde su punto de vista, defienden una causa razonablemente justa, que es inherente a su naturaleza e historia. Sin embargo, una cadena de sucesos les arrastra hacia un desenlace catastrófico. La fuerza del destino es superior al esfuerzo humano con el que ellos se oponen a su cumplimiento e irónicamente el incremento de su defensa produce mayor desgracia. Las muertes de Abén Humeya, de Malec y de su hija son una clara consecuencia de este vendaval funesto. El perdón general que restablece la paz en el reino no desvirtúa la tragedia del pueblo morisco. (1977: 211)

Históricamente, la insurrección de las Alpujarras, pasó por varias fases. La primera, empezó desde la publicación de las pragmáticas reales, a principios de 1567. Durante casi un año, los moriscos granadinos intentarían negociar con el monarca la revocación de tan injustas medidas, pero esta vía no obtuvo ninguna consideración por parte de la corte. La segunda etapa se manifestó tras intentar resolver el conflicto pacíficamente, de hecho, los moriscos llamaron al alzamiento del 24 de diciembre de 1568. El levantamiento empezó por el barrio del Albaicín y se prolongó por toda las Alpujarras donde la orografía favoreció la resistencia de los musulmanes. La cabecilla fue Aben Humeya llamando también Fernando de Córdoba y Valor, descendiente de los califatos de Córdoba. En marzo de 1569, la revuelta se extendió de las montañas a los llanos, los moriscos resistieron mediante guerrillas para enfrentar a las tropas españolas, causando enormes pérdidas humanas: *“no paró en lágrimas ni en gemidos el dolor que Juan de Austria sintió cuando vio tantos cristianos muertos y heridos”* (Mármol Carvajal, 2008: 354)

Después de varias tentativas para apaciguar la revuelta, se llegó a la última fase, la de la rendición. En efecto, a principios del mes de septiembre de 1570, se inició el asedio de las Alpujarras. Los moriscos mantuvieron resistentes durante algunos días esperando la ayuda de los turcos que no llegaron y al final, fueron obligados a rendirse.

Comparando las dos versiones, se nota claramente que el dramaturgo siguió el mismo desarrollo histórico del levantamiento. Así que, la primera etapa que se refiere a la fase de las negociaciones, corresponde al intento de los moriscos de resolver el conflicto pacíficamente entre Malec y Juan de Mendoza, al intentar mezclar ambas sangres, proponiendo el casamiento de Clara Maleca con el cristiano viejo.

Una vez negada esa solución por parte de Juan de Mendoza, los moriscos decidieron levantarse contra la actitud despreciada de los españoles y de las ilegales pragmáticas, hecho que refleja perfectamente, lo sucedido realmente durante la segunda fase del alzamiento.

Ahora bien, el desenlace dramático trazado por Calderón de la Barca, se aleja de cierto modo de la realidad vivida. En efecto, ambas interpretaciones, tanto la histórica como la dramática, se ponen de acuerdo sobre la sofocación de la rebelión y la muerte de su principal líder Abenumeya que fue asesinado por uno de sus partidarios. Sin embargo, el dramaturgo alude a una decisión real favorable a los moriscos que consiste en el perdón general a todos los rebeldes, en primer lugar al protagonista y a su hermana, y luego a Alcuzcuz, el gracioso del drama.

2.1.3. Idealización de las consecuencias del levantamiento

El drama presente se inspira, como acabamos de mencionar de un hecho histórico basado en la guerra de la Alpujarra. Y como es sabido, cualquier que sea una obra literaria, su principal objetivo consiste en atraer la atención y la admiración del lector. Partiendo de ese punto, la idealización dramática de los hechos históricos es necesaria en tales casos con el fin de conseguir un elevado número de lectores y espectadores cuando se trata de una pieza teatral.

Refiriéndonos a las consecuencias abordadas literariamente, se puede afirmar que en el *Tuzaní de la Alpujarra*, se idealiza la reacción de las autoridades cristianas reflejadas en el personaje de Juan de Austria, otorgando el perdón real a los que pudieron sobrevivir después de la guerra, a través de la comprensión y tolerancia hacia el personaje protagónico. Eso da a entender que los cristianos nuevos, una vez finalizada la guerra, tenían el derecho de quedarse vivir en sus territorios guardando sus bienes.

En el mismo contexto, el propio Juan de Austria había prometido a los moriscos de Berja el perdón y la restitución en sus oficios y estados en el caso de su rendición: *...le diréis que*

si rendido/ daré el perdón general/ a todos los rebeldes/con que vuelvan a vivir/ con nosotros y asistir/ en sus oficios y estados (III, vv 487-493).

Sin embargo, todo lo detallado en el drama calderoniano no expresa las verdaderas consecuencias derivadas de la guerra.

En efecto, la derrota de los moriscos traía consigo cambio de destino de los descendientes de los musulmanes en su tierra natal. Durante los enfrentamientos militares, un número considerable de los moriscos sufrió la esclavitud, entre 24.000 y 30.000 rebeldes, entre niños, mujeres y hombres fueron capturados, sobre todo a partir de 1569, una vez autorizada la esclavitud por Felipe II, porque, jurídicamente, los nuevos conversos eran españoles cristianos (Aranda Doncel, 1984). Asimismo, en la guerra se aprovechó de los bienes robados de los moriscos, exponiéndolos a la venta popular. Ese preciso acto, nos hace recordar el comportamiento del personaje Garcés en el drama, al robar las joyas de Maleca antes de asesinarla y venderlas en el campamento militar en el cual formaba parte, es lo que lo confiesa el propio Mármol Carvajal atestiguando: “...se los llevaron por esclavos: tan grande era la codicia de nuestra gente, que cuanto veían delante de los ojos, así de amigos como de enemigos, todo se lo quería apropiar, y les pesaba porque no se acababa de levantar todo el reino para tener que captivar y robar.” (2008: 213)

Otra consecuencia debida a la contienda, consiste en la deportación de los vencidos fuera de la zona granadina, más bien hacia Andalucía y Castilla. Así que, filas indeterminadas de moriscos fueron deportadas en pleno invierno y bajo los ojos de casi 200 soldados españoles a su nuevo territorio. Al llegar, fueron divididos y repartidos separadamente en diferentes zonas entre los cristianos, con el fin de borrar su identidad musulmana y acabar definitivamente con el problema morisco. No obstante, en la realidad, la situación se vio agravándose más, porque la convivencia y la adaptación se resultaban difíciles, ya que el acogimiento en las nuevas ciudades no era muy amistoso.

Como resultado de las tensiones y la imposibilidad de integrarse en la nueva sociedad, las autoridades cristianas decidieron la expulsión total de los moriscos fuera del territorio español : “...desterrar de España [a] todos estos moriscos, sin que quede hombre ni mujer, grande ni pequeño, reservando tan solamente los niños y niñas que no llegasen a siete años para que se guarden entre nosotros, repartiéndolos por las casas principales de cristianos viejos” (Dominguez Ortiz, 1999: 98), una medida que costó

muchos años para poder llevarla a cabo, desde 1609 hasta 1614, debido al número importante de la población morisca.

2.2. La topografía de la Alpujarra

2.2.1. La descripción literaria de la Alpujarra

A través de nuestra lectura, se nota una gran dedicación al elemento del espacio, una información minuciosa a lo que refiere a la descripción de las Alpujarras. Efectivamente, la sierra de las Alpujarras con sus principales villas es el teatro de la guerra en la segunda y tercera jornada.

En la jornada segunda, nos ofrece un cuadro detallado de la zona alpujarreña. Pues, en la comedia, se trata de una región fragosa y difícil de trasladar a causa de sus diversos riscos y peñones. Pero al mismo tiempo, Calderón aclara que a pesar de su difícil geografía, había muchas villas y aldeas, alude también a la hermosura de sus valles y a la fertilidad de sus campos. En este contexto Juan Mendoza la describe como sigue:

Es el Alpujarra; esta
es la rustica muralla
es la bárbara defensa
de los moriscos, que hoy,
mal amparados en ella,
africanos montañeses
restaurar a España intentan.
Es por su altura difícil,
fragosa por su aspereza,
por su sitio inexpugnable
e invencible por sus fuerzas.

Catorce leguas en torno
tiene, y en catorce leguas
más de cincuenta que añade
la distancia de las quiebras,
porque entre punta y puntas
hay vallas que la hermean,
campos que la fertilizan,
jardines que la deleitan.
Todo ella está poblada
de villajes y de aldeas;
(...)

De todas las tres mejores
son Berja, Gavia y Galera.

(II, vv 28-56)

Así pues, los moriscos al elegir esa zona como lugar de defensa, no es para nada sino, porque les ofrecía muros defensivos y una zona protegida de cualquier alzamiento militar. En otra descripción, el dramaturgo hace hincapié el carácter marítimo de la región, insistiendo sobre las tres ciudades que forman parte de la zona alpujarreña: *La Alpujarra (aquesa⁸ sierra [...] / es mar de peñas y plantas / a donde sus poblaciones / ondas navegan de plata, / por quien nombres la pusieron / de Galera, Berja y Gavia)* (I, vv 180-189)

Aunque la rebelión de las Alpujarras – desde punto de vista histórico- se extendió por gran parte del reino de Granada, se ve que Calderón la reduce en tres localidades- Berja, Gavia y Galera- dando al público una descripción geográfica de esas villas en un relato pronunciado por Juan de Mendoza :

Desde aquí se dejan ver
mejor las señas, al tiempo,
que, ya declinado el sol,
está pendiente el cielo,
aquella villa que a mano
derecha, sobre el cimient
de una dura roca de tantos
siglos que está cayendo,
es Gavia la alta; y aquella
que tiene a su lado izquierdo,
de quien las torres y riscos
están siempre compitiendo,
es Berja; y Galera es esta,
a quien este nombre la dieron
o porque su fundación
es así, o ya porque vemos
que a piélagos de peñascos
ondas de flores, batiendo
sujeta al viento, parece
que se mueve con el tiempo

(II, vv 752-771)

Entonces, según lo que indica el dramaturgo se puede localizar esas tres ciudades al mismo tiempo en una sola vista, además, nos informa que entre Gavia y Galera hay dos leguas – es decir que está muy cerca al punto de que el Tuzaní puede visitar a su esposa todas las

⁸ Así viene escrita en el drama

noches. En cuanto a Berja a su vez se encuentra cerca de Galera, ya que en una ocasión cuando Juan de Austria había enviado a Mendoza desde las ruinas de Galera a Berja para ofrecer a sus moriscos el perdón, toda esa acción se transcurrió dentro del mismo cuadro, lo que demuestra que las dos villas están muy cercanas.

2.2.2.La realidad geográfica alpujarreña:

Como se ha dado a notar, la descripción literaria de Calderón de la Barca encierra las tres ciudades mencionadas en el mismo espacio, sin que haya una considerable distancia entre ellas.

Ahora bien, y apoyándonos en las crónicas citadas anteriormente, se da cuenta que el espacio dramático no corresponde en gran medida con la realidad orográfica.

Tanto la versión histórica como ficticia aluden a Granada y a la Alpujarra como terreno de la sublevación morisca. De igual modo, se reserva la misma descripción de las montañas alpujarreñas. Sin embargo, la ubicación de las villas, campo de la batalla, se varía del cronista al dramaturgo.

Según Mármol Carvajal *“las Alpujarras es la religión montañosa que se extiende entre la vertiente sur de la Sierra Nevada y el mar”* (2008:128). Asimismo, Hurtado de Mendoza, afirma la misma posición del lugar, declarando que *“la montaña sujeta a Granada, como corre de levante a poniente, prolongándose entre tierra de Granada y la mar”* (1981:125).

Entonces, realmente la Alpujarra es presentada como muros defensivos, debido a su cartografía montañosa y como zona marítima, gracias a su extensión hasta las orillas de la falda de Sierra Nevada, a pocos kilómetros del mar Mediterráneo.

Refiriéndose a las localidades que conocieron los enfrentamientos bélicos, los cronistas de la época aluden solo a Galera y Berja como lugares sublevados. Además, según las descripciones ofrecidas, ambas, se encontraron separadamente, una lejos de la otra. Así que, para Mármol Carvajal: *“Galera se encontraba, junto con Huéscar, en la hoya y comarca de Baza”* (2008:278). También Hurtado de Mendoza al referirse al levantamiento precisa la ubicación de la villa como sigue *“... alzó Galera, una legua de Güéscar, en tierra de Baza; lugar fuerte para ofender y desasosegar la comarca, en el paso de Cartagena al reino de Granada, y no lejos del de Valencia”* (1981:107). Sin embargo, Berja se encuentra muy cercana al mar, de hecho es *“un lugar bueno y marítimo”* (Pérez de

Hita, 1975:452). En el mismo contexto, Mármol Carvajal presenta una descripción más detallada de la ciudad, afirmando “*La taa de Berja confina a poniente con la tierra de Adra, a levante con la taa de Dalías, al mediodía con el mar Mediterráneo, y a transmontana tiene la sierra de Gádor y parte de la taa de Andarax [...]. Berja es un lugar principal destataa; está media legua de la orilla del mar*”(2008:201)

Otra distinción relevante que consiste en la alusión a *Gavia la alta* dentro del panorama teatral de los enfrentamientos bélicos. No obstante, la citada designación no existía en la denominación topográfica de aquella época, tampoco fue citada por los cronistas Mármolde Carvajal y Hurtado de Mendoza. Únicamente, el murciano, Pérez de Hita alude en la primera parte de su libro a la existencia de dos Gavias: la grande y la chica, las cuales” se encontraban en el reino y Vega de Granada” (1975:22). Apoyándose en ese testigo, resulta que el reino de Granada está muy lejos de Berja y Galera. Además, en la zona propiamente granadina no hubo ningún combate entre las partes conflictivas, por eso, Gavia no fue mencionada en las crónicas de la época.

De lo que acabamos de exponer, se puede confirmar que el emplazamiento real de las tres ciudades se sitúa a gran distancia, A continuación, presentamos el mapa siguiente para mostrar con más exactitud, la distancia que separa las villas:



Mapa 1: Principales zonas granadinas sublevadas (Fuente: Wikipedia.org)

Viendo el desarrollo de la guerra de la Alpujarra a través del mapa, se deduce que las ciudades se encuentran en distintas partes de Andalucía. Asimismo, se confirma que Berja y Galera formaban parte del área bélico, ya que vienen marcadas por la señal del fuego, sin embargo, Gavia no figura en la carta geográfica, solo se nos informa de su emplazamiento gracias a *Las guerras civiles de Granada*.

Al analizar la topografía dramatizada por Calderón de la Barca, nos damos cuenta de las importantes modificaciones realizadas por el autor,

Se puede explicar esos cambios de los escenarios de la rebelión como una necesidad dramática al hecho de dar a sus personajes una mayor libertad y facilidad de moverse dentro del cuadro escénico, y así se hace avanzar a los acontecimientos dramáticos; entonces, se trata más bien de una cartografía poética y no real.

Conclusión

A modo de recapitulación, hemos podido comprobar cómo la historia sirve de fuente inspiradora para la literatura, especialmente para el teatro.

De modo general, Calderón de la Barca ha sido fiel a la historia; ya que los dos hechos históricos tratados en los dramas citados reflejan la realidad con mayor grado de verdad.

No se puede negar que hay ciertos episodios en los cuales el dramaturgo manifiesta su genio creativo por ser básicamente una obra literaria. Desde luego, se necesitan varios núcleos temáticos ficticios que se desarrollan junto al real para captar la atención del lector- espectador.

De hecho, *El príncipe constante* consta de varias tramas: el amor de Muley y Fénix, la amistad de Muley y Fernando y la persistencia en la fe del infante portugués. A lo largo de la jornada primera, el lector se encuentra atraído por el ambiente de la galantería y la caballerosidad que reinan la obra, pero a partir de la jornada segunda, cuando el infante rehúsa renunciar a Ceuta, el drama sigue la línea histórica. Como acabamos de mostrar, la esclavitud, el padecimiento, la fortaleza y la muerte del protagonista son retratados igual como vienen expuestos por los cronistas.

Igualmente, *El Tuzaní de la Alpujarra* incluye un par de la verdad histórica, pero con menor grado en comparación con el primer drama. Es cierto que las capitulaciones de 1567 provocaron la revuelta, sin embargo, el tratamiento dramático de la sublevación y sus consecuencias eran, en gran medida una pura reflexión calderoniana. En efecto, el dramaturgo se había alejado un poco de las verdades históricas, imaginando un fin en el cual se plantea la posibilidad de tolerar y aceptar el otro a pesar de sus diferencias, como si fuera criticando las decisiones reales de la época.

En definitiva, Calderón de la Barca en sus obras citadas no pretende de ningún modo falsificar la historia al incorporar la ficción en su narración, tampoco, despistar la opinión de sus lectores, sobre todo en *El Tuzaní de la Alpujarra*, por ser el más destacado de la dramaturgia barroca, sino, su intención era una mera exigencia artística, lejos de expresar ningún juicio o ideología puramente personal.

CAPÍTULO TERCERO
MORO Y CRISTIANO

Introducción

A lo largo de varios siglos de presencia islámica en tierras hispánicas, el contacto con los árabes fue inevitable. Los diferentes episodios de las relaciones entre ambos pueblos dentro o fuera del suelo español, marcados por periodos de tensión y otros de paz originaron una amplia variación en la representación del moro dentro de los diversos géneros literarios.

Así pues, recorrer a la incorporación del personaje árabe, o sea moro o morisco junto al personaje cristiano, caracterizaba varias obras, sobre todo las dramáticas.

Ciertamente, desde la novela morisca, que empezó a manifestarse a partir de 1550, fue el personaje musulmán que servía tanto de protagonista como de antagonista en las letras de la época. Asimismo, Lope de Vega recurrió a los musulmanes no sólo en su poesía, sino también en su teatro. Por su parte, Luis de Góngora dedicó una parte importante de su composición poética al tema árabe. Igualmente, Miguel de Cervantes, trató y valoró el personaje árabe en muchas ocasiones, basta citar a su ingeniosa obra *Don Quijote de la Mancha* como mayor ejemplo.

Siendo el teatro, principalmente del barroco el mejor lugar por excelencia donde se acudía el pueblo español con sus diferentes clases sociales, el dramaturgo tenía la posibilidad de expresar sus ideas y su actitud hacia lo sucedido, sabiendo que su labor va directo al público ya presente.

Como hemos visto en los apartados anteriores, Calderón de la Barca era uno y el último de los autores que incorporó el elemento árabe en sus obras durante la era aurea.

En el presente capítulo, vamos a enfocarnos en la representación del moro y del cristiano en *El príncipe constante* y en *El Tuzaní de la Alpujarra*, con el fin de establecer una comparación entre la imagen del moro y del cristiano en las comedias mencionadas. Para ello, vamos a empezar por revelar la visión del cristiano en el primer drama, siendo el protagonista de la acción, mientras en la segunda comedia, vamos a proceder por la visión del moro, puesto que constituye el núcleo de la trama.

1. Moro y cristiano en *El príncipe constante*

1.1. Representación dramática de los cristianos

Analizando el listado dramatis de la obra, se da a notar que la mayor parte de los personajes son moros. En total, la obra engloba a diecisiete personajes, entre ellos, tres personajes representan un conjunto (soldados portugueses, cautiverios y moros), los demás catorce, están distribuidos entre cinco cristianos y nueve musulmanes. Entre los cinco, se cuenta con tres como protagonistas que provienen del listado, seguidos por dos moros.

Viendo esta repartición de los personajes. Se puede imaginar que la obra está ambientada en gran medida por los moros, y que esos últimos dominan los parlamentos, de hecho, la acción dramática se desarrolla gracias a su intervención.

No obstante, examinando el contenido, los cristianos tienen más ocasiones de intervenir en el drama, sobre todo el protagonista don Fernando.

Así que, la primera jornada está protagonizada tanto por el príncipe portugués como por el general Muley, ambos dialogaban largos parlamentos que alcanzan hasta 250 versos para cada uno. Hay otras intervenciones con menor grado para el resto de los comediantes.

En la segunda jornada, siguen actuando los mismos personajes, pero con mayor participación del personaje cristiano. En efecto, el rehén portugués domina casi todos los diálogos frente al rey de Fez y el general Muley, los cuales hablaban, pero con menos detalles.

En el último acto, la parte cristiana sigue interviniendo; el rey portugués don Alfonso, don Rodrigo y don Fernando a pesar de su muerte prevalecían la acción dramática.

Entonces, aunque los moros cubren una parte importante dentro del listado de los actuantes, su intervención era secundaria. Sin embargo, se puede descartar de esa afirmación que el general Muley goza de una considerable participación, incluso, comparándola con la del rey de Fez que precede el listado de los protagonistas moros, y la de don Enrique y don Juan Coutiño que formaban parte de los tres primeros protagonistas.

1.1.1. El sentido expansionista de los cristianos

Como se ha dado a conocer anteriormente, *El príncipe constante* se ambienta a partir de la expedición portuguesa de Tánger en 1437, un fondo histórico que refleja el carácter expansionista de los portugueses.

Este afán de apoderarse de nuevos territorios por vía del mar y de la tierra está presente a lo largo de la comedia. En el acto primero, se nos describe la armada portuguesa reservada para el ataque. En efecto, el general Muley al percibir lo que se les está preparando desde las costas de Ceuta, se quedó sorprendido de la flota portuguesa, y así expresa su asombro al rey de Fez:

Venía una gruesa tropa
de naves; si bien entonces
no pudo la vista absorta
determinar a decir
si eran naos o si eran rocas;
(...)
Primero nos pareció,
viendo que sus puntas tocan
con el cielo...
Luego de marinos monstruos,
nos pareció errante copia,
que a acompañar a Neptuno
salían de sus alcobas...

(I, vv209-229).

A través de la descripción, se nota la fabulosa marina destinada a conquistar Tánger. Se trata de una gigantesca empresa, compuesta por un grandísimo número de naves de alta calidad. Además, se califica a los navegantes que estaban en el borde como monstruos, lo que refleja su fuerza, su aspecto temeroso y su disponibilidad de hacer cualquier cosa.

Por su parte, el rey de Fez al oír eso, no ocultaba su inquietud y su preocupación, sobre todo al saber que los portugueses pretenden atacar también por la tierra, y que lo consagrado por esta vía es mucho más alarmante: *Catorce mil portugueses/ son, gran Señor, los que cobran/ sus sueldos, sin los que vienen/ sirviéndolos a su costa.* (I, vv 331-335). Aún más, este doble asalto, según contaba el general Muley, está bajo la carga de: *Duarte de Portugal/ cuya fama vencedora/ ha de volar con las plumas/ de las águilas de Roma* (I, vv 318-321), y dirigido por: *Enrique y Fernando, gloria/ de este siglo, que los mira/ coronados de victorias. /son los dos pechos adornan/ cruces de perfiles blancos/una verde y otra roja.* (I, vv 323-329).

Entonces, a través de lo expuesto anteriormente, se puede deducir el sentido expansionista de los cristianos. Efectivamente, con el estilo calderoniano, puramente barroco lleno de comparaciones agudas, el dramaturgo transmite la idea de la expansión como uno de los principios básicos del imperio portugués.

Así que, la calificación del rey de Portugal como un famoso vencedor refleja la abundancia de las batallas que realizó y que salió con victorias inolvidables. Asimismo, llegar a comparar don Duarte con las águilas de Roma, muestra su ímpetu guerrero y su cabida bélica, todo eso, nos da a entender su gran anhelo y potencia de extender por otros territorios. Además, como se trata de un reino, es una obligación educarse y crecer como un futuro guerrero, teniendo en cuenta la idea mencionada.

Del mismo modo, los hermanos príncipes Enrique y Fernando, vienen descritos con mucha gloria y premios, lo que demuestra su participación en guerras con aquel propósito, lo de poseer más tierras.

Recordemos, en el drama, Ceuta fue conquistada años antes (1415), y que sigue siendo portuguesa hasta emprender la nueva empresa para tomar Tánger (1437), y a pesar de la fracasada expedición, los portugueses pretendieron otro asalto más fuerte para liberar al infante rehén y guardar Ceuta que estaba en juego. Pero con la muerte inesperada del emperador don Duarte por la peste, todo se había cancelado.

El drama termina con la victoria del ejército cristiano capitaneada por el rey Alfonso V cuando invadió otra vez Tánger y Fez en 1471.

Por lo tanto, siguiendo el orden cronológico, se ve claramente, que los portugueses desde 1415 hasta 1471 no cesaron de intentar incluir la plaza marroquí a su poder, hasta conseguirla finalmente bajo el reinado del emperador hijo.

A fin de cuentas, el sentido expansionista forma parte de la ideología real portuguesa. Ya, como lo hemos comentado, a lo largo de varias décadas y a pesar del cambio de los reyes¹, la idea de la expansión y de la colonización seguía permanente y mantenida en todos los miembros de la dinastía de Avis.

¹ Desde 1415 hasta 1471 sucedieron al trono portugués tres reyes:
El padre: Juan I (1385- 1433).
El hijo: Duarte(1433- 1438).
El nieto: Alfonso V (1438- 1481).

1.1.2. La hidalguía del personaje cristiano

A continuación, pretendemos analizar la visión del dramaturgo respecto al personaje cristiano, la de calificarlo con hidalguía. Según la DRAE en línea, la palabra designa “*generosidad y nobleza de ánimo*” que se interpreta a través de los actos. En efecto, Calderón de la Barca refleja esta virtud en el príncipe Fernando, sobre todo, en el episodio de la captura y liberación del general moro, de hecho, hace falta recordar las peripecias de aquel incidente.

Durante la jornada primera, los hermanos infantes Enrique y Fernando, junto a don Juan Coutiño tuvieron que enfrentar a toda una tropa de soldados moros, en el que salieron vencidos. Para acentuar el valor guerrero del personaje cristiano, se describe al victorioso enfrentamiento como una “*tumba común / de cuerpos muertos*” (I, vv 606-607) de tanta masacre, y entre los vivos, solo quedó los que pudieron retirarse y el general Muley.

En este contexto, hemos de mencionar que Calderón de la Barca para describir el campo de la batalla y el estado melancólico del cautivo moro, se sirve del romance morisco de Luis de Góngora (1561-1627), titulado “Entre los sueltos caballos”, como una forma de homenajear al poeta culturalista, como uno de los hombres de letras más importantes de su época, recién fallecido.

Entonces, como un valioso cautivo, ya que el general se ha mostrado muy valiente en el combate sobre su caballo y su lujosa vestimenta, le ha permitido reconocer desde lo lejos su rango social. Por otra parte, el infante se alegró por el provecho que ha podido realizar, mientras que el moro se sentía afligido: *Triste camina el alarbe/ y el español parte alegre* (I, vv 669-670). Viendo su profunda tristeza, el príncipe portugués intentó discutir con el aprisionado invitándole a comunicar su dolor:

(...)
¿qué sientes? , pues ya he creído
que el venir preso no sientes.
Comunicado el dolor,
se aplaca, si no se vence,
y yo, que soy el que tuve
más parte en este accidente
de la fortuna, también
quiero ser el que consuele
de tus suspiros la causa,
si la causa lo consiente.
(I, vv 699-708).

Precisamente, con estos versos llenos de palabras tan suaves y reconfortantes, el príncipe expresa su consuelo y su nobleza de trato con el otro, a pesar de la rivalidad que hay entre ambos. Así que, al sentirse culpable, o al menos formar parte del dolor de su enemigo, don Fernando cambia de actitud, intentando comprender el sufrimiento de su capturado.

A partir de este momento, los dos personajes rivales intercambian un trato de caballeros y nobles, los dos muestran un mutuo respeto y amor.

Ahora bien, tras escuchar la historia del amor desgraciado del general con la hija del rey de Fez, el protagonista cristiano siente compasión sobre todo que parece haber pasado por semejante estado según sus propias palabras: *y porque sé qué es amor / y qué es tardanza en ausentes/no te quiero detener:/sube en tu caballo y vete* (I, vv 823-826). De hecho, resulta muy llamativa y generosa la decisión del príncipe, ya que otorga libertad a su enemigo sin ningún compromiso o condición, únicamente, para que cumpla su promesa con su prometida.

Tal reacción por un soldado de alto grado hacia su enemigo refleja perfectamente la generosidad con el vencido y la nobleza del tratamiento hacia el otro, sin juzgarle por su cepa ni por su creencia.

Hemos de mencionar que este preciso contexto es una reelaboración dramática de una de las escenas de la novela morisca *La historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* publicada en 1561.

Se trata de una narración anónima de carácter sentimental situada en un ambiente dominado por la caballería y cortesía. En ella, se relata la historia de una pareja musulmana: El Abencerraje y Jarifa, ambos de noble familia granadina. Al dirigirse para casarse con la “hermosa Jarifa”, el protagonista Abencerraje cae prisionero en mano de Rodrigo de Narváez, el alcalde de Antequera. Al oír la historia de amores de los dos amantes siendo estos amores contrariados por el padre de la joven y ante la obligación de faltar la promesa de casarse en el día programado, Narváez siente compasión por el abatimiento del moro y le concede un plazo de tres días para asistir a la cita bajo juramento de regresar. Al final El Abencerraje cumple su tarea y regresa de nuevo al poder del alcalde acompañado con Jarifa que siente imposibilidad de separarse de su marido.

Conmovido por el amor de la pareja y el cumplimiento de la promesa del caballero moro, Narváez deja a los recién casados en libertad e intercede ante el rey de Granada para que el padre de la muchacha los perdone.

Entonces, como se da cuenta, Calderón de la Barca pone de nuevo en el tablado dramático barroco, el prototipo de un subgénero narrativo puramente musulmán, y que es considerado por excelencia como la mejor “*lección de generosidad*” (López Estrada, 1990: 23) por parte de los cristianos, identificando a los dos protagonistas enemigos con igualdad en cuanto a las virtudes.

Ciertamente, en el drama calderoniano se imita a la novela citada, ya que las dos historias, tanto la captura y la liberación del Abencerraje, como la historia de la captura y liberación del general Muley comparten la misma temática y descripción narrativa. No obstante, en *El príncipe constante* se otorga más valor y virtud su personaje cristiano. Efectivamente, comparando la reacción de Rodrigo de Narváez y la del infante Fernando respecto a la liberación de su cautivo, consideramos que el protagonista español en *La historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* era muy exigente, mientras que el personaje portugués en el drama de Calderón de la Barca muestra más generosidad y nobleza, al liberar a su rival sin condición ninguna, aún más, lo ruega para aceptar su propuesta: *No quiero por tu rescate/ más precio de que le aceptes*(I, vv 809-810).

En conclusión, si la mencionada novela morisca representa el ideal caballeresco y la hidalguía tanto del cristiano como del moro: “*Esto es un vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad, compuesto de Rodrigo de Narváez y el Abencerraje...*” (Anónimo, 2011: 5), el episodio reproducido escénicamente, exalta únicamente al personaje cristiano.

1.2. Representación dramática de los moros

1.2.1. La fidelidad de los moros

Como se ha comentado precedentemente, la comunidad mora cubre una parte importante dentro del drama, y viene retratada bajo diversas visiones. A lo que sigue, nos interesa descubrir la imagen del dramaturgo hacia Muley, uno de los musulmanes que protagoniza el drama.

Desde la primera lectura de la obra, el lector se ve atraído por el personaje moro Muley, quien aparece a lo largo de la comedia con mucha dignidad y respeto, sin embargo, se destaca más por su fidelidad.

Según el drama, el protagonista moro es de descendencia real: *Sobrino del rey de Fez soy* (I, v950), pero, siempre estaba rodeado por las desdichas desde su nacimiento: *Tan hijo fue de desdichas/ desde mi primer oriente, /que en el umbral de la vida/nací en brazos de la muerte* (I, vv 953-956). Una de las desdichas suyas es la historia amorosa que le une con la infanta Fénix.

A modo de recordar, la obra gira en torno de dos argumentos uno de base real y otro de creación literaria, típicamente del periodo aurisecular y muy habitual en el teatro calderoniano, se trata de la trama de capa y espada: *“las comedias de capa y espada proliferaron en el Siglo de Oro; Calderón es el maestro en la creación de comedias de capa y espada como demuestra con "La dama duende" o "Casa con dos puertas, mala es de guardar" (Menéndez Pelayo, 1962:154)*

Ambas intrigas quedan enlazadas desde el planteamiento hasta el desenlace. Así que, el general Muley no consigue juntarse con la hija del rey hasta la liberación definitiva del príncipe portugués, la de la entrega de los restos de su cuerpo a Alfonso V.

La historia de amor entre la pareja mora remonta desde su infancia, ya que los dos jóvenes vivían en la misma casa. No obstante, los dos amantes siempre pasaban por periodos de sufrimientos y pena, debido a la ausencia constante del general Muley por la naturaleza de su trabajo, pero a pesar de eso, los dos jóvenes siempre se mantenían leales a esa relación:

Vine a Fez y una hermosura,
a quien he adorado siempre,
junto a mi casa vivía
(...)
ambos nos criamos juntos,
y amor en nuestras niñeces
no fue rayo, pues hirió
en lo humilde, tierno y débil
con más fuerza que pudiera
en lo augusto, altivo y fuerte...
(I, vv 757-770).

Entonces, el amor de la pareja fue tan fuerte que ha podido resistir a lo largo del paso del tiempo. Sin embargo, la relación se ve en vía de romper, cuando el rey de Marruecos Tarudante pide al matrimonio a la infanta, siendo esta propuesta aceptada tanto, por el padre como por la hija que no ha podido contrariar la decisión de su progenitor: *¿qué he de decir? / si sabes que siempre has sido/ mi dueño, mi padre y rey...* (I, vv 124-126).

Por ello, Muley se siente triste, hasta deprimido. No obstante, por fidelidad a su amor no quiso renunciar a la realidad. Pues, incluso en sus peores momentos, no deja de pensar en Fénix, arrepintiéndose su duradera ausencia: *Ausénteme, por mi mal: / harto he dicho en ausénteme* (I, vv 791-792). Así que, aunque fue capturado, no le importó en ningún modo su encarcelamiento en mano del enemigo, sino que, seguía pensando en cómo puede salvar su amor, ya que sus penas y sus profundos suspiros se debieron a su mala suerte en faltar su promesa en estar siempre juntos, a pesar de que Fénix no intentó hacer nada frente a su padre.

Entonces, la lealtad del amante le otorgó suficiente fuerza para defender el amor suyo y ser capaz de desafiar todos los obstáculos que pudieran impedir casarse con Fénix. De hecho, aunque sabiendo que el futuro prometido es el propio rey de Marruecos, no pensó en abandonar o renunciar al amor que le une con la hija del rey, hasta proponer la muerte como última y única solución: *Morir,/ que por ti lo hiciera yo* (I, vv 953-956).

Ahora bien, parece que la fidelidad es una virtud constante en el personaje moro Muley, ya que se ve manifestada también hacia otras personas, entre ellas el infante portugués y el rey de Fez.

En efecto, el general Muley nunca llega a olvidar el favor que le había hecho don Fernando, por ello, se siente fiel a tal acto e intenta aprovechar la menor ocasión para poder ayudarlo.

Cabe precisar que en el drama solo se refiere a Muley como el único personaje de virtud leal. No obstante, el dramaturgo alude a la presencia de esa cualidad en todos los moros al declarar en la boca del propio Muley: *Que sepas que hay en el pecho/ un moro lealtad y fe* (II, vv 728-729). De hecho, con el tono imperativo y el uso del pronombre indefinido “un moro”, se entiende acentuar de manera firme que ser leal no engloba únicamente a Muley, sino a una categoría indeterminada de personas/ personajes moros.

Entonces, una vez el rehén cautivado y tratado como esclavo privándole de todas las condiciones de la vida, el general Muley aprovecha la situación para salvarle, pero se ve puesto entre dos fuegos: ser fiel a su amigo el príncipe, o a su tío el rey, sobre todo que este último le había confiado las llaves donde se encuentra prisionero el retenido portugués, así, el general Muley expresa su confusión:

..., si me ves
en tan ciega confusión,
y entre mi amigo y el rey,
el² amistad y el honor.
Si soy contigo leal
he de ser traidor con él
ingrato seré contigo,
si con él me juzgo fiel...

(II, vv 930-937).

Como es muy notado, el personaje musulmán está en conflicto con su propia persona, emprende una profunda reflexión entre su deber y su virtud como caballero fiel, o soldado que tiene que obedecer a los órdenes de su superior, una decisión tan difícil y valiente que debía tomar. Finalmente, los valores del noble caballero superan los valores del súbdito militar, decidiendo procurar una huida segura al infante: *Líbrate tú, que mi vida/ se quedará a padecer/ tu muerte, líbrate tú/ que nada temo después.* (II, vv 969-972).

Sin embargo, a pesar de mostrarse fiel y dispuesto a recorrer cualquier riesgo, la voluntad del f musulmán se fue rechazada por el infante, que ha decidido enfrentar su desgraciado destino hasta el último día de su vida.

Todavía más importante es la visión del dramaturgo hacia el comportamiento del personaje moro, pues aunque se le califica de leal, caballero y noble, pero con la reacción otorgada al personaje cristiano al rehusar la oferta a quien le considera su amigo, Calderón de la Barca confirma la exaltación de la virtud cristiana sobre la virtud mora.

²Así viene escrita en la obra *el amistad* y no la amistad.

1.2.2. El rigor de los moros

De todos los personajes dramáticos incluidos en la comedia, sólo al rey de Fez se le reserva una visión negativa, de hecho, es el antagonista de la trama.

En la obra aparece bajo diversas calificaciones desfavorables, así que es el rey riguroso, autoritario, severo, despiadado, hasta tirano. A continuación, vamos a analizar las diferentes representaciones que el dramaturgo otorga al soberano musulmán.

Siguiendo el hilo narrativo, el rey de Fez se cambia de comportamiento según las circunstancias y la conducta del protagonista cristiano.

En el principio del drama es el rey responsable, sabio y el buen caudillo que se prepara a un pretendido ataque por el enemigo portugués. Para ello, ordena al general Muley que examine la zona costera con el fin de evitar cualquier sorpresa bélica.

Enterrándose de las intenciones de los portugueses y viendo la fabulosa armada preparada para atacar su ciudad, el rey musulmán intenta procurar una estrategia de defensa en la cual le asegura menos pérdidas *cómo podrá / a menos peligro y costa / emprender la guerra* (I, vv. 181-183); Asimismo, solicita la ayuda del rey de Marruecos para apoyarle en la contienda, quien acepta la propuesta bajo la condición de casarse con la infanta Fénix, y como dote le pone en su disposición “diez mil jinetes”. En este contexto, Ricardo Castells considera la estrategia del rey como astuta: “*Queda claro que el rey ha concebido una estrategia militar muy astuta en la cual Tarudante va a contribuir diez mil hombres de a caballo a cambio de la mano de Fénix*” (2013:11).

Para Alberto Porqueras-Mayo la reacción del padre es egoísta y solo piensa en los intereses de su monarca el hecho de aceptar el trato del príncipe Tarudante, ignorando lo que siente su hija e obligándola de manera indirecta a estar de acuerdo con el citado pacto: “*El rey de Fez nunca ha tenido en cuenta la voluntad amorosa de su hija Fénix, ni los sentimientos amorosos expresados, [...] aunque veladamente, por Muley*”(1982:159).

Ahora bien, cuando fue derrotado el príncipe Fernando junto a su hermano Enrique, el rey de Fez se siente orgulloso de tal victoria, una reacción habitual para cualquier soldado en el campo de la batalla, y se conforma con la captura de los dos infantes, una decisión que parece prudente por parte de un jefe militar para evitar posibles pérdidas en su ejército.

Otra decisión tomada por el rey de Fez y que revela su sabiduría y razonamiento en dirigir y proteger su reino, se trata en el hecho de exigir el intercambio del infante portugués por la ciudad de Ceuta conquistada en 1415. Entonces, con la captura del príncipe portugués no solo derrota a los cristianos, sino también se le ha presentado la oportunidad de poder recuperar Ceuta sin ningún coste material o humano, considerando lo que está haciendo como una defensa natural de sus propios derechos: *no pretendo / hoy más que a defenderme* (I, vv. 937-938). Además, Al final de la jornada primera, el rey de Fez ha dejado libre a Enrique, uno de los infantes prisioneros, para que se encargara del canje, acto que lo consideramos noble, porque tenía la posibilidad de guardar ambos príncipes como rehenes para asegurar más la entrega de Ceuta.

Este carácter de nobleza sigue presente incluso en la segunda jornada, cuando aún las negociaciones entre los mismos portugueses no dieron ninguna respuesta, de hecho, el secuestrado es tratado como huésped y con mucha cortesía. Pero cuando el príncipe Fernando niega renunciar a Ceuta y se ve constante en su decisión, el rey de Fez se cambia de actitud y de comportamiento hacia el rehén tratándole como cautivo, de aquí vienen sus decisiones de privarle de la comida, encargarle de penosos trabajos, aislarle en otra mazmorra...

Ahora bien, si nos fijamos bien en la reacción del Rey de Fez no es más que el mero resultado de la actitud firme del protagonista cristiano, incluso el mismo príncipe lo afirma con tono desafiado: *Mayor que su rigor es mi paciencia*(II, vv. 1468). Dicho de otro modo, a cada vez que el infante se ve insistiendo en guardar la ciudad marroquí, el rey de Fez por su parte se mantiene firme en hacer sufrir al príncipe portugués como una especie de venganza o castigo al no permitirle la entrega de la villa que siempre ha deseado recuperarla: *¿Cómo así / hoy me quitas, hoy me niegas / lo que más he deseado?* (II, vv. 1468-1470).

Del mismo modo, la actitud constante sigue permanente hasta el final de la obra, tanto por parte del personaje cristiano como el musulmán. Don Fernando niega aún el trueque a pesar de la degradación de su salud, y el rey moro rechaza cualquier otra oferta que supera el valor de Ceuta para liberar al cautivo.

Finalmente, el dramaturgo traza un final diferente para cada uno, en el cual recompensa al infante, mientras que, castiga al rey.

Ciertamente, según Calderón de la Barca, aunque el personaje cristiano muere miserablemente en el cautiverio, pero es considerado como mártir y santo porque ha defendido una cuestión espiritual relacionada con la fe, ya que, con su muerte se garantiza que Ceuta siga siendo católica, entonces, su padecimiento no es algo trágico como lo ven los demás, sino un sacrificio bajo el nombre de la fe.

En cuanto al rey de Fez, se ve luchando por sus intereses personales como soberano: *Mucho he sentido al no ver/ a Ceuta por mía* (II, vv. 1468-1470). De hecho, surigor para poseer de nuevo Ceuta se ha convertido en una obsesión, hasta llegar a comportarse como tirano así que, su constancia es debida a una ambición mundana. Para ello, fue castigado doblemente, primero, por la muerte del rehén y luego, por la conquista de su reino; es decir en vez de recuperar una ciudad, con su rigor acaba perdiendo todo. En este propósito, hemos de recordar que este desenlace corresponde perfectamente con la ideología barroca que considera que todo en la vida es transitorio, en consecuencia, la pérdida de lo material es algo que se debe esperar puesto que forma parte de lo terrenal.

En conclusión, a pesar de que don Fernando muere al final del drama, quedará vivo en la memoria de los portugueses en particular y la de todos los cristianos en general, por la acción heroica que hizo. No obstante, aunque el rey de Fez permanece vivo, va a seguir viviendo muerto y deshonrado, a causa de su rigor.

Por lo tanto, tras poner de relieve la reacción del rey de Fez hacia el rehén, vemos que las transformaciones de su carácter son totalmente humanas, razonables y pertenecen al plano de la naturaleza, porque en nuestro parecer cualquier otro rey, o sea moro o cristiano hubiera comportado de la misma manera defendiendo un derecho político, así lo aclara William J. Entwistle, intentando justificar la postura de Calderón de la Barca respecto al personaje musulmán:

I am not sure that Calderón would wish to incite our indignation against the Rey de Fez for the particular history of Fernando's suffering [...] [I]n cases of obstinacy, all kings acted more or less in the same way. When Fernando ceased to be a redeemable hostage and became a slave, he laid himself open to ill-treatment proportionate to his previous dignity³ (1939:220).

³Traducción propia: No estoy seguro de que Calderón quiera incitar nuestra indignación contra el Rey de Fez por la historia particular del sufrimiento de Fernando [...] [E]n casos de obstinación, todos los reyes actuaron más o menos de la misma manera. Cuando Fernando dejó de ser un rehén redimible y se convirtió en un esclavo, se expuso a un maltrato proporcional a su dignidad anterior

1.2.3. La debilidad del personaje moro

Entre los personajes femeninos que tienen una relevante presencia argumental en la obra, figura la infanta mora Fénix. Sin embargo, aunque es la hija del rey, Calderón de la Barca la representa como el único personaje débil y sin ninguna voluntad propia, aún más, aparece a lo largo del drama quejándose y en permanente tristeza.

Desde el inicio de la tragedia, el dramaturgo pone el énfasis en el estado melancólico de la protagonista, sirviéndose de una comparación muy significativa. En efecto, en la primera escena, la infanta por medio de su criada, expresa su admiración por la canción de los cautivos, de hecho, ordena que vuelvan a cantarla de nuevo, lo que parecía muy raro para ellos: *Música cuyo instrumento/ son los hierros y cadenas/ que nos aprisionan ¿puede/ haberla alegrado?* (I, vv. 7-10).

Las palabras del canto reflejan una situación tan lamentable llena de penas y sufrimientos, como si la infanta estuviera pasando por el mismo estado.

Cabe recordar que el espacio dramático está modificado de tal manera que la princesa puede dominar todo. Así que, el jardín como primer ambiente es el mismo lugar donde cantaban los cautivos y suele pasear la princesa. Asimismo, se puede observar el mar y la tierra, incluso, es donde se puede discutir asuntos importantes del monarca.

De otra parte, la hija del rey viene descrita con una hermosura igual a la aurora y a Venus, Diosa del amor y de la belleza en la mitología grecolatina, pero que no la sirve en nada: *¿De qué sirve la hermosura/ si me falta la alegría/ si me falta la ventura?* (I, vv. 42-44).

Aún más, la infanta vive confusiones y ambigüedad en su vida, así lo expresa Calderón de la Barca con un ingenioso y admirable juego de palabras: *Solo, sé que sé sentir; / lo que sé sentir no sé;/ que ilusión del alma fue* (I, vv. 54-56). Entonces, parece que la doncella vive sin ganas, sin ningún motivo u objetivo que le incita a sobrevivir.

Obviamente, esta vaguedad en la vida de la infanta, le impide tomar decisiones serias en cuanto a su destino, ni siquiera intenta intervenir para cambiar lo que se le proyecta por su padre. En definitiva, su actuación pasiva ante cualquier paso respecto a su porvenir le ha convertido en una persona débil, que no atreve a reaccionar, o sea, negativo o positivamente.

En el drama se revela que la hija del rey comparte los mismos amores con el general Muley. No obstante, con su debilidad no ha llegado a confesar eso a su padre, aceptando forzosamente el matrimonio con otro rey, sabiendo perfectamente, que se trata de un casamiento con beneficios, tanto para el padre como para el futuro marido. Así lo expresa entre sí misma: [Ap] *Forzada, / la mano le tomará; / pero el alma no podrá* (I, vv. 135-136). Entonces, como se nota, la confesión de la infanta muestra claramente que no está de acuerdo con la decisión de su progenitor, pero no manifiesta ninguna protesta.

Es muy interesante la conversación entre los dos amados, en la cual el general Muley no pudo ocultar sus celos, sobre todo su rabia hacia el sí de su amada, arrepintiéndola de haber aceptado:

- Muley, aunque mi deseo
licencia de amar te dio
de ofender e injuriar, no.
- No me digas más...
- Pues ¿qué culpa habré tenido
de que mi padre lo trate?
- De haber hoy, aunque te mate,
el retrato recibido.
- ¿Pude excusarlo?
- Pues no
- ¿Cómo?
- Otra cosa fingir.
- Pues, ¿qué pude hacer?
- Morir; que yo por ti lo hiciera
- Fue fuerza
- Más fue mudanza
- Fue violencia
- No hay violencia...

(I, vv 439-457).

Ahora bien, aunque la princesa considera su casamiento una obligación paternal, el personaje moro Muley, le había propuesto como solución final el suicidio. Sin embargo, la debilidad de la protagonista le impide proceder a tal remedio, de hecho, renuncia a la voluntad de los demás.

A modo de comentar, la muerte en las aventuras amorosas ha sido el desenlace de tantas valiosas obras universales, entre ellas *la Celestina* de Fernando de Rojas y *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

En este preciso caso, el comportamiento de debilidad de la princesa se contrapone con la conducta del príncipe portugués. Efectivamente, ambos pertenecen al linaje real, no obstante, él en sus peores momentos, se siente feliz, enfrenta su destino rechazando entregar Ceuta, hasta, convencido por lo que hace y listo por la muerte dejándose degradar físicamente. Mientras que la infanta, con todo lo que tiene como hermosura, fortuna y un buen y fiel amor no consigue sentirse venturosa, porque no se aventura luchar para mantener lo que tiene en las manos.

Además, el dramaturgo enfatiza más el carácter flojo de la protagonista otorgándole un deshonorado desenlace. Como comentamos en las páginas anteriores, el cadáver del mártir cristiano fue intercambiado por la vida de la infanta quién había sido cautivada por el rey portugués, junto a su pretendido, en su camino para celebrar la boda en su reino.

De otro lado, Calderón de la Barca aprovecha la debilidad de doña Fénix para glorificar más el carácter magnánimo del personaje cristiano, ahora ya santo. Pues, lo que no ha podido hacerlo la princesa en su plena vida, lo hizo don Fernando en su plena muerte, interviniéndose espiritualmente para que Muley se case con la princesa, misión llevada a cabo por el propio rey Alfonso V.

En suma, a pesar de que los moros constituyen la parte conflictiva en *El príncipe constante*, pero no están representados como el enemigo que destruye a su rival.

Tras el análisis realizado, nos parece que la representación favorable y digna al personaje cristiano, es un procedimiento común por parte de cualquier autor de la misma cepa. Además, según lo aprobado en el capítulo anterior, Calderón de la Barca no hizo más que transportar la realidad a su teatro, porque, históricamente, Fernando de Avis se comportó de la misma manera.

Ahora bien, hemos podido demostrar que, aparte del general Muley que viene descrito con dignidad a lo largo del drama, hay también la hija del rey, ya que el hecho de calificarla como el personaje más débil de la comedia, eso no significa que el dramaturgo le concibe una imagen indigna e irrespetuosa, porque, la debilidad no es una conducta que pueda amanecer al otro, al contrario, la única víctima es la persona ella misma. En cuanto al rey de Fez, pensamos que su rigor y su severidad se justifican, por el hecho de defender un derecho, igual que el príncipe constante se justifica su constancia debido a que no quiere que Ceuta deje de ser cristiana.

2. Moro y cristiano en *El Tuzaní de la Alpujarra*.

2.1. Representación dramática de los moriscos

Como es sabido *El Tuzaní de la Alpujarra* gira en torno a los moriscos, así que, todos los elementos constituyentes del drama se refieren a la comunidad morisca. Aunque, con el cambio del título por el editor, convirtiéndose en *Amar después de la muerte*, se ha pretendido ocultar el protagonismo de los cristianos nuevamente bautizados, pero, ya a partir del *dramatis personae*, se da cuenta de la incorporación masiva del personaje morisco dentro de la comedia.

Ciertamente, la obra está animada por 18 personajes dramáticos, entre ellos, cuentan diez moriscos y ocho cristianos. Ahora, entre los actores moriscos, hay ocho que representan voz individual, y dos se manifiestan con voz colectiva. Entretanto, la parte cristiana actúa con siete personajes individuales y una sola voz colectiva. Asimismo, los cuatro primeros personajes dentro del listado global son moriscos, más aún, el gracioso antecede todos los personajes cristianos y figura entre los protagonistas del drama.

En consecuencia, la intervención de los moriscos en la acción es notablemente significativa, y no se limita únicamente en el nombre. Así que, el primer acto está dominado por los actores moriscos, solo intervienen dos cristianos y con breves diálogos.

No obstante, desde el segundo acto, el dramaturgo otorga más participación cristiana en la acción dramática, debido a los acontecimientos desarrollados y que requieren su presencia, pero aún con eso, la parte musulmana sigue dominando el diálogo hasta el final de la obra.

Ahora bien, entre los moriscos, se destaca a Juan Malec como voz dominante en el primer acto, y a El Tuzaní como único personaje interviniente a lo largo de la obra, así que, su parlamento cubre la mayor parte de la narración. En cuanto a la participación femenina morisca, se subraya la intervención de la protagonista Clara Maleca en los dos primeros actos, sin embargo, se desaparece en el tercero, a causa de su muerte. También, es relevante la actuación de Isabel Tuzaní (la hermana) en el drama entero, pero con escasa participación.

Aparte de Juan de Mendoza y el soldado Garcés como personajes que intervienen a lo largo de la comedia, hay también Lope de Figueroa y Juan de Austrias que se manifiestan desde la segunda jornada.

2.1.1. El fanatismo de los moriscos

Tanto los cronistas como los autores que han fabulado la rebelión de las Alpujarras, se ponen de acuerdo sobre la razón por la cual los moriscos se alzaron. En efecto, las nuevas ordenaciones de Felipe II que tienen como propósito, borrar la identidad árabe musulmana, provocaron la furia de los musulmanes cristianizados, por ello, se mantuvieron fuertes en las montañas alpujarreñas, con el fin de defender apasionadamente sus derechos naturales.

De hecho, el fanatismo de los moriscos se manifiesta en varias escenas, sobre todo en el acto primero. Recordemos, Juan Malec era el primer morisco en haber protestado contra la nueva pragmática siendo el portavoz de toda la minoría morisca.

Al manifestarse ante el cabildo, el anciano morisco defendía el hecho de haber prohibido hablar árabe, vestirse a la mora, ir al baño, celebrar fiestas... en definitiva, eliminar todas las costumbres relativas a la creencia musulmana, incluso, lo confirma Miguel Ángel Ladero Quesada: “*la proscripción de una cultura por decreto*” (1989: 309). Entonces, el conflicto se originó al reclamar derechos naturales, pero, en realidad, el odio y el desprecio remonta desde muy antiguo. Efectivamente, la primera escena refleja fielmente, lo que sentía los moriscos de miedo, presión, indiferencia e intolerancia por parte de sus compatriotas. Así que, los moriscos mantuvieron secretamente una reunión, con el fin de celebrar el día del viernes. La descripción calderoniana de la situación transmite al lector lo que sufría la minoría. De primero, se insistía sobre el cerramiento de las puertas: *¿Están cerradas las puertas?! (...)* *no entre nadie sin la seña* (I, vv. 1-3). Luego, el Cadi abre el festejo con unas palabras muy significativas: *Celebremos nuestro día.../ entre quien vivimos hoy/ presos en miseria tanta, / calumniar ni reprender/ nuestras ceremonias* (I, vv. 5-12). También, al llamar a la puerta, y Alcuzcuz tenía que abrir, se nos describe el castigo reservado para quien se le descubra vestido con traje de moro: *Al abrir del porta, temo/ que ha de darme, con la estaca/ cien palos el alguacil...* (I, vv. 52-54).

Precisamente, los moriscos vivían, ya este ambiente de represión antes de que editara la nueva pragmática, y se mantenían silenciosos, sin embargo, con esas últimas, se requería más rigor en su aplicación.

Por lo tanto, aunque con el bautismo, los cristianos nuevos siguen siéndose extranjeros y marginados en la tierra donde habían nacido y crecido: *Porque me volví cristiano/ ¿este baldón me sucede?* (II, vv. 855-856).

Ahora bien, hemos podido probar que la protesta de Juan Malec es legítima, y no se pretende provocar ninguna rebeldía contra el estado. No obstante, la reacción de Juan Mendoza, incita el enfado de Juan Malec. Pues, aunque ambos, formaban parte del mismo rango social, y actúan como miembros en el cabildo de Granada, pero el cristiano viejo, considera que los moriscos no son dignos de tal importante cargo, el hecho de tener una procedencia mora: *Si, pero de reyes moros*(I, v. 146). Del mismo modo, al final de la jornada primera, el futuro líder de la rebelión fue también injuriado por Juan Mendoza, avisando siempre su origen: *Pues, los míos sin ser reyes/ fueron más que reyes moros* (I, vv. 868-869).

Todavía más, el desprecio de la raza musulmana se ve manifestándose peormente por parte del mismo personaje, que se mostraba cada vez orgullo, ya que ha rechazado el matrimonio con la hija del ofendido, únicamente para reconciliar entre los dos bandos. Sin embargo, la respuesta del cristiano viejo era muy discriminada: *...ni sé que fuera decente/ mezclar Mendozas con sangre/ de Malec, pues no convienen/ ni hacen buena resonancia/ los Mendozas y Maleques* (I, vv. 858-861).

Entonces, parece que después de todo eso, era tiempo para sostener públicamente y con fuerza las normativas religiosas, entre ellas el culto islámico. Para ello, lo primero que hicieron los moriscos era oponerse, en todo a las pragmáticas decretadas:

(...)
que ninguno se llamara
nombre cristiano, ni hiciera
ceremonia de cristiano:
y porque su ejemplo fuera
el primero se firmó
el nombre de Abenhumeya...
Que ninguno hablar pudiese
sino en arábica lengua,
vestir sino traje moro
ni guardar sino la secta
de Mahoma...

(I, vv 235-245).

Por tanto, y como viene detallado anteriormente, los protagonistas cuando celebraron su boda en el segundo acto, la hicieron según la religión islámica; ofreciendo la dote a la esposa en presencia de su wali (el padre) y pronunciar la khotba por Abenhumeya que representa la figura oficial del estado.

Así que, según la realidad literal calderoniana, aunque la rebelión era la actitud adoptada para enfrentar la arrogancia y el desdén de Juan de Mendoza, pero, realmente, era la respuesta de largos años de padecimiento y marginación, que culminaron con la publicación de las últimas opresivas medidas reales. Por ello, el fanatismo de los moriscos es justificado y legítimo, viendo que su legado, tradiciones, costumbres, identidad... estaban en vía de desaparecer, solo, porque no se ha llegado a aceptar el otro con su diversidad cultural.

2.1.2. La valentía de los moriscos

Fueran lo que fueran los motivos, o sea, por honor, religión, deber, nobleza, amor, o venganza, los moriscos se mostraban valientes en todos los casos.

La bizarría morisca se ve manifestándose en dos situaciones diferentes; una que toca a toda la minoría, y otra que tiene relación directa con el protagonista del drama El Tuzaní.

En cuanto al primer caso, todos los moriscos se declararon listos para la guerra, sin tener ninguna experiencia, ya que pertenecían a la sociedad civil, y como es sabido, no es nada fácil abandonar su propio hogar y refugiarse en las montañas para poder preparar una revuelta, solo cuando se trata de valientes. Ya, al decidir la enfrenta bélica, así la minoría musulmana manifestó su acuerdo

- Yo para el hecho que intentas
- Yo para, la acción que trazas...
- Mi vida y mi hacienda me ofrezco.
- Ofrezco mi vida y mi alma.
- Todos decimos lo mismo.
- Y yo en el nombre de cuantas moriscas Granada tiene, ofrezco joyas y galas.

(I, vv 200-208).

A continuación, vamos a arrojar luz sobre los principales personajes moriscos que anteceden el listado como protagonistas, con el fin de poner de relieve su actitud valiente manifestada a lo largo de la comedia.

Empezando por el personaje Juan Malec, el primer morisco humillado, aunque era el único cristiano de origen musulmán entre los 24 miembros del cabildo, por ser el más notable entre los moriscos granadinos, no tuvo miedo en protestar y manifestar su desacuerdo respecto al edicto, a pesar de que esa medida era una decisión real proclamada por el propio rey español Felipe II. Además, fue el primero en llamar a la guerra: *Ea, valientes moriscos, / noble requería africana, / los cristianos solamente/ haceros esclavos tratan; /... retiremos/ a ella (Alpujarra) bastimentos y armas* (I, vv. 175-180). Aún más, si bien era un anciano, cuando se iniciaba la guerra, formaba parte del ejército para defender su casta: *Galera, que es esa villa/... la dio a Malec en tenencia;/ a Malec, padre de Clara/ que ya se llama Maleca* (II, vv. 208-217). Igualmente, rechazaba, categóricamente rendirse, hasta morir luchando valientemente: *-Ríndete ya. / - ¿Qué es rendirme?* (III, vv. 153-154).

Otro personaje digno de mencionar, es don Fernando de Valor o el llamado Abenhumeya, quien se actuó, primero como conciliador, queriendo que la paz reinara entre las dos comunidades, sin embargo, cuando su minoría fue agraviada más, se cambió de actitud, considerando que renunciar a la infamia será una cobardía: *¡Vive Dios, que es cobardía, / que me venganza no intenté* (I, vv. 858-861). También, en otra ocasión, comparte la misma decisión que la de Juan Mendoza, declarando la guerra con palabras firmes: *Pues de hablar la lengua cese/ y empiecen a hablar las manos* (I, vv. 859-860).

Incluso, cuando se declaró la guerra, y se le dio el cargo del líder del alzamiento y rey de los moriscos, se mostraba digno de tal responsabilidad, defiende su reino: *Pocos muchos mundos son, / si a vencerme a mi han venido, / aunque fuera el que sujeta/ ese hermoso labirinto, / como hijo de Carlos Quinto, /hijo del quinto planeta...* (II, vv. 592-597).

Del mismo modo que Juan Malec, negó renunciarse al enemigo, sobre todo que este último había exigido firmar el pacto sin condiciones por parte de los sublevados, acto que resalta más su valor. No obstante, su muerte venía a mano de sus propios soldados que le habían traicionado, al no querer rendirse, es lo que afirma su viuda, la hermana de El Tuzaní en la última escena: *Y viendo que Abenhumeya/ con valor les afeaba/ su cobardía...* (III, vv. 1214-1216).

Asimismo, Alcuzcuz, el personaje gracioso, no le faltaba la valentía, a pesar de que la mostraba con tono cómico. Declarando la guerra, no tuvo en ningún momento miedo o vacilación, sino, se ponía listo para defender su tierra y su identidad, ofreciendo lo poco que tenía en su casa como alimento a los combatientes. Además, en plena guerra, se trasladaba libremente entre las tres ciudades: Gavia, Galera y Berja sin tener en cuenta la presencia del enemigo en los alrededores. Aún más, era el único personaje que acompañó al protagonista hasta el campamento del enemigo para llevar a cabo su venganza

Ahora bien, para el personaje protagónico El Tuzaní, se ve presente en las dos situaciones. Así que, durante las primeras jornadas, luchaba en el nombre de su comunidad, rechazando las humillaciones dirigidas a Juan Malec mostrándose listo para defender su origen, encargándose de proteger Gavia.

En efecto, de primer momento, la valentía del protagonista musulmán se manifiesta al solidarizarse con los miembros de su casta, sin tener en consideración las consecuencias de esa reacción. Aún más, a pesar de que su prometida se siente deshonrada e indigna de su amor, no piensa a abandonarla en tal situación, lo que acentúa más, no sólo su valor, sino también su honor.

Sin embargo, el episodio que marca con mayor énfasis la audacia de El Tuzaní es cuando decide vengarse la muerte de su esposa, emprendiendo un camino, en el cual renuncia a todos sus valores como personaje musulmán. Para ello, tenía que abandonar la ropa morisca y vestirse a la cristiana para poder penetrarse en el campamento español. Asimismo, recuperó el habla castellana con el fin que no fuera descubierto con su acento arábigo.

Sin tener miedo de nada y de nadie, y suscitado por el ardor de la venganza, el protagonista pudo penetrarse en el campamento español, permanecer días observando las actitudes de los soldados, escuchando sus conversaciones, únicamente para descubrir a quién había asesinado a su mujer y matarlo ante los ojos de sus compañeros, algo que los cristianos no llegaron a creerlo: *Es, Señor, / una cosa bien extraña/ Es un morisco que viene/ solo desde la Alpujarra/ a matar un hombre, que/ dice que mató a su dama/ en el saco de Galera, / y le ha muerto a puñaladas.* (III, vv. 1152-1160).

Entonces, como se da a notar, el acto realizado por el morisco es calificado de extraordinario y atrevido, incluso por su propio enemigo, el cual no le castigó por su delito, sino, le perdonó otorgándole dignas palabras.

2.2. Representación dramática de los cristianos

2.2.1. La intransigencia de los cristianos

A modo de recordar, los musulmanes conquistaron la Península Ibérica desde 711. Durante su gobierno, sobre todo en la época medieval, las diferentes clases étnicas convivían juntas bajo las mismas leyes, debido a la tolerancia que reinaba.

De hecho, en Al-Andalus se reconocía la diferencia del otro, o sea; cristiano, judío o musulmán vivían en el mismo lugar, sin embargo, tenían normas distintas a seguir, respetando uno al otro. Incluso, cuando los árabes exigieron a los cristianos pagar tribus para permanecer bajo la hegemonía musulmana, nunca les habían obligado a denunciar su religión y cambiar su identidad, porque eran muy conscientes de que la intolerancia podía traer consigo irremediables conflictos, no por la falta del poder o de la fuerza, sino, su objetivo era vivir pacíficamente, respetando las diferencias raciales.

Efectivamente, cuando los cristianos recuperaron todo el territorio español bajo el predominio de los reyes católicos, una serie de revueltas tuvieron lugar a cada vez que se editaba una nueva ley desfavorable a las otras comunidades, en especial, la musulmana.

De igual forma, los reyes que sucedieron al trono, seguían la misma política, hasta estallar la revuelta final como reacción a la insoportable intolerancia cristiana.

Ahora bien, en *El Tuzaní de la Alpujarra*, se arroja luz sobre esa realidad, mostrando actitudes intransigentes por parte del personaje cristiano. Así que, el comportamiento de la intolerancia se ve manifestado en tres principales escenas: la celebración del viernes a escondidas, el edicto del rey Felipe II discutido en el cabido y la actitud de Juan de Mendoza a la hora de enfrentar al morisco Juan Malec.

Recordemos la primera escena, cuando los moriscos se preparaban para celebrar el viernes lejos de los ojos de los cristianos. En este preciso momento, el dramaturgo describe la ceremonia fijándose, justamente, en los aspectos que provocaban la intransigencia de los españoles, entre ellos la vestimenta. Así lo expone Calderón de la Barca en la primera

didascalia insertada en el drama: *Salen todos los Moriscos⁴ que pudieran, vestidos a la morisca, jaquetillas y calzones, y las Moriscas en jubones blancos, con instrumentos...* (Jornada I: 351). Concretamente, la indumentaria morisca era la primera diferencia étnica rechazada por los cristianos, sobre todo, que les hacía recordar su pasado, lo del moro del siglo ocho que había conseguido conquistar sus tierras durante centurias. Y como los moriscos eran muy arraigados a sus costumbres y origen, no faltaban ninguna ocasión para manifestar su culto a pesar del riesgo de las censuras.

Entonces, la marginación de los moriscos dentro de la sociedad española, donde habían nacido y crecido, es debida, primeramente, a su aspecto exterior. Así, a la hora de llamar a la puerta, los reunidos temían que fueran descubiertos al ver entrar en la casa del Cadi a unos españoles nuevos vestidos a la morisca.

La negación del otro sigue manifestándose, no solo al rechazar la manera de vestirse, sino también, prohibiendo cualquier agrupación de la dicha minoría y cualquier celebración a la morisca. Siempre, en la primera escena, se alude a una reunión secreta y a la presencia de instrumentos necesarios, el canto y la danza. Por lo tanto, el hecho de organizar una junta a escondidas se sabe muy bien, que se trata de un acto inaceptable por los españoles, incluso, se le reserva un castigo a quien atreva hacerlo: *Sin duda cogernos tratan/ en nuestras juntas; que como/ el Rey por edictos manda/ que se venden, la justicia...* (I, vv. 32-36). Igualmente, las ceremonias formaban parte de las prohibiciones, de hecho, servir de los instrumentos era un delito, por lo cual, antes de abrir la puerta, el Cadí ordenaba ocultar todo: *Esconder todos/ los instrumentos y abran/ diciendo que solo a verme/ vinisteis.* (I, vv. 47-50). En otra ocasión, se declara claramente la condenación, aunque de forma cómica en la boca del personaje gracioso del drama: *Al abrir del porta, temo/ que ha de darme con la estaca/ cien palos el alguacil/ en barriga...* (I, vv. 48-51).

La misma actitud se confirma en otra escena, y esta vez por parte del propio rey de España Felipe II, al declarar de manera oficial la pragmática⁵ de 1567.

Entonces, a pesar de que los moriscos eran cristianos de origen musulmán, es decir, jurídicamente, formaban parte del estatuto cristiano, pero, seguían siendo discriminados por su raza que se manifestaba a través de su culto islámico.

⁴La mayúscula en Moriscos y Moriscas es original en la obra.

⁵La presentación calderoniana de la pragmática ha sido tratada en el capítulo anterior: Ficción y realidad.

En este propósito, hace falta recordar la política adoptada por los diferentes reyes que sucedieron al trono español, desde el siglo XV hasta el siglo XIX, la de la limpieza de sangre. Para ello, se fundó el Tribunal de la Inquisición o el llamado Santo Oficio en 1478, y quedó ejerciendo sus funciones hasta su abolición final en 1834, el cual se encargaba de vigilar la pureza de la fe cristiana, sobre todo, erradicando la libertad del culto, algo permitido anteriormente y puesto de acuerdo por ambas partes conflictivas a la hora de firmar las capitulaciones de la rendición de Granada en 1492.

Más adelante, el dramaturgo expresa que la actitud intolerante hacia los moriscos, es un carácter común en todos los españoles, tomando como modelo al cristiano viejo Juan de Mendoza.

Justamente, Calderón de la Barca se sirve del personaje citado como portavoz de la ideología exigente, atribuyéndole reacciones y actos que interpretaban su total rechazo de la comunidad morisca, a pesar de la igualdad de los derechos políticos, ya que formaba parte del cabildo de Granada, igual que lo era Juan Malec.

Exponiendo otra vez los acontecimientos más relevantes del drama y que causaron el clímax de la acción dramática, se da cuenta que fueron provocadas por Juan de Mendoza, primero, al insultar la descendencia morisca con palabras hirientes, y luego al intentar golpearon su báculo a Juan Malec, todo eso, lo hizo públicamente, sin tomar en consideración ni la avanzada edad, ni la posición social del ofendido dentro de la minoría en la cual forma parte.

Así pues, el enfrentamiento mantenido en el cabildo entre los dos cristianos de distintas razas, ha revelado de manera clara, y sobre todo directa, la actitud arrogante del cristiano viejo de alto linaje que, a través de sus declaraciones, no llega a aceptar que su compatriota de igual clase social, pero de cepa musulmana discuta el contenido de las nuevas medidas reales antes de ser publicadas, calificándole junto a toda la comunidad morisca como: *gente vil, humilde y baja* (I, v. 123)

Más allá de eso, la reacción del personaje cristiano supera la naturalidad del tratamiento entre dos individuos en una simple situación de discusión, mostrando más desprecio y desdén al usar la violencia física sirviéndose de su bastón. Finalmente, la arrogancia cristiana se culmina rechazando que se unen los Mendozas con los Maleques al proponer el

casamiento entre el cristiano viejo y la cristiana nueva, hija de Juan Malec, cerrando así, cualquier vía de reconciliación entre dos ideologías opuestas étnicamente.

No obstante, el propio Juan Mendoza mantiene una relación amorosa en secreto con Isabel Tuzaní, la hermana del protagonista, como si, para él, las moriscas no merecieran tener una unión legal y digna con los cristianos viejos, solo, son consagradas para relaciones sospechas, pues es otra forma de desprecio por su parte.

En conclusión, la exagerada intransigencia de los cristianos en general, y de Juan de Mendoza en particular, era el motivo que desencadenaba la rebelión de la Alpujarra.

2.2.2. La crueldad de los cristianos

Sin lugar a ninguna duda, la intolerancia del carácter lleva consigo la crueldad en los actos. Así que, a la hora de sofocar la sublevación morisca, asistimos a episodios de violencia y brutalidad. Sin embargo, el dramaturgo atribuye todos esos actos a un militar de menor cargo dentro del ejército español: se trata del soldado Garcés, descartando así toda responsabilidad directa a las autoridades españolas, representada en el drama en la figura de Juan de Austria el medio hermano del rey Felipe II.

Una vez declarada la guerra, se da a conocer al destino de los nuevos conversos, por haber revelado contra el poder político. En efecto, aunque no se anuncia directamente la decisión de aniquilar al pueblo morisco, pero se sobreentiende a través de los actos.

A principio de la jornada tercera, a penas los españoles acabaron de arruinar Galera, se ordena meter en fuego toda la ciudad, en boca de Lope de Figueroa, el primer responsable del ejército cristiano después de Juan de Austria, como si el hecho de haber destruido la villa no fuera suficiente para castigar a los sublevados.

Es muy llamativa y chocante la siguiente discusión entre tres personajes cristianos (Lope de Figueroa, Garcés y otro soldado), en la cual se nota la crueldad del español:

- No quede persona a vida;
llévese a fuego y a sangre la villa
 - A pegarla fuego entraré
 - Yo a aprovecharme el saco.
- (III, vv 156-160).

Entonces, como se da a notar, no se trata de una simple hostilidad, en la cual se conforma con dominar el levantamiento, sino, proceder a un genocidio radical de los revolucionarios, aún más, con la forma más violenta, inhumana e impetuosa que pueda existir: matar a los que pudieron vivir después del primer ataque, quemar la ciudad y aprovechar de los bienes de sus habitantes.

A continuación, prestamos especial atención al personaje Garcés, a quien se le otorga la más cruel conducta, que provocó el clímax de la segunda acción dramática la del asesino de la protagonista Clara Maleca.

En *El Tuzaní de la Alpujarra*, este cristiano viejo, aunque es de origen inferior, pero es representado como uno de los participantes en la Batalla del Lepanto bajo la bandera de Juan de Austria. Por lo tanto, esta presentación del personaje cristiano ligada a la famosa batalla naval, en la cual los españoles consiguieron una histórica victoria poniendo fin a la expansión otomana en el mediterráneo, resalta su heroísmo y su destacada carrera militar.

Una vez establecido el conflicto y declarada oficialmente la guerra, se puso de nuevo al servicio de Juan de Austria, sacrificándose como soldado para llevar a cabo el castigo a los “infieltes”:

...y yo te ofrezco
hoy por mi vida cuantas
Galera contiene dentro;
sin que puedan con mi rabia,
sin que valgan con mi acero,
ni en los niños la piedad,
ni la clemencia en los viejos,
ni el respeto en las mujeres,
que con esto lo encarezco.

(II, vv 235-245).

Según las propias palabras del soldado del Lepanto, se confiesa claro y públicamente las intenciones de lo que va a tener lugar en las zonas alzadas, y parece que lo dicho no era palabras llevadas en el aire, sino una realidad dramática ejecutada en el episodio más cruel y decisivo de toda la obra.

Efectivamente, con el asesino de la protagonista por parte de Garcés, el dramaturgo deja de dar primacía a la primera acción dramática que había causado la ruptura entre los dos pueblos cristiano y morisco, como si la homicida de Clara Maleca, la recién casada tuviera

más importancia que la guerra contra los rebeldes, que ella misma forma parte de ellos, consagrando su exposición dramática en la desgracia amorosa de la pareja morisca, confesando así, de cierta manera su actitud negable a tal horroroso acto.

La verdad del crimen y cómo sucedió fue narrada por la propia víctima agonizando entre los brazos de su marido.

En el mismo contexto, Calderón de la Barca aprovecha dicha escena para describir la situación de Galera después del horrible asalto.

Como viene señalado anteriormente, los esposos una vez casados tuvieron que separarse: la mujer se queda en Galera donde vivía, y El Tuzaní se desplaza a Gavia donde se encargaba de defenderla. Desgraciadamente, las tropas cristianas atacaron de primero la ciudad indicada realizando una terrible masacre.

La noche siguiente en la cual la pareja tenía planificado de nuevo el encuentro, el marido se vio ante una matanza, con palabras breves pero de profundo significado, el protagonista transmite lo que ocurrió al pueblo de Galera: *Por entre montes de llamas, / entre piélagos de sangre, tropezando en cuerpos muertos, / quiso mi amor que llegase/ a la casa de Maleca...* (III, vv. 196-200).

En cuanto a la protagonista víctima de la violencia cristiana, el dramaturgo se sirve de una aguda acotación, para reflejar y resumir lo que sufrió Clara Maleca. Así, describe en qué estado fue encontrada por su marido: *“Entra y sácala en los brazos [A Doña Clara], suelto el cabello, ensangrentado el rostro y medio vestida”* (Jornada III: 374).

Entonces, con la geniosa presentación calderoniana del citado escenario, en seguida, se da cuenta del indigno comportamiento del soldado español al querer deshonrarla abusando de su cuerpo. Aún más, no le había servido nada ofreciendo sus arras para salvarse, y finalmente, al seguir rechazándole, termina asesinarla, dejándola *bañada en su propia sangre* (III, v. 246).

Parece pues, que con estas tremendas afirmaciones no hay lugar a ninguna duda a las vergonzosas actuaciones del ejército cristiano, interpretada en la conducta del personaje Garcés, que no se ha conformado solo con cumplir su deber como soldado, el de poner a fuego toda la ciudad (orden dado ya por el general Lope de Figueroa), sino también,

aprovechar la debilidad de la mujer morisca para satisfacer sus deseos, acto deshonroso para él, tanto como soldado y también como hombre.

Asimismo, hemos de comentar otro punto relacionado con el hecho de apoderarse de la riqueza de los vencidos, también acto atribuido a los soldados. Sin embargo, en la obra presente, el dramaturgo no excluye de ningún modo a los caudillos, en especial a Lope de Figueroa de este comportamiento, al considerar lo que hace su milicia es digno de aplauso y no de castigo, mostrando su total satisfacción al fácil enriquecimiento de sus soldados: *...no hay soldado/ que rico no haya venido* (III, vv. 196-200).

Generalmente, cuando se trata de empresas bélicas, esta conducta es permitida en todas las contiendas, sin embargo, queda no conforme a la ética y la moral, por eso, los grandes jefes militares no atreven hacerlo, al saber que no corresponde a las virtudes del ideal y noble caballero.

2.2.3. La generosidad del personaje cristiano

Si el irresponsable y vergonzoso trato hacia los moriscos es asignado a la menor categoría dentro del ejército español, la virtud y la bondad son atribuidas al primer líder de las tropas cristianas, especialmente a Juan de Austria.

En el drama, Calderón de la Barca presenta a esa figura tanto histórica como literaria, por su incomparable generosidad al haber perdonado el asesinato de uno de sus soldados en mano del morisco protagonista El Tuzaní.

De otro lado, es de la obligación remontar el hilo narrativo a escenas antecedentes para comprender su manera de comportarse hacia el enemigo.

Las primeras actuaciones de Juan de Austria empiezan a partir de la segunda jornada. Su primera aparición en el escenario viene asociada con el sonido de las cajas, advirtiendo así la declaración de la guerra por parte de los cristianos.

Aún más, su inaugural intervención dialogada viene cargada de tono amenazador que refleja su arrogancia bélica, considerando que los sublevados no merecen ser derrotados, sino matados, incluso no le honra tal victoria, al contrario, será una vergüenza en su serie de majestuosos triunfos, entre ellos la Batalla del Lepanto⁶: *que esto matar y no vencer se*

⁶Recordando, la revuelta de Alpujarra tuvo lugar entre 1568 y 1570, sin embargo, la batalla del Lepanto en 1571, pero se ve que el dramaturgo se sirve de la última para acentuar el valor bélico de Juan de Austria.

llama, / porque no son blasones/ a mi honor merecidos.../ que la llame castigo y no victoria (II, vv. 892-896).

En otra escena dentro de la jornada tercera, aunque la decisión de reprimir la sublevación en Galera, aniquilando su pueblo no está expresada con las propias palabras de Juan de Austria, pero, revela su total acuerdo con lo que sucedió, hasta amenazar de seguir el mismo procedimiento para apaciguar la resistencia en Berja: *Ya que rendida Galera/ en ruinas se eterniza, / Vos iréis a Berja... / que se rinda al fin, porque/ si no, a Berja soplaré/ las cenizas de Galera (III, vv. 401-406).*

En cambio, el episodio del asesinato de la protagonista hace descubrir otro comportamiento en el personaje cristiano. En efecto, gracias a las joyas pilladas de la víctima, El Tuzaní creyó detectar al criminal, porque las vio en las manos del caudillo cristiano. En esta delicada situación, Calderón de la Barca, interpreta diferencialmente lo visto, con el fin de exaltar el idealismo del príncipe militar, negando en la boca de su propio enemigo: *que un noble no ensangrentara/ en una mujer la mano; /...que otro ha sido, que otro ha sido/ el vil, el fiero, el traidor. (III, vv. 579-582).*

Como se nota, hasta el personaje morisco no llega a creer que el culpable es Juan de Austria, y lo afirma con certidumbre, repitiendo la misma frase “que otro ha sido” como una forma de negarle categóricamente el delito.

Finalmente, tras descubrir la verdad, se enteró que dichas joyas fueran regaladas por Lope de Figueroa, quien a su turno les había comprado de Garcés, el verdadero culpable.

De nuevo, el dramaturgo sigue poniendo los innobles e infames actos a cargo de la soldadesca cristiana de origen humilde y de menor valor militar.

Ahora bien, tras escuchar la historia trágica y el motivo de la venganza del marido morisco, el ejecutor de la empresa bélica contra los nuevos conversos, ha optado por otorgar el perdón real al protagonista y aceptar que se integre nuevamente en la sociedad como cristiano nuevo.

Por lo tanto, como acabamos de mostrar, la generosidad del personaje cristiano viene expresada después de varios episodios marcados por la intransigencia y la barbarie. De hecho, podemos afirmar que en las pocas escenas en las cuales interviene el personaje príncipe, el dramaturgo le otorga un papel decisivo, de allí, su carácter como generoso

manifestado al final de la comedia, viene como una absoluta necesidad dramática para restaurar el orden y recuperar la estabilidad social, rota por la revuelta.

Además, no hay que olvidar la labor de la inquisición, pues, transmitir la realidad tal como ocurrió y declarar claramente su visión hacia la vencida condena al escritor, de hecho, con este desenlace se evita penetrar en polémicas políticas con las autoridades reales.

Conclusión

A través de lo que acabamos de exponer a lo largo de este capítulo, hemos podido arrojar luz sobre la presentación calderoniana del personaje moro y cristiano que actúan en ambos dramas.

Gracias a la presente indagación, se puede afirmar que, a pesar del conflicto y la rivalidad entre los protagonistas, se nota una igualdad en la representación tanto en *El príncipe constante* como en *El Tuzaní de la Alpujarra*, aún más, a veces Calderón de la Barca se inclina más hacia la parte musulmana.

Los personajes moros/ moriscos no vienen retratados como individuos desbravados o viciosos, ni deshonrados o cobardes.

En los dos dramas se ven defendiendo un derecho natural. Así que, en la primera obra, luchan por la recuperación de su legítima ciudad conquistada por los portugueses en 1415, y en la segunda, defienden su identidad árabe morisca apisonada hasta vía de desaparición debido a las severas e injustas capitulaciones de 1587.

Hemos podido justificar el comportamiento tirano del antagonista en *El príncipe constante*, movido por el simple deseo de rescatar Ceuta una vez que se le presentó la ocasión. Además, intentó llevar a cabo esta operación con el menor coste pero, sobre todo, sin derramar sangre, ya como hemos visto, el sufrimiento y el sacrificio del protagonista en la prisión, viene bajo su propia voluntad, rechazando el trueque y renunciándose a la muerte.

Asimismo, en este mismo drama, no hay ninguna falsificación de la realidad histórica adoptando otras figuraciones, con el fin de ocultar la verdad, o sea del vencido o del vencedor.

No obstante, *El Tuzaní de la Alpujarra*. o *Amar después de la muerte*, aunque la parte morisca presenta todo el antagonismo de la acción dramática, sin embargo, goza de un tratamiento digno a su pasado, descendencia y religión.

Evidentemente que hay escenas de humillación y de total desprecio a la comunidad morisca, pero dichas acciones sirvieron al autor para apoyar y transmitir al público la verdadera opresión ejercida, no solo por parte del gobierno, sino también por parte de los cristianos viejos de carácter intolerante, sobre todo que siguen siendo narraciones reales, que ya las hemos comparado con la historiografía de la época en el capítulo anterior (Ficción y realidad). Igualmente, con las mismas escenas, se llega a desvelar varias amargas verdades, comentadas ya anteriormente, respecto al comportamiento del cristiano viejo.

Ciertamente, podemos afirmar que el dramaturgo, a pesar de la inquisición establecida, ha podido expresar su actitud de solidaridad y comprensión hacia los moriscos, y de rechazo y desacuerdo hacia las medidas de Felipe II, pero de modo implícito al cambiar la actitud de Juan de Mendoza, que sigue siendo una invención puramente dramática comparándola con la realidad, solo para salvarse del castigo real.

En fin, el estudio comparativo llevado a cabo en este capítulo revela que tanto el moro como el cristiano actúan con virtud y también con maldad, depende de la situación enfrentada, sin embargo, la maldad del árabe queda justificada por razones que hemos analizado a lo largo de ese último apartado.

CONCLUSIÓN GENERAL

Conclusión general

En la presente indagación se ha enfocado en el estudio comparativo de dos obras teatrales de Calderón de la Barca, escritas en la misma década, y tratando el mismo tema, que consiste en el conflicto cristiano- musulmán, pero cada una en su propia ambientación.

En el primer drama titulado *El príncipe constante*, la escena se desarrolla durante el siglo XV. El lector comparte la escena hasta confundirse con los personajes del drama y está en el norte de África. En aquel momento, la empresa portuguesa, movida por las ambiciones del poder, invadió Fez.

Mientras que, en el segundo drama *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*, la acción se sitúa en la España del siglo XVI y refleja el episodio de lucha entre los viejos cristianos y los moriscos que querrían mantener su identidad musulmana.

Ahora bien, el principal propósito al emprender nuestra investigación ha sido recordar la situación conflictiva entre ambas comunidades, con el fin de poner énfasis en la visión del otro, mediante el estudio comparativo entre los dos dramas.

En efecto, a lo largo del presente estudio, hemos podido comprobar que tanto *El príncipe constante* como *El Tuzaní de la Alpujarra* revelan la visión del autor hacia al otro. Aún más, se ha llegado a concluir que ambas obras comparten una imagen favorable a través del tratamiento otorgado al protagonista y al antagonista de diferente cepa.

Si bien, a partir de la primera parte, sobre todo durante el análisis de la estructura externa, o la denominada paratexto, nos ha resultado difícil desvelar la actitud del autor por ser un paratexto editorial, en el cual se podía percibir el compromiso único de la edición. De esta manera, la re-difusión de las obras estaba condicionada por motivos materiales con el fin de asegurar más venta y éxito.

Ambas comedias siguen la misma estructura, la del modelo lopesco en hacer teatro, que se basa en la unidad de la acción dramática, variación de la organización temporal y espacial, y mantener el mismo esquema de los personajes.

En *El príncipe constante*, toda la obra gira en torno al cautiverio y la firmeza del protagonista don Fernando. No obstante, dentro de la misma acción dramática, Calderón de la Barca inserta episodios donde el personaje musulmán actúa dignamente.

En cuanto a *El Tuzani de la Alpujarra*, se ha servido de dos acciones, una de carácter colectivo que se refiere a la restauración del honor de los moriscos al ser humillados por el cristiano viejo Juan de Mendoza, y otra de carácter individual, que se relaciona a la venganza del protagonista El Tuzani, al matar a quien asesinó a su mujer. Por consecuencia, en esta última obra se concede doblemente el protagonismo al personaje morisco, como si el dramaturgo quisiera insistir más en la animación morisca, sin dejar demasiado espacio para la actuación cristiana. Sólo al final, el autor alude a la actitud tolerante y comprensiva de Juan de Austria para poder establecer de nuevo, el orden roto por la sublevación.

Ahora bien, hemos de apuntar que el rey de Fez viene calificado como cruel y tirano. Pero, hemos podido justificar su conducta, como una simple reacción para cualquier individuo que quiere proteger sus bienes.

La narración calderoniana plantea otro lado digno y honrado en el personaje moro, pero que no ha sido tratado con el valor merecido. En este contexto recordemos a Fénix, la hija del rey de Fez en *El príncipe constante*, que está calificada con su debilidad y el miedo por enfrentar las situaciones. Sin embargo, no se trata de defecto o de mala conducta que se necesita cambiar, sino de un comportamiento común, no sólo en la sociedad oriental, sino también, en la occidental, mucho más en las familias reales, los padres reyes fueron ellos quienes elegían al esposo de sus hijas, y estas últimas no tenían que protestar o rechazar, por el bien del trono.

Asimismo, en *El Tuzaní de la Alpujarra*, no se pone en evidencia la solidaridad de los moriscos, cuando uno de ellos, Juan Malec fue despreciado por un cristiano viejo, todos se mostraron listos para defender su honor, incluso el personaje gracioso Alcuzcuz que se sintió tocado por el agravio.

De todo lo deducido anteriormente, afirmamos que

-Calderón de la Barca tanto en *El príncipe constante* como en *El Tuzani de la Alpujarra*, trata al cristiano y al moro desde el mismo ángulo, el del personaje dramático y no del individuo que adopta otra religión.

- Asimismo, aseguramos que la virtud y la maldad se encuentran en ambos personajes, en suma las indignas conductas están reservadas al cristiano y al musulmán, según requiere la acción dramática.

-Igualmente, hemos observado que hay algunos episodios de discriminación al personaje moro/ morisco, pero quedan una verdad histórica absoluta, que no se puede ocultarla ni falsificarla. En este sentido, cabe señalar que el dramaturgo no pretende de ningún modo desvelar esas realidades al acentuar las pasadas humillaciones, sino ponerlas otra vez en la escena, mostrando su desacuerdo hacia la política de aquel entonces, por lo cual adopta otro desenlace en el segundo drama, totalmente diferente a lo sucedido realmente.

-Del mismo modo, afirmamos que la actitud del dramaturgo por lo que se refiere a la temática mora:/ morisca no se inclina en ningún momento hacia la comunidad musulmana, y que en las dos obras ha adoptado la misma postura, la de dramatizar episodios históricos con espíritu puramente crítico.

A fin de cuentas, no únicamente *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra* representa al musulmán con nobleza y respeto, sino también en *El príncipe constante* se adopta la misma imagen. Por lo tanto, el moro y el morisco apoyaron su digna y honorable imagen tanto en el teatro calderoniano como en la memoria del público, ya que las obras tuvieron mucho éxito a la hora de su estreno.

Finalmente, cabe mencionar que durante las últimas décadas surge una prolífica labor literaria tanto española, como árabe que trata de nuevo la historia de Al-Andalus y del problema morisco. Por ello, sugerimos que haya una continuidad a ese estudio comparativo, pero desde otra perspectiva, el de la literatura comparada entre los escritos españoles y árabes por ejemplos. Dicho de otro modo, establecer una comparación y un análisis entre dos puntos de vista uno oriental y otro occidental evocando la misma temática.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

1. Obras

- ACOSTA MONTERO, J. (1998). *Aben Humeya, Rey De Los Moriscos*. Almería: Instituto De Estudios Almerienses.
- AGUILAR, Gaspar (1999). *Expulsión De Los Moriscos De España: Por S.C.R. Majestad Del Rey Don Felipe III, Nuestro Señor, 1610*. Sevilla: Guadalmena
- ALVARADO, Maite (1994): *Paratexto*. Buenos Aires: Oficina De Publicación De La Universidad De Buenos Aires.
- ARANDA DONCEL, Juan (1984): *Los Moriscos En Tierra De Córdoba*, Córdoba: Publicaciones Del Monte De Piedad Y Caja De Ahorros De Córdoba.
- ARRÓNIZ, Othón (1977): *Teatros Y Escenarios Del Siglo De Oro*. Madrid: Gredos.
- APARICIO MAYDEU, Javier (2000) : *Estudios Sobre Calderón*, 2 Vols. Madrid: Istmo.
- BOBES NAVES, María Del Carmen (1975): *Semiótica De La Escena*. Madrid: Arco.
- _____, (1997): *Semiología De La Obra Dramática*. Madrid: Arco Libros.
- BOBES NAVES, M.C. Y CORVIN, M. Y GARCIA BARRIENTOS, J.L. Y INGARDEN, R. Y JANSEN, S. Y KOWZAN, T. Y PROCHAZKA, M. Y THOMASSEAU, J.M. Y VELTRUSKÝ, J. (1997): *Teoría Del Teatro*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- BORDONOVE, G. (2006): *Molière*. Buenos Aires: El Ateneo,
- BUNES, Miguel Ángel De (1983): *Los Moriscos En El Pensamiento Histórico*, Madrid: Cátedra.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1966): *Obras Completas, I: Dramas*, Ángel Julián Valbuena Briones (Ed.), Madrid: Aguilar.

- CARRASCO URGOITI, M.S. (1996): *El Moro Retador Y El Moro Amigo*, Granada, Universidad.
- CARILLA, Emilio (1968): *El Teatro Español En La Edad De Oro*. Buenos Aires: Centro Editor De América Latina.
- CARO BAROJA, J. (1979): *Ensayos Sobre La Cultura Popular Española*. Dosbe. Madrid.
- CASTRO, Américo (1960): *De La Edad Conflictiva*, Madrid, Taurus.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2001) : *Ensayo Sobre La Vida Y Obras De D. Pedro Calderón De La Barca*, Ignacio Arellano Y Juan Manuel Escudero (Eds.), Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert.
- DÍEZ BORQUE, José María (1976): *Sociología De La Comedia Española Del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1978): *Sociedad Y Teatro En La España De Lope De Vega*. Barcelona: Antoni Bush.
- DURKHEIM, E. (1985): *Les Formes Elementals De La Vida Religiosa*. Ediciones 62. La Caixa. Barcelona.
- DUVIGNAUD, Jean (1966): *El Actor. Para Una Sociología Del Comediante*. Madrid: Taurus.
- _____ (1979): *El Sacrificio Inútil*. FCE. México D.F.
- EPALZA, Mikel De (1992): *Los Moriscos Antes Y Después De La Expulsión*, Madrid: MAPFRE.
- FAYOLLE, Roger (1964) : *La Critique Littéraire En France Du XVI Siècle A Nos Jours*. París: Collection U. Librairie Armand Colin.
- FROLDI, Rinaldo (1973): *Lope De Vega Y La Formación De La Comedia Española*. Madrid: Hispanonova.

- FUSH, B. (2011): *Una Nación Exótica. Maurofilia Y Construcción De España En La Temprana Edad Moderna*. Madrid. : Ediciones Polifemo.
- GARCÍA ARENA, Mercedes (1975): *Los Moriscos*. Madrid: Editorial Nacional
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2008): *Cómo Se Comenta Una Obra De Teatro*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA HERNÁN, David (2006): *La Cultura De La Guerra Y El Teatro Del Siglo De Oro*. Madrid: Sílex.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Collection «Poétique», Ed. Du Seuil.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (2002.): *Lo Moro: Las Lógicas De La Derrota Y La Formación Del Estereotipo Islámico*. Anthropos. Barcelona.
- GONZÁLEZ-RAYMOND, Anita (1992) : *La Croix Et Le Croissant. Les Inquisiteurs Des Iles Face A l'Islam. 1550-1700*, Paris: CNRS.
- GORDÓN Y Salamanca, José (1864): *Juicio Crítico De La Expulsión De Los Moriscos*, Granada: Francisco Higuera.
- GOUVEIA MONTEIRO, João (2003): *Aljubarrota: A Batalha Real*. Julho: Tribuna Da História.
- GREIMAS, Algirdas Julián (1987): *Semántica Estructural. Investigación Metodológica*. Madrid: Gredos.
- GRILLO TORRES, Paz (2004): *Comprendido de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- HAMON, Philippe (1977): *Pour un statut sémiologique du personnage*. Paris : Seuil.
- HELBO, André (1987): *Semiología De La Representación: Teatro, Tv, Cómic*. Barcelona/ México: Gili.

- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1981): *Guerra De Granada*, Lisboa, 1627; Ed. B. Blanco-González, Castalia, Madrid.
- JIMÉNEZ LOZANO, J., MARTÍNEZ, F., MATE, R., MAYORGA, J. (2003): *Religión Y Tolerancia*, Madrid.: Anthropol.
- KOWZAN, Tadeusz (1975) : *Littérature Et Spectacle Dans Leurs Rapports Esthétiques, Thématiques Et Sémiologiques*, Varsovia: Éditions Scientifiques De Pologne.
- KURT, Spang (1991): *Teoría Del Drama. Lectura Y Análisis De La Obra Teatral*. España: Ediciones Universidad De Navarra, S.A.
- LONGÁS Bartibás, Pedro (1915): *Vida Religiosa De Los Moriscos*, Madrid: Imprenta Ibérica
- LÓPEZ-BARALT, Luce (1989): *Huellas Del Islam En La Literatura Española*, Madrid: Hiperión.
- MÁRMOL CARVAJAL; Luis Del (2008): *Historia Del Rebelión Y Castigo De Los Moriscos Del Reino De Granada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1991): *El Problema Morisco (Desde Otras Laderas)*, Madrid: Libertarias.
- MATTOSO, José (1986): *Identificação De Umpais, II- Composição*. Lisbonne: Estampa.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1919): *Estudios Sobre El Teatro De Lope De Vega*, Vol. IV, Madrid: CSIC.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1966): *De Cervantes Y Lope De Vega*. Buenos Aires: Espasa- Calpe (Austral).

- MOINE, Marie-Christine (1984) : *Les Fêtes A La Cour Du Roi Soleil : 1653-1715*. Paris : Fernand Lanore
- MUÑIZ, López (1954): *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA GUERRA*
Editorial: Editorial Gloria Y Gesta, Madrid.
- NICOLL, Allardyce (1977): *El Mundo De Arlequín*. Barcelona: Barral
- OLIVA, Salvador (2001): *Introducción A Shakespeare*. Barcelona: Península.
- OROZCO, Emilio (1969): *El Teatro Y La Teatralidad Del Barroco*. Barcelona: Planeta.
- PARKER, Alexander Augustine (1983): *Los Autos Sacramentales De Calderón De La Barca*. Barcelona: Ariel.
- _____ (1991): *La Imaginación Y El Arte De Calderón*, Madrid, Cátedra.
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario Del Teatro*. Trad. Jaume Melendres.
Barcelona: Paidós,
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas (2000): *Calderón. Vida Y Teatro*, Madrid: Alianza Editorial.
- PÉREZ GALLEGO, Cándido (1988): *Shakespeare. Historia De La Literatura Inglesa, I*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- PÉREZ DE HITTA, Ginés (1975.): *Segunda Parte De Las Guerras Civiles De Granada*, Cuenca, 1619; Biblioteca De Autores Españoles, Madrid.
- PINA, Rui De (1966): *Cronica Do Reidom Duarte*, Éd. A. Borges Coelho.
Lisbonne: Editorial Presença.
- PINEAU, J. (2000): *Le Théâtre De Molière: Une Dynamique De La Liberté*. Paris, Minard.
- RIQUER, Martin De; VALVERDE, José María (1984): *.Historia De La Literatura Universal*. Volumen 5. Barcelona: Planeta.

- RUANO DE LA HAZA, José M. (1983) *Hacia Una Nueva Definición De La Tragedia Calderoniana*.
- ROUSSET, Jean (1954) : *La Littérature De L'âge Baroque En France: Circé Et La Paon*. París: José Corti.
- ROZAS, Juan Manual (1976): *Significado Y Doctrina Del Arte Nuevo De Lope De Vega*. Madrid: SGEL.
- RUBIERA, Javier (2005): *La Construcción Del Espacio En La Comedia Española Del Siglo De Oro*, Madrid, Arco Libros.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967): *Historia Del Teatro Español*. Madrid: Alianza.
- SACCO, Leonardo (2005): *Kamikaze E Shahid: Linee Guida Per Una Comparazione Storico-Religiosa*, Roma, Bulzoni.
- SCHERER, Jacques (1974) : *Structures Du Tartuffe*. Paris, Sedes.
- _____ (1986) : *La Dramaturgie Classique En France*. París: Nizet.
- TAVIANI, Ferdinando (1984): *Le Secret De La Commedia Dell'arte*. Florència: Casa Usher,
- TRUCHET, Jacques (1975) : *La Tragédie Classique En France*. Collection SUP. París: Presses Universitaires De France.
- UBERSFELD, Anne (1998): *Semiótica Teatral*. Traducción Y Adaptación De Francisco Torres Monreal. 3. Ed. Madrid: Cátedra / Universidad De Murcia.
- _____ (1987) : *L'école Du Spectateur. Lire Le Théâtre 2*. París: Éditions Sociales.
- _____ (1989): *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad De Murcia.
- URIBE, María De La Luz (1983): *La Comedia Del Arte*. Barcelona: Destino.

- ZAYAS, Rodrigo de. (2006): *Los Moriscos Y El Racismo De Estado. Creación, Persecución y Deportación (1499-1612)*. Almuzara. Córdoba.
- ZUBER, Roger, Y CUÉNIN, Micheline (1990) : *Le Classicisme*. Collection Littérature Française, Vol 4. París: Arthaud.
- ZURARA, Gomes Eanes De (1862); *Cronica Da Tomada De Ceuta*.Éd. Juan Croisset .P, Lisbonne: Ed. F. M. Pereira.

2. Artículos

- ALCALÁ-ZAMORA, J. (1983): “Individuo E Historia En La Estructura Teatral De *El Tuzaní De La Alpujarra*”, En *Calderón*, Actas, T. I, CSIC, Madrid.
- ANTA, FÉLEZ, J.L. (2003): "Violencia, Comunidad Y Complejidad: Moros Y Cristianos En Carhelejo (Jaén)" En ALBERT-LLORCA, M. Y GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A.: *Moros Y Cristianos*. Centro De Investigaciones Etnológicas "Ángel Ganivet". Diputación Provincial De Granada. Granada.
- ARCAS CAMPOY, María (2002): “Miedo, Muerte Y Vida En La Escatología De La Guerra Santa”, *Milenio: Miedo Y Religión*, Ed. Francisco Díez De Velasco Abellán, Madrid, Ediciones Del Orto, pp. 63-69.
- ARELLANO, Ignacio (2009). “Aspectos De La Violencia En Los Dramas De Calderón”, *Anuario Calderoniano*, N.º 2, pp. 15-49
- _____ (1998): “Casos De Honor En *Las Primeras Etapas Del Teatro De Lope*, *Anuario Lope De Vega*, 5, pp. 7-31.
- _____ (2013): “El Honor Calderoniano En Las Comedias De Capa Y Espada”, *Romanische Forschungen*, 125, 3, pp. 331-352.
- _____ (2015): “Éticas Del Honor (Y Del Poder) En El Teatro Del Siglo De Oro”, *Boletín De La Real Academia Española*, 95, 311, pp. 17-35.

- BARNE, Yannick (2020): “Lo Santo Y Lo Visible En *El Príncipe Constante* De Pedro Calderón De La Barca”, *Criticón*, 140, pp. 77-98.
- BONNET CORREA, Antonio (1979): “La Fiesta Barroca Como Práctica Del Poder”, *Diwan* 5/6, pp. 53-85.
- BUNES, Miguel Ángel De (1991): "El Islam En Los Autos Sacramentales De Pedro Calderón De La Barca" En *Revista De Literatura*, Nº 56.
- CARRASCO, Raphaël (2007): “Contra La Guerra: Calderón Y Los Moriscos De Las Alpujarras”, En Felipe Pedraza, Rafael González Cañal Y Elena E. Marcelo Ed., *Guerra Y Paz En La Comedia Española*, Almagro, Universidad De Castilla La Mancha, pp. 127-155.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel (1983): “Calderón Y Los Moriscos De Las Alpujarras”, En *Calderón*, Actas, T. I, CSIC. Madrid, 1983, pp. 393-402
- CASTELLS, Ricardo (2013): “LA EVOLUCIÓN DE LA MONARQUÍA MUSULMANA EN EL PRÍNCIPE CONSTANTE”, *Revista De ATALANTA*, 1/3, pp. 31-50.
- CASTILLO FERNÁNDEZ, J. (1994): "Análisis De Los Textos De Las Representaciones De Moros Y Cristianos De Cúllar (Granada)" En *Demófilo* 18. Fundación Antonio Machado. Sevilla.
- CASTRO, Américo (1916): “Algunas Observaciones Acerca Del Concepto Del Honor En Los Siglos XVI Y XVII”, *Revista De Filología Española*, 3,1, pp. 1-50.
- CHECA, Jorge (2003): “Calderón De La Barca Y Las Catástrofes De La Historia: Amar Después De La Muerte”, *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 51, 1, pp. 147-192.
- COENEN, Erik (2007): “Las Fuentes De Amar Después De La Muerte” .*Revista De Literatura* 69.pp. 467-485.

- CORREA, Gustavo (1958): “El Doble Aspecto De La Honra En El Teatro Del Siglo XVII”, *Hispanic Review*, 26, pp. 99-107.
- DERMAZIÈRE, Maurice (1925): “ La Captivité Et La Mort A Fez De L’infant Don Fernando Du Portugal Au XV Eme Siècle (1437-5 Juin 1447) ”. In : *Le Maroc Catholique*, pp. 20- 105.
- DOMPEYRE, Simone (1992) : "Etude Des Fonctions Et Du Fonctionnement Des Didascalies", *Pratiques*, N° 74, pp. 77-104.
- FRADEJAS LEBRERO, J. (1957): “Musulmanes Y Moriscos En El Teatro De Calderón”, *Tamuda*, N.º 5, pp. 185-228.
- GARCÍA VALDÉS, C. (1997): “Moros Y Cristianos En Dos Dramas De Calderón”, En *Anthropos*, I, Barcelona, pp. 95-115.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (2010): “El Romance De Góngora En El Príncipe Constante”, Homenaje A Antonio Carreño, *Rilce*, 26, pp. 74-96
- KURT, Spang (1986): "Aproximación Semiótica Al Título Literario", *Investigaciones Semióticas I*, Actas Del I Simposio Internacional De La Asociación Española De Semiótica (Toledo, 7-9 De Junio De 1984), Madrid, Consejo Superior De Investigaciones Científicas.
- LADRA, David (2000): “A Propósito De Una Representación De *El Príncipe Constante*”, En *Primer Acto*, 286, pp. 107-116.
- LOPES, David (1999) : “Les Portugais Au Maroc“. In: *Revue D'histoire Moderne*, Tome 14 N°39,1939. pp. 337-368.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1964): “Del Honor En El Teatro Español”, En *De Cervantes Y Lope De Vega*, Madrid: Austral, pp. 139-166.
- MOLL, Jaime (1992):" De La Continuación De Las Partes De Lope De Vega A Las Partes Colectivas», En *Homenaje A Alonso Zamora Vicente*, Vol. 3, Tomo 2, Madrid: Castalia, pp. 199-212.

- OUAKNINE, Serge (1968): “Alrededor De *El Príncipe Constante*”, En *Primer Acto*, 95, Pp. 28-43.

- PALLIN, Yolanda (2005): “Honor Después De La Muerte”, En Calderón De La Barca, Pedro, *Amar Después De La Muerte, Textos De Teatro Clásico*, N° 40, Compañía Nacional De Teatro Clásico, Madrid.

- PORQUERAS MAYO, Alberto (1977): “En Torno Al *Príncipe Constante*: La Relación Fénix-Fernando”, En Chevalier, Maxime; Lopez, Francois; Perez, Joseph; Salomon, Noel Ed., *Actas Del Quinto Congreso Internacional De Hispanistas*, PU De Bordeaux, Bordeaux, pp. 687-698.

- _____, (1996): “Impacto De *El Príncipe Constante* En La Crítica Hispánica (1972-1992)”, *Scriptura*, 11, pp. 179-190.

- ROBERT, Ricard (1957) : “*Etudes Sur L'histoire Des Portugais Au Maroc*“ *Annales*, pp. 164-166

- RODRIGUEZ, José Javier (2000): “¿Es Humildad O Valor / Esta Obediencia? Género Y Sentido De *El Príncipe Constante*”, *Criticón*, 78, pp. 93-108.

- RODRIGUEZ-GALLEGO, Fernando (2015): "SOBRE LAS EDICIONES DE LAS OBRAS COMPLETAS DE CALDERÓN DE LA BARCA PREPARADAS POR VALBUENA BRIONES", *Arte Nuevo*, N° 2, pp. 74-105.

- ROUANE – SOUPAULT, Isabelle, (2020): “Cartografía Imaginaria Y Dramatización De Los Lugares De Paso. El Caso De Las Alpujarras En *Amar Después De La Muerte* De Calderón”, *Criticón*, 139, pp. 53-67.

- SANZ AYÁN, C. Y GARCÍA GARCÍA, B.J. (1995): "El Oficio De Representar En España Y La Influencia De La *Comedia Dell'arte* (1567-1587)", *Cuadernos De Historia Moderna*, pp. 475-500.

- SOTOMAYOR Blázquez, C. (2005): "El Moro Traidor, El Moro Engañado: Variedades Del Estereotipo En El Romancero Republicano" En *Anaquel De Estudios Árabes*, Vol. 16.

- SPITZER, Leo (1976): “El Personaje De Fénix En *El Príncipe Constante* De Calderón”, En *Calderón Y La Crítica: Historia Y Antología*, Eds. Manuel Durán, Y González Echevarría, T. 2, Madrid, Gredos, pp. 598-628

- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, (2002): "Lugar Y Alcance De *La Vida Es Sueño*", *Cuadernos De Pensamiento*, 15, pp.71-96.

- THOMASSEAU, J.L. (1984) :“Les Différences Etats Du Texte Théâtral”, *Pratiques*, N° 41, pp. 99-121.

- UBERSFELD, Anne (2002): “Tesis Para El Análisis Del Texto Dramático”, *Gestos* 33, pp. 9-34.

- VAREY, John E., (1987): “Sobre El Tema De La Cárcel, En *El Príncipe Constante*”, En John. E. Varey, *Cosmovisión Y Escenografía: El Teatro Español En El Siglo De Oro*, Madrid, Castalia, pp. 177-187.

- WARDROPPER, B. W. (1958): “Christian And Moor In Calderón’S *El Príncipe Constant*”, *Modern Language Review*, LIII, pp. 512-520.

- _____ (1960): “Introducción”, En *El Príncipe Constante. Teatro Español Del Siglo De Oro*, Ed. Bruce W. Wardropper, Nueva York, Scribner’s, pp. 613-614.

3. Tesis de doctorado

- BEY OMAR- Hammouche. R, (2011-12): *Análisis estructural de las dos obras de Luis Pérez Romero: La Noria, La Corriente*. Universidad de Orán.

- BRIZUELA CASTILLO, María Luis, (2015): *Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca*. UNED, España.

4. Fuentes electrónicas

- *Diccionario de la Real Academia Española*
<http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola>
(Fecha de consulta: noviembre de 2015)
- Ocaña, Juan Carlos (2005): “La Península Ibérica En La Edad Media: Principales Etapas De La Reconquista”. Disponible En La Red: <Http://Www.Historiasiglo20.Org>. (Fecha de consulta : septiembre de 2015).
- PÉREZ DE HITTA, Ginés (1975): *Guerras Civiles De Granada*, Madrid: Colección Austral, Edición De Enrique Suárez., Disponible En La Red: Http://Users.Ipfw.Edu/Jehle/CERVANTE/Othertxts/Suarez_Figaredo_Guerras granada.Pdf (Fecha de consulta : marzo de 2015)
- PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez (1991): “En entorno al príncipe constante de Calderón”. Disponible en : <dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=209750>. (Fecha de consulta : diciembre de 2015)
- RUIZ LAGOS, Manuel:(2004):" LECTURA DIDÁCTICA DE *EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA*. CALDERÓN O LA SINGULARIDAD DE LA MEMORIA HISTÓRICA ANDALUZA". Disponible en : <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/1071324.pdf>. (Fecha de consulta : enero de 2017)
- SABIA, Saïd (2005-06): “Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas“. Disponible en : <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>. (Fecha de consulta : febrero de 2017)
- William J. Entwistle, (1939) : “European Balladry” Disponible En: Https://Www.Persee.Fr/Doc/Jds_00218103_1941_Num_1_1_5922_T1_0045_000_0_2 (Fecha De Consulta: Septiembre De 2021).

ANEXOS

COMEDIA
FAMOSA.
DEL TVZANI DEL
ALPVARRA.

De Don Pedro Calderon de la Barca.

Hablan en ella las personas siguientes.

*Don Alvaro Tuzani.
 Doña Isabel Tuzani.
 Don Juan Males viejo.
 Doña Clara Males.
 Don Fernando de Valor.
 Don Juan de Mendezas.
 El Señor Don Juan de Austria*

*Don Lope de Figueroa.
 Don Alonso de Zuñiga.
 Alencuz Morisco.
 Cadi Morisco, viejo.
 Moriscos, y Moriscas.
 Beatriz, criada.
 Inés, criada.
 Garzas soldadas.*

ORNADA PRIMERA.

Salen todos los Moriscos que pudieren, vestidos à la Morisca, chaquetillas, y calzonces, y las Moriscas en jubones blancos, con instrumentos Cadi, y Alencuz.

*Cad. Están cerradas las puertas?
 Alc. Xa el portase está cerradas.
 Cad. No entre nadie sin la seña,
 y profigase la zambra,
 celebremos nuestro dia,
 que es el Viernes, à la vfança
 de nuestra nacion, sin que*

*pueda esta gente Christiana
 (entre quien viuimos oy
 presos en miseria tanta)
 calumniar, ni reprehender
 nuestras ceremonias.
 Todos. Vaya.
 Alc. Me pensar xazer hastillas,*

Figura nº1: Título original de la obra, publicado en *La Quinta Parte de Comedias* (1677) publicada por Calderón de la Barca

LA GRAN COMEDIA;
AMAR
 DESPVE DE LA MVERTE:

De Don Pedro Calderon de la Barca.

Hablan en ella las personas siguientes.



Don Alvaro Tuzani.	El señor D. Juan de Austria.	Beatriz, criada.
Doña Isabel Tuzani.	Don Fernando de Valor.	Inés, criada.
Don Juan Malo, viejo.	Don Lope de Figueroa.	Garcés, Soldado.
Doña Clara Malo.	Don Alonso de Zúñiga.	Cadí, Marisco
Don Juan de Mendoza.	Alcuzcuz, Marisco.	viejo.

(5) JORNADA PRIMERA. (5)

Salen Todos los Mariscos que pudieren, vestidos à lo Marisco, asomaltos, y cal-gonzillos, y las Marisecas judocas blan-cos, y Cadí, y Alcuzcuz.

Cad. ¿Stán cercadas las puertas?
Alc. **E**va el portas está cerradas.

Cad. No entre nadie sin la feña,
 y profigafe la canbra,
 celebremos nuestro día,
 que es el Viernes, à la Vfança
 de nuestra nacion, sin que
 pueda esta gente Christiana
 (entre quien vivimos oy
 presos en miseria tanta)
 calumnia, ni reprehender
 nuestras ceremonias. *Tod.* Viva.

Alc. Me pensar hazer asillas,
 se tambien entrar en dança,

Cantan. Aunque en triste cautiverio
 de Ala por justo mihario
 llora el Africano Imperio
 su misera suerte esquivia.

Tod. Su ley viva.

Cantan. Viva la memoria estraña,
 de aquella gloriosa hazña,
 que en la libertad de España,
 à España tuvo cautiva.

Tod. Su ley viva.

Alcuz. Viva aquel escaramuza,
 que hazer el Xarife Moza,
 quando darle en caperuzza
 al Españolillo antigua.

To. Su ley viva. *Llama á otro muy viejo.*

Ca. Qué es esto? *Alc.* Las puertas rópé.

Cad. Sin duda cogernos tratan
 en nuestras juntas, que como
 el Rey por edictos manda
 que se veden, la Justicia,

A

vien:

Figura nº2: Cambio de titulo en La Novena Parte de Comedias (1691), publicada por Juan Vera Tassis

EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN ESTE TIEMPO

(Dirigido a la Academia de Madrid en 1609)

Lope de Vega (2006)

Mándanme, ingenios nobles, flor de España,
que en esta junta y Academia insigne,
en breve tiempo excederéis no sólo
a las de Italia, que envidiando a Grecia,
ilustró Cicerón del mismo nombre,
junto al Averno lago, sino Atenas,
adonde en su platónico Liceo,
se vio tan alta junta de filósofos,
que un arte de comedias os escriba
que al estilo del vulgo se reciba.

Fácil parece este sujeto, y fácil
fuera para cualquiera de vosotros
que ha escrito menos de ellas, y más sabe
del arte de escribirlas y de todo,
que lo que a mí me daña en esta parte
es haberlas escrito sin el arte.
No porque yo ignorase los preceptos,
gracias a Dios, que ya tirón gramático
pasé los libros que trataban de esto
antes que hubiese visto al sol diez veces
discurrir desde el Aries a los Peces.
Mas porque en fin, hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran,
mas como las trataron muchos bárbaros
que enseñaron el vulgo a sus rudezas.
Y así introdujeron de tal modo
que quien con arte agora las escribe
muere sin fama y galardón, que puede
entre los que carecen de su lumbré
mas que razón y fuerza la costumbre.

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo,
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,

saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto como todo género
de poema o poesis, y este ha sido
imitar las acciones de los hombres,
y pintar de aquel siglo las costumbres:
También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son, plática,
verso dulce, armonía y la música,
que en esto fue común con la tragedia,
sólo diferenciándola en que trata
las acciones humildes y plebeyas,
y la tragedia las reales y altas.
Mirad si hay en las nuestras pocas faltas.

Acto fueron llamadas, porque imitan
las vulgares acciones y negocios,
Lope de Rueda fue en España ejemplo
de estos preceptos y hoy se ven impresas
sus comedias de prosa tan vulgares
que introduce mecánicos oficios,
y el amor de una hija de un herrero,
de donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias
antiguas, donde está en su fuerza el arte
siendo una acción, y entre plebeya gente,
porque entremés de rey jamás se ha visto,
y aquí se ve que el arte por bajeza
de estilo vino a estar en tal desprecio,
y el rey en la comedia para el necio.
Aristóteles pinta en su Poética
(puesto que escuramente su principio)
la contienda de Atenas, y Megara
sobre cuál de ellos fue inventor primero
los megarenses dicen que Epicarmo,
aunque Atenas quisiera que Magnetes,
Elio Donato dice que tuvieron
principio en los antiguos sacrificios;
da por autor de la tragedia Tespis,
siguiendo a Horacio que lo mismo afirma,
como de las comedias a Aristófanes,
Homero a imitación de la Comedia
la Odiséa compuso, mas la Ilíada

de la tragedia fue famoso ejemplo,
a cuya imitación llamé epopeya
a mi Jerusalén y añadí trágica
y así a su Infierno, Purgatorio y Cielo
del célebre poeta Dante Aligero
llaman Comedia todos comunmente
y el Maneto en su prólogo lo siente.

Ya todos saben qué silencio tuvo
por sospechosa un tiempo la comedia,
y que de allí nació también la sátira
que siendo más crüel cesó más presto,
y dio licencia a la comedia nueva.
Los coros fueron los primeros luego
de las figuras se introdujo el número,
pero Menandro a quién siguió Terencio
por enfadosos despreció los coros.
Terencio fue más visto en los preceptos,
pues que jamás alzó el estilo cómico
a la grandeza trágica, que tantos
reprehendieron por vicioso en Plauto
porque en esto Terencio fue más cauto.

Por argumento, la tragedia tiene
la historia y la comedia el fingimiento,
por esto fue llamada planipedia
del argumento humilde pues la hacía
sin coturno y teatro el recitante.
Hubo comedias paliatas, mimos,
togatas, atelanas, tabernarias,
que también eran como agora varias.
Con ática elegancia los de Atenas
reprehendían vicios y costumbres
con las comedias y a los dos autores
del verso, y de la acción daban sus premios.
Por eso Tulio las llamaba espejo
de las costumbres, y una viva imagen
de la verdad, altísimo atributo,
en que corre parejas con la historia;
mirad si es digna de corona y gloria.

Pero ya me parece estáis diciendo,
que es traducir los libros y cansaros
pintaros esta máquina confusa.
Creed que ha sido fuerza que os trujese
a la memoria algunas cosas de éstas,
porque veáis que me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España
donde cuánto se escribe es contra el arte;
y que decir como serán agora

contra el antiguo y qué en razón se funda
es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte porque el arte verdad dice
que el ignorante vulgo contradice.

Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,
que leáis al doctísimo Utinense
Robortelo, y veréis sobre Aristóteles
ya parte en lo que escribe de comedia
cuánto por muchos libros hay difuso,
que todo lo de agora está confuso,
Si pedís parecer de las que agora
están en posesión, y que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo coacutemico,
diré [el] que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quién mandarme puede,
que dorando el error del vulgo quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio
en estos dos extremos dando un medio.

Elíjase el sujeto y no se mire,
(perdonen los preceptos) si es de reyes
aunque por esto entiendo que el prudente
Felipe, rey de España y señor nuestro,
en viendo un rey, en ella[s] se enfadaba,
o fuese el ver que al arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.
Esto es volver a la comedia antigua
donde vemos que Plauto puso dioses
como en su Anfitrión lo muestra Jupiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco hablando de Menandro
no siente bien de la comedia antigua,
mas pues del arte vamos tan remotos
y en España le hacemos mil agravios;
cierren los doctos esta vez los labios.
Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,

quiero decir inserta de otras cosas,
que del primero intento se desvíen,
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derriba el todo.
No hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles
porque ya le perdimos el respeto,
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica.
Pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o si fuere fuerza
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende.
¡O, cuántos de este tiempo se hace cruces
de ver que han de pasar años en cosa
que un día artificial tuvo de término!
Que aun no quisieron darle el Matemático;
porque, considerando que la cólera
de un español sentado no se templá
si no le representan en dos horas,
hasta el final juicio desde el Génesis,
yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo.

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta
procurando si puede en cada uno
no interrumpir el término del día.
El Capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño
que eran entonces niñas las comedias.
Y yo las escribí de once y doce años
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos
porque cada acto un pliego contenía.
Y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y agora apenas uno, y luego un baile,
aunque el baile le es tanto en la comedia
que le aprueba Aristóteles, y tratan
Ateneo Platón, y Xenofonte
puesto que reprehende el deshonesto;
y por esto se enfada de Calípides,
con que parece imita el coro antiguo.

Dividido en dos partes el asunto,

ponga la conexión desde el principio
hasta que va ya declinando el paso;
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;
que no hay más que saber que en lo que para.

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta,
y gran rato la fábula se alarga;
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio.

Comience pues y con lenguaje casto;
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que sólo
ha de imitar de dos o tres la plática;
mas cuando la persona que introduce
persüade, aconseja, o disüade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar cuando aconseja,
persüade o aparta alguna cosa.
Diónos ejemplo Arístides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aún añade
que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que el político;
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas.
No trai[g]a la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones y centauros.
Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los [soliloquios] pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.
Pregúntese y respóndase a sí mismo,
y si formare quejas, siempre guarde
el divino decoro a las mujeres.

Las damas no desdigan de su nombre.
Y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil.
El lacayo no trate cosas altas,
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras;
y, de ninguna suerte, la figura
se contradiga en lo que tiene dicho.
Quiero decir, se olvide, como en Sófocles
se reprehende no acordarse Édipo
del haber muerto por su mano a Layo.
Remátense las escenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que al entrarse el que recita
no deje con disgusto el auditorio.

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.
Engañe siempre el gusto, y donde vea
que se deja entender alguna cosa
de muy lejos de aquello que promete.

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.

Las figuras retóricas importan
como repetición, o anadiplosis,
y en el principio de los mismos versos,
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías, y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones.

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como [lo] usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno por la invención de esta memoria.
Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa

que él sólo entiende lo que el otro dice.

Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente,
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada;
pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo vende,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra.
Y si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.

Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo,
y la paciencia de él que está escuchando.
En la parte satírica no sea
claro ni descubierta, pues que sabe,
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia.
Pique sin odio, que si acaso infama,
ni espere aplauso ni pretenda fama.

Éstos podéis tener por aforismos,
los que del arte no tratáis antiguo
que no da más lugar agora el tiempo;
pues lo que les compete a los tres géneros
del aparato que Vitrubio dice,
toca al autor como Valerio Máximo
Pedro Crinito, Horacio en sus Epístolas,
y otros los pintan con sus lienzos y árboles,
cabañas, casas y fingidos mármoles.

Los trajes nos dijera Julio Póllux,
si fuera necesario, que en España
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas,
sacar un turco un cuello de cristiano,
y calzas atacadas un romano.

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente adonde
me llamen ignorante Italia, y Francia.
Pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas
con una que he acabado esta semana
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque fuera de seis, las demás todas

pecaron contra el arte gravemente.
Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto.

Humana cur sit speculum comedia vitae
qua ve ferat juveni, comoda quae ve seni
quid praeter lepidosque sales, excultaque verba
et genus eloqui ipurius inde petas
quae gravia in mediis occurrant lusibus, et quam
jucundis passim seria mixta iocis,
quam sint fallaces servi, quam improba semper
fraudeque et omni genis foemina plena dolis
quam miser infelix stultus, et ineptus amator
quam vix succedant quae bene coepta putes.

Oye atento, [y] del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se pueda saber todo

El texto de las Capitulaciones de la Guerra de Granada, según aparece en la obra de Mármol Carvajal: *Rebelión y Castigo de los moriscos*, pp. 147-150, es el siguiente:

-Primeramente, que el rey moro y los alcaides y alfaquís, cadís, meftís, alguaciles y sabios, y los caudillos y hombres buenos, y todo el comun de la ciudad de Granada y de su Albaicin y arrabales, darán y entregarán á sus altezas ó á la persona que mandaren, con amor, paz y buena voluntad, verdadera en trato y en obra, dentro de cuarenta dias primeros siguientes, la fortaleza de la Alhambra y Alhizán, con todas sus torres y puertas, y todas las otras fortalezas, torres y puertas de la ciudad de Granada y del Albaicin y arrabales que salen al campo, para que las ocupen en su nombre con su gente y a su voluntad, con que se mande á las justicias que no consientan que los cristianos suban al muro que está entre el Alcazaba y el Albaicin, de donde se descubren las casas de los moros; y que si alguno subiere, sea luego castigado con rigor.

-Que cumplido el término de los cuarenta dias, todos los moros se entregarán á sus altezas libre y espontáneamente, y cumplirán lo que son obligados á cumplir los buenos y leales vasallos con sus reyes y señores naturales; y para seguridad de su entrega, un dia antes que entreguen las fortalezas darán en rehenes al alguacil Jucef Aben Comixa, con quinientas personas hijos y hermanos de los principales de la ciudad y del Albaicin y arrabales, para que estén en poder de sus altezas diez dias, mientras se entregan y aseguran las fortalezas, poniendo en ellas gente y bastimientos; en el cual tiempo se les dará todo lo que hubieren menester para su sustento; y entregadas, los pornán en libertad.

-Que siendo entregadas las fortalezas, sus altezas y el príncipe don Juan, su hijo, por sí y por los reyes sus sucesores, recibirán por sus vasallos naturales, debajo de su palabra, seguro y amparo real, al rey Abí Abdilehi, y á los alcaides, cadís, alfaquís, meftís, sabios, alguaciles, caudillos y escuderos, y á todo el comun, chicos y grandes, así hombres como mujeres, vecinos de Granada y de su Albaicin y arrabales, y de las fortalezas, villas y lugares de su tierra y de la Alpujarra, y de los otros lugares que entraren debajo deste concierto y capitulación, de cualquier manera que sea, y los dejarán en sus Casas, haciendas y heredades, entonces y en todo tiempo y para siempre jamás, y no les consentirán hacer mal ni daño sin intervenir en ello justicia y haber causa, ni les quitarán sus bienes ni sus haciendas ni parte dello; antes serán acatados, honrados y respetados de sus súbditos y vasallos, como lo son todos los que viven debajo de su gobierno y mando.

-Que el día que sus altezas enviaren á tomar posesión de la Alhambra, mandarán entrar su gente por la puerta de Bib Lacha ó por la de Bibnest, ó por el campo fuera de la ciudad, porque entrando por las calles no hayan algun escándalo.

-Que el dia que el rey Abí Abdilehi entregare las fortalezas y torres, sus altezas le mandarán entregar á su hijo con todos los rehenes, y sus mujeres y criados, excepto los que se hubieren vuelto cristianos.

-Que sus altezas y sus sucesores para siempre jamás dejarán vivir al rey Abí Abdilehi y á sus alcaides, cadís, meftís, alguaciles, caudillos y hombres buenos y á todo el comun, chicos y grandes, en su ley, y no les consentirán quitar sus mezquitas ni sus torres ni los almuedanes, ni les tocarán en los habices y rentas que tienen para ellas, ni les perturbarán los usos y costumbres en que están.

-Que los moros sean juzgados en sus leyes y causas por el derecho del xara que tienen costumbre de guardar, con parecer de sus cadís y jueces.

-Que no les tomarán ni consentirán tomar agora m en ningun tiempo para siempre jamás, las armas ni los caballos, excepto los tiros de pólvora chicos y grandes, los cuales han de entregar brevemente á quien sus altezas mandaren.

-Que todos los moros, chicos y grandes, hombres y mujeres, así de Granada y su tierra como de la Alpujarra y de todos los lugares, que quisieren irse á vivir á Berbería ó á otras partes donde les pareciere, puedan vender sus haciendas, muebles y raíces, de cualquier manera que sean, á quien y como les pareciere, y que sus altezas ni sus sucesores en ningun tiempo las quitarán ni consentirán quitar á los que las hubieren comprado; y que si sus altezas las quisieren comprar, las puedan tomar por el tanto que estuvieren igualadas, aunque no se hallen en la ciudad, dejando personas con su poder que lo puedan hacer.

-Que á los moros que se quisieren ir á Berbería ó á otras partes les darán sus altezas pasaje libre y seguro con sus familias, bienes muebles, mercaderías, joyas, oro, plata y todo género de armas, salvo los instrumentos y tiros de pólvora; y para los que quisieren pasar luego, les darán diez navíos gruesos que por tiempo de setenta dias asistan en los puertos donde los pidieren, y los lleven libres y seguros á los puertos de Berbería, donde acostumbran llegar los navíos de mercaderes cristianos á contratar. Y demás desto, todos los que en término de tres años se quisieren ir, lo puedan hacer, y sus altezas les

mandarán dar navíos donde los pidieren, en que pasen seguros, con que avisen cincuenta dias antes, y no les llevarán fletes ni otra cosa alguna por ello.

-Que pasados los dichos tres años, todas las veces que se quisieren pasar á Berbería lo puedan hacer, y se les dará licencia para ello pagando á sus altezas un ducado por cabeza y el flete de los navíos en que pasaren.

-Que si los moros que quisieren irse á Berbería no pudieren vender sus bienes raíces que tuvieren en la ciudad de Granada y su Albaicin y arrabales, y en la Alpujarra y en otras partes, los puedan dejar encomendados á terceras personas con poder para cobrar los réditos, y que todo lo que rentaren lo puedan enviar á sus dueños á Berbería donde estuvieren, sin que se les ponga impedimento alguno.

-Que no mandarán sus altezas ni el príncipe don Juan su hijo, ni los que después dellos sucedieren, para siempre jamás, que los moros que fueren sus vasallos traigan señales en los vestidos como los traen los judíos.

-Que el rey Abdilehi ni los otros moros de la ciudad de Granada ni de su Albaicin y arrabales no pagarán los pechos que pagan por razon de las casas y posesiones por tiempo de tres años primeros siguientes, y que solamente pagarán los diezmos de agosto y otoño, y el diezmo de ganado que tuvieren al tiempo del dezmar, en el mes de abril y en el de mayo, conviene á saber, de lo criado, como lo tienen de costumbre pagar los cristianos.

-Que al tiempo de la entrega de la ciudad y lugares, sean los moros obligados á dar y entregar á sus altezas todos los captivos cristianos varones y hembras, para que los pongan en libertad, sin que por ellos pidan ni lleven cosa alguna; y que si algun moro hubiere vendido alguno en Berbería y se lo pidieren diciendo tenerlo en su poder, en tal caso, jurando en su ley y dando testigos como lo vendió antes destas capitulaciones, no le será mas pedido ni él esté obligado á darle.

-Que sus altezas mandarán que en ningun tiempo se tomen al rey Ahí Abdilehi ni á los alcaldes, cadís, meftís, caudillos, alguaciles ni escuderos las bestias de carga ni los criados para ningun servicio, si no fuere con su voluntad, pagándoles sus jornales justamente.

-Que no consentirán que los cristianos entren en las mezquitas de los moros donde hacen su zalá sin licencia de los alfaquís, y el que de otra manera entrare será castigado por ello.

-Que no permitirán sus altezas que los judíos tengan facultad ni mando sobre los moros ni sean recaudadores de ninguna renta.

-Que el rey Abdilehi y sus alcaldes, cadís, alfaquís, meftís, alguaciles, sabios, caudillos y escuderos, y todo el comun de la ciudad de Granada y del Albaicin y arrabales, y de la Alpujarra y otros lugares, serán respetados y bien tratados por sus altezas y ministros, y que su razón será oída y se les guardarán sus costumbres y ritos, y que á todos los alcaldes y alfaquís les dejarán cobrar sus rentas y gozar de sus preeminencias y libertades, como lo tienen de costumbre y es justo que se les guarde.

-Que sus altezas mandarán que no se les echen huéspedes ni se les tome ropa ni aves ni bestias ni bastimentos de ninguna suerte á los moros sin su voluntad.

-Que los pleitos que ocurrieren entre los moros serán juzgados por su ley y xara, que dicen de la Zuna, y por sus cadís y jueces, como lo tienen de costumbre, y que si el pleito fuere entre cristiano y moro, el juicio dél sea por alcalde cristiano y cadí moro, porque las partes no se puedan quejar de la sentencia.

-Que ningun juez pueda juzgar ni apremiará ningun moro por delito que otro hubiere cometido, ni el padre sea preso por el hijo, ni el hijo por el padre, ni hermano contra hermano, ni pariente por pariente, sino que el que hiciere el mal aquel lo pague.

-Que sus altezas harán perdon general á todos los moros que se hubieren hallado en la prisión de Hamete Abí Alí, su vasallo, y asi á ellos como á los lugares de Cabtil, por los cristianos que han muerto ni por los deservicios que han hecho á sus altezas, no les será hecho mal ni daño, ni se les pedirá cosa de cuanto han tomado ni robado.

-Que si en algun tiempo los moros que están captivos en poder de cristianos huyeren á la ciudad de Granada ó á otros lugares de los contenidos en estas capitulaciones, sean libres, y sus dueños no los puedan pedir ni los jueces mandarlos dar, salvo si fueren canarios ó negros de Gelofo ó de las islas.

-Que los moros no darán ni pagarán á sus altezas mas tributo que aquello que acostumbran á dar á los reyes moros.

-Que á todos los moros de Granada y su tierra y de la Alpujarra, que estuvieren en Berbería, se les dará término de tres años primeros siguientes para que si quisieren puedan venir y entrar en este concierto y gozar dél. Y que si hubieren pasado algunos cristianos captivos á Berbería, teniéndolos vendidos y fuera de su poder, no sean obligados a traerlos ni á volver nada del precio en que los hubieren vendido.

-Que si el Rey ti otro cualquier moro después de pasado a Berbería quisiere volverse A España, no le contentando la tierra ni el trato de aquellas partes, sus altezas les darán licencia por término de tres años para poderlo hacer, y gozar destas capitulaciones como todos los demás.

-Que si los moros que entraren debajo destas capitulaciones y conciertos quisieren ir con sus mercaderías A tratar y contratar en Berbería, se les dará licencia para poderlo hacer libremente, y lo mesmo en todos los lugares de Castilla y de la Andalucía, sin pagar portazgos ni los otros derechos que los cristianos acostumbran pagar.

-Que no se permitirá que ninguna persona maltrate de obra ni de palabra á los cristianos ó cristianas que antes destas capitulaciones se hobieren vuelto moros; y que si algun moro tuviere alguna renegada por mujer, no será apremiada á ser cristiana contra su voluntad, sino que será interrogado en presencia de cristianos y de moros, y se seguirá su voluntad; y lo mesmo se entenderá con los niños y niñas nacidos de cristiana y moro.

Que ningun moro ni mora serán apremiados á ser cristianos contra su voluntad; y que si alguna doncella ó casada ó viuda, por razon de algunos amores, se quisiere tomar cristiana, tampoco será recebida hasta ser interrogada; y si hubiere sacado alguna ropa ó joyas de casa de sus padres ó de otra parte, se restituirá á su dueño, y serán castigados los culpados por justicia.

-Que sus altezas ni sus sucesores en ningun tiempo pedirán al rey Abí Abdilehi ni á los de Granada y su tierra, ni á los demás que entraren en estas capitulaciones, que restituyan caballos, bagajes, ganados, oro, plata, joyas, ni otra cosa de lo que hubieren ganado en cualquier manera durante la guerra y rebelion, así de cristianos como de moros mudejares

ó no mudejares; y que si algunos conocieren las cosas que les han sido tomadas, no las puedan pedir; antes sean castigados si las pidieren.

-Que si algun moro hobiere herido ó muerto cristiano ó cristiana siendo sus captivos, no les será pedido ni demandado en ningun tiempo.

-Que pasados los tres años de las franquezas, no pagarán los moros de renta de las haciendas y tierras realengas mas de aquello que justamente pareciere que deben pagar conforme al valor y calidad dellas.

-Que los jueces, alcaldes y gobernadores que sus altezas hubieren de poner en la ciudad de Granada y su tierra, serán personas tales que honrarán á los moros y los tratarán amorosamente, y les guardarán estas capitulaciones; y que si alguno hiciere cosa indebida, sus altezas lo mandarán mudar y castigar.

-Que sus altezas y sus sucesores no pedirán ni demandarán al rey Abdilehi ni á otra persona alguna de las contenidas en estas capitulaciones, cosa que hayan hecho, de cualquier condicion que sea, hasta el dia de la entrega de la ciudad y de las fortalezas.

-Que ningún alcaide, escudero ni criado del rey Zagal no terná cargo ni mando en ningun tiempo sobre los moros de Granada.

-Que por hacer bien y merced al rey Ahí Abdilehi y á los vecinos y moradores de Granada y de su Albaicin y arrabales, mandarán que todos los moros captivos, así hombres como mujeres, que estuvieren en poder de cristianos, sean libres sin pagar cosa alguna, los que se hallaren en la Andalucía dentro de cinco meses, y los que en Castilla dentro de ocho; y que dos dias después que los moros hayan entregado los cristianos captivos que hubiere en Granada, sus altezas les mandarán entregar doscientos moros y moras. Y demás desto pondrán en libertad á Aben Adrami, que está en poder de Gonzalo Hernandez de Córdoba, y á Hozmin, que está en poder del conde de Tendilla, y á Reduan, que lo tiene el conde de Cabra, y á Aben Mueden y al hijo del alfaquí Hademi, que todos son hombres principales vecinos de Granada, y á los cinco escuderos que fueron presos en la rota de Brahem Abenc errax, sabiéndose dónde están.

-Que todos los moros de la Alpujarra que vinieren á servicio de sus altezas darán y entregarán dentro de quince días todos los captivos cristianos que tuvieren en su poder,

sin que se les dé cosa alguna por ellos; y que si alguno es tuviere igualado por trueco que dé otro moro, sus altezas mandarán que los jueces se lo hagan dar luego.

-Que sus altezas mandarán guardar las costumbres que tienen los moros en lo de las herencias, y que en lo tocante á ellas serán jueces sus cadís.

-Que todos los otros moros, demás de los contenidos en este concierto, que quisieren venirse al servicio de sus altezas dentro de treinta dias, lo puedan hacer y gozar dél y de todo lo en él contenido, excepto de la franqueza de los tres años.

-Que los habices y rentas de las mezquitas, y las limosnas y otras cosas que se acostumbra dar á las mudarazas y estudios y escuelas donde enseñan á los niños, quedarán á cargo de los alfaquís para que los distribuyan y repartan como les pareciere, y que sus altezas ni sus ministros no se entremeterán en ello ni en parte dello, ni mandarán tomarlas ni depositarías en ningun tiempo para siempre jamás.

-Que sus altezas mandarán dar seguro á todos los navíos de Berbería que estuvieren en los puertos del reino de Granada, para que se vayan libremente, con que no lleven ningun cristiano cautivo, y que mientras estuvieren en los puertos no consentirán que se les haga agravio ni se les tomará cosa de sus haciendas; mas si embarcaren ó pasaren algunos cristianos captivos, no les valdrá este seguro, y para ello han de ser visitados a la partida.

-Que no serán compelidos ni apremiados los moros para ningun servicio de guerra contra su voluntad, y si sus altezas quisieren servirse de algunos de á caballo, llamándolos para algun lugar de la Andalucía, les mandarán pagar su sueldo desde el día que salieren hasta que vuelvan á sus casas.

-Que sus altezas mandarán guardar las ordenanzas de las aguas de fuentes y acequias que entran en Granada, y no las consentirán mudar, ni tomar cosa ni parte dellas; y si alguna persona lo hiciere, ó echare alguna inmundicia dentro, será castigado por ello.

-Que si algun cautivo moro, habiendo dejado otro moro en prendas por su rescate, se hubiere huido á la ciudad de Granada ó á los lugares de su tierra, sea libre, y no obligado el uno ni el otro á pagar el tal rescate, ni las justicias le compelan á ello.

-Que las deudas que hubiere entre los moros con recaudos y escrituras se mandarán pagar con efeto, y que por virtud de la mudanza de señorío no se consentira sino que cada uno pague lo que debe.

-Que las carnicerías de los cristianos estaran apartadas de las de los moros, y no se mezclaran los bastimentos de los unos con los de los otros; y si alguno lo hiciere, sera por ello castigado.

-Que los judíos naturales de Granada y de su Albaicín y arrabales, y los de la Alpujarra y de todos los otros lugares contenidos en estas capitulaciones, gozaran dellas, con que los que no hubieren sido cristianos se pasen a Berbería dentro de tres años, que corran desde 8 de diciembre deste año.

-Y que todo lo contenido en estas capitulaciones lo mandarán sus altezas guardar desde el día que se entregaren las fortalezas de la ciudad de Granada en adelante. De lo cual mandaron dar, y dieron su carta y provision real firmada de sus nombres, y sellada con su sello, y refrendada de Hernando de Zafra, su secretario, su fecha en el real de la vega de Granada, a 28 días del mes de noviembre del ano de nuestra salvación 1.491.

O Martírio do Infante Santo e a Expansão Portuguesa (Século XV)

RENATA CRISTINA DE SOUSA NASCIMENTO¹

As narrativas sobre o desastre de Tânger (1437) e o martírio do Infante Santo D. Fernando tem sido objeto de estudo desde a célebre crônica de Frei João Álvares- que tem sua primeira versão editada em 1527 tendo por nome “*Chronica dos Feytos, Vida, morte do Infante Fanto D. Fernando que Morreo em Fez*”, posteriormente foi também editada em Coimbra em 1577. Para Serrão (1999:11), as duas edições correspondem a momentos de crise na história da expansão portuguesa em Marrocos.

O alargamento do reino português fazia parte do projeto expansionista já iniciado em 1415 com a conquista de Ceuta. “Ao ocupar Ceuta, Portugal ia tão longe quanto possível na reserva de espaços ao seu ulterior projeto expansionista...era pois triunfo de grande valor a ser exibido perante Castela e aos olhos atentos dos restantes reinos cristãos e do papa”. (Farinha, 1999:4) Desde seu início o estabelecimento dos portugueses em África foi realizado sob o signo de Cruzada. O alargamento da conquista marroquina dividiu opiniões, mas a possibilidade de uma política expansionista de caráter internacional e a defesa da fé cristã frente ao Islã, numa época em que o perigo turco no Oriente inquietava a Europa, era um objetivo que a todos interessava.

Para dar continuidade ao projeto expansionista e proteger Ceuta era preciso ocupar mais praças no norte africano². A expedição a Tânger foi organizada durante o reinado de D. Duarte. Nas Cortes de Évora de 1436 foi decidido apoiar a iniciativa. Segundo o cronista Rui de Pina os principais entusiastas da expedição foram D. Henrique e D. Fernando. Em 1437 a expedição partiu de Portugal:

“Assente, por decisão régia, o ataque à praça marroquina após complexos trâmites que não importa aqui rever, o Infante e os que o acompanhavam- entre eles, naturalmente João Álvares- entraram a 25 de Julho no navio ancorado, em frente da cidade de Lisboa,

¹ Doutora em História pela UFPR. Professora adjunta da Universidade Federal de Goiás (Campus de Jataí) e da Universidade Estadual de Goiás.

² “Num período de pouco mais de cem anos, ou seja, entre 1415 e 1521, Portugal conquistou, ocupou e construiu no Norte da África um conjunto significativo de cidades e praças fortes, mantendo aí uma presença ininterrupta, sobretudo de caráter militar.”(ROSA, 2006:1)

o qual seguiu para o Restelo, voltando o Infante à capital para se despedir dos soberanos. Era uma quinta feira, 22 de agosto, quando a armada partiu do Restelo, e, cinco dias mais tarde, estava em Ceuta. Em 9 de setembro foi repartido o contingente em duas frações, seguindo por terra a maior delas, apesar dos perigos que o caminho oferecia. Chegaram finalmente à vista de Tanger no dia 13.” (CALADO, 1964:23)

Foram 37 dias de luta. As fontes divergem quanto à iniciativa de um acordo, mas a maioria afirma terem sido os portugueses a proporem um armistício. A preeminente derrota frente aos mouros devido à falta de homens e de provisões e a qualidade das fortificações da cidade de Tanger impediram o sucesso da empreitada. Outro fator que também colaborou com a derrota portuguesa frente aos mouros foi a fraca estratégia e o fato de que estando os portugueses demoradamente em Ceuta tiveram os inimigos tempo hábil para se prepararem para a defesa. Em 12 de outubro de 1437 D. Henrique, então chefe da expedição, decidiu-se pela rendição. Sallah ben Sallah que aguardava o exército cristão em Tanger já havia recrutado 7000 homens. O exército mouro cercou os portugueses, cortando-lhes a comunicação com os navios. Sem opção os portugueses aceitam as exigências dos mouros. Segundo Moreira, (2009:82-83) as condições da rendição seriam:

- Os mouros deixavam ir livremente os portugueses, apenas com a roupa do corpo;
- Todo o material militar, assim como os cavalos, que estavam no arraial seria entregue aos mouros;
- A cidade de Ceuta deveria ser devolvida.
- D. Duarte teria que estabelecer com eles, por mar e por terra, paz definitiva, assim como com todos os mouros da Berberia;
- Sallah Ben Sallah daria seu filho como garantia de segurança de embarque dos cristãos, sem confrontos;
- Como garantia da entrega de Ceuta, assim como todos os seus cativos, ficaria refém o Infante D. Fernando acompanhado por um pequeno grupo.

Os debates que envolvem o desastre de Tanger são vários: Rui de Pina acusa D. Henrique pelo insucesso da empreitada. Sabe-se, porém que durante cinco meses o

Infante manteve-se em Ceuta acompanhado da maioria de seu exército. Procurava garantir que a cidade não fosse entregue e tentou por todos os meios resgatar seu irmão.

Clínio Amaral (2009) em recente artigo sobre as discussões historiográficas sobre o Infante Santo afirma que os debates sobre a derrota em Tanger trouxeram a luz os motivos que levaram o Infante D. Fernando a participar da expedição. Para Luís Albuquerque (1994:414) “D. Fernando optou por essa aventura devido a sua ambição em aumentar a fortuna, cujo valor considerava insuficiente. No entanto, acabou numa masmorra, morto, abandonado por razões de Estado, mas transformado em santo pelo imaginário popular.”

Nas cortes de Leiria de 1438 foi decidida temporariamente a sorte de Ceuta e conseqüentemente dos cativos. “Lisboa, Porto, o Algarve, o grosso da nobreza e altos dignatários da Igreja eram pela conservação da praça e logicamente pela continuação do projeto” (Coelho, 1994:72). Pelo que auferimos das cortes alguns concelhos e os infantes D. Pedro e D. João eram pela entrega de Ceuta. Diante do impasse a resistência aos mouros foi a posição assente. No mundo ocidental, especialmente no contexto português da época, a mentalidade cruzadística e a missão preconizada de defesa da fé cristã frente à muçulmana não podem ser desprezadas como razões suficientes para o não cumprimento do acordo e o abandono do Infante Santo no cativeiro.

O desastre militar e o impasse político afetaram profundamente o rei D. Duarte. Como rei não poderia desistir de Ceuta, mas obviamente se sentira infeliz com a sorte do irmão. Em setembro de 1439 morre o rei em Tomar. A crise sucessória que tomou conta do reino impediu que se prosseguissem as negociações relativas à libertação dos cativos. Desse modo, abandonado à própria sorte, falece em cativeiro o Infante D. Fernando (1443).

Os dois cronistas mais importantes sobre o início da expansão marítima são Gomes Zurara e João Álvares. Álvares, de modo especial, é a principal fonte sobre a vida e morte do Infante Santo.

“A maior interseção discursiva, entre esses cronistas, aborda a motivação da expansão ultramarina portuguesa. Segundo eles, toda história dos descobrimentos era explicada por duas noções básicas – o serviço a Deus e a

expansão da fé católica. Expressões desse mesmo campo semântico aparecem em todas as crônicas trabalhadas, com grande recorrência. Ceuta, segundo Zurara, fora conquistada para expandir a fé cristã e expulsar o inimigo muçulmano do norte da África. O discurso é o mesmo em relação à expedição de Tânger, na crônica do Frei João Álvares. É interessante sublinhar que tanto Zurara quanto Frei João Álvares estavam escrevendo praticamente no mesmo período, a década de 1450, sob tutela do rei D. Afonso V e também do Infante D. Henrique, que tinham um projeto bem definido sobre a África. Portanto, a temática dos descobrimentos em ambos os autores está diretamente ligada a uma sacralidade que visava consolidar esse projeto de conquista do norte da África.” (AMARAL, 2008)

1- João Álvares e o Martírio do Infante Santo

Primeiramente é importante situarmos o contexto histórico a que pertence o cronista para depois passarmos à análise específica da fonte. Frei João Álvares é natural da Vila de Torres Novas, foi moço da Câmara de D. Fernando e depois seu secretário. O frei tomava parte nas cerimônias do culto que se realizavam na capela do Infante ou na própria câmara. Acompanhou-o na malfadada derrota de Tanger, sendo ao lado do infante, cativo dos mouros. D. Fernando morreu em Fez em 5 de julho de 1443 onde haviam sido transferidos os cativos de Tanger. João Álvares foi testemunha de seu sofrimento e de seus últimos momentos de vida na cidade de Fez.

O cronista foi resgatado em 1448, cinco anos, portanto após a morte de D. Fernando. Foi autor do *Trautado da Vida e Feitos do Muito Virtuoso Sor Iffante D. Fernando*, mais conhecido como Crônica do Infante Santo, que compôs entre 1451 e 1460. “Tendo vivido na intimidade do Príncipe, Frei João Álvares dispunha de informes preciosos acerca de seu biografado. Acompanhara-o na sua juventude e, sobretudo, viveu com D. Fernando nas horas amargas do cativo, recebendo-lhe as últimas confidências.” (Serrão, 1999:11).

Após alguns anos de seu retorno a Portugal foi convidado em 1451 para ingressar na Casa Henriquina e, a pedido do “Navegador” e do rei D. Afonso V (1448- 1481) redigiu o texto da crônica. Outra grande entusiasta da memória relativa ao Infante Santo

e a sua sacralização enquanto personagem central e mártir de Fez foi a Duquesa Isabel de Borgonha sua irmã³. Esta foi responsável pela difusão do culto ao Infante D. Fernando e enquanto pôde trabalhou incansavelmente por sua beatificação e futura canonização junto ao Papa Paulo II. Promovia diariamente o culto a seu irmão, inicialmente em sua capela e depois em Guimarães e Lisboa. Segundo Cristina Sobral (2007:15) a Duquesa D. Isabel de Borgonha não só assume o papel de defensora da santidade do irmão, mas, provavelmente, tornou-se a principal divulgadora de sua vida sacrificial e de sua morte na Europa. Conforme Fontes⁴ (2000) a obra de João Álvares deve ser vista como uma hagiografia, contendo todos os elementos discursivos comuns a esta forma de narrativa. Deteremos-nos aqui na edição de Frei Jerônimo de Ramos, versão atualizada em 1730.

Já no início do discurso são narradas as dificuldades enfrentadas pela Rainha Filipa de Lencastre (1359-1415), que não gostaria de perder seu filho ainda em gestação. Tendo partido em peregrinação a Igreja de Vera Cruz de Marmelar teve bom parto: “e mando à fanta vera Cruz do Marmelar pelo preciofo lenho da Cruz. Que ahi eftá. E foy Deos fervido, que depois de alguns dias tiveffe a Rainha bom e feguero parto; e pario a effe Infante no anno de Chrifto de 1402, dia de São Miguel.” (Álvares:37).

Segundo o Frei durante a infância D. Fernando foi vítima de uma série de doenças até a idade de vinte e cinco anos, chegando, por várias vezes à beira da morte. “E em toda fuá vida teve continuamente dor de coração: mas poz Deos em elle, e o conservou em muytas virtudes...Guardava muy inteiramente a virginal caftidade e nunca conheceo alguma mulher.”

Em vários momentos da construção narrativa não é possível encontrar o ser humano e sim o santo. Isso traz uma série de questões pertinentes ao estudo da hagiografia do século XV. Cristina Sobral (2007:12) diz que uma das características dos textos hagiográficos é sua capacidade de dialogar com a realidade, oferecendo-lhe

³ Casou-se em 1430 com Felipe III Duque da Borgonha- conhecido como Felipe o Bom. Faleceu em 1471.

⁴ Cito aqui a análise realizada por Clínio de Oliveira Amaral (2008), pois ainda não tive acesso a obra de João Luís Inglês Fontes: Percursos e Memória: Do Infante D. Fernando ao Infante Santo. Cascais: Patrimonia, 2000.

modelos de comportamento, especialmente em momentos de crise política e convulsão social.

“Pouco do talento literário de Fr. João Álvares teria tido conseqüências sociais se o Infante D. Henrique, seu novo protetor, não tivesse encomendado a escrita da obra depois de explicitamente ter promovido o culto ao irmão morto, cuja prisão gerara grave crise política, levando à ameaça de cisão social e à comoção coletiva pelo sofrimento do jovem Infante, sacrificado às estratégias políticas ultramarinas. Em 1451, recebera D. Henrique os restos mortais do irmão, venerando-os com o responso pelos mártires, presidindo às cerimônias com missa de *Plurimorum martirium* e instituído missa diária na capela da Batalha.” (SOBRAL:2007, 15)

Ao transformar o cativo em mártir resgata-se a santidade dos primeiros heróis do cristianismo, chamados os santos mártires. Neste contexto, ao sacrificar-se pela nação e pela evangelização dos infiéis, a prisão do Infante D. Fernando e sua conseqüente morte em Marrocos assume um viés de sacralidade. O desejo de canonização motivou também a redação e divulgação do relato de Álvares.

A narrativa do texto também está repleta de virtudes, especialmente de virtudes morais. Suas vestimentas diárias também eram muito simples, se levássemos em consideração sua posição social: “Os veftidos ricos, e nobres de fuá peffoa, e os guarneçimentos de fuá cafa, não os coftumava fenão nas feftas, e dias fantos, e em quanto eftava na Corte, e nos lugares, e tempos, em que lhe convinha de ufar por ferviço e por prazer Del Rey...”(Álvares:15). Outro aspecto refere-se a sua ação cotidiana: “Verdadeyramente defte fenhor Fe pode certificar, q no peccado da ociofidade elle haja muy poucas vezes encorrido porque foy fempre muy diligente em todas fuás obras.”(Álvares:32-33) Os episódios de sua vida são obviamente associados à trajetória de um santo.

Clínio Amaral (2008) defende que o culto ao Infante Santo será edificado no sentido de legitimação da expansão portuguesa, fazendo parte do projeto político da Casa de Avis.

2- As relíquias e o culto ao Infante

Após a morte de D. Fernando os mouros à época liderados por Lazeraque retiraram do corpo do infante suas tripas e o penduraram de cabeça para baixo nos portões da cidade. Os prisioneiros então em grande sofrimento aproveitaram a distração de seus algozes e “Entrarão na cafa da mafmorra que inda até então jazião apartados os outros cativos...E neste espaço meterão as tripas e a freçura com o coração, tudo como o tinham guardado em huma grande pannela de barro...e tudo foy muy bem falgado. (Álvares:321).

O resgate das relíquias da fressura, coração e tripas e do que foi tirado do corpo do Infante foi feita em 1451, sendo estas enviadas a Portugal e depositadas em seu túmulo no Mosteiro da Batalha. O estudo das práticas e das crenças do cristianismo medieval nos remete à importância das relíquias enquanto realidades materiais necessárias na representação de um sagrado transcendente. Segundo Jean- Claude Schmitt (2007, 280), com efeito, a experiência religiosa não consiste apenas em crenças e num imaginário do além e do divino, e nem somente em palavras e gestos (orações, homilias, ritos, etc), mas consiste, também, em manipulações de objetos de toda espécie, cuja natureza, grau de consideração e funções são variadas. No ocidente vários objetos materiais são considerados simultaneamente como santos e como representações do sagrado: Por exemplo, a cruz, a eucaristia e as santas relíquias.

Neste sentido o culto ao Infante encontraria abrigo e se tornaria mais concreto com a veneração popular de seus restos mortais. Veneração esta apoiada e patrocinada especialmente por D. Henrique e por seu sobrinho o rei D. Afonso V como já dito anteriormente. Durante o governo de D. Afonso V (1448-1481) a ampliação das conquistas em África se concretizaram consolidando ainda mais o projeto expansionista.

A posse de Alcácer Ceguer conseguida em 24 de outubro de 1458 também contribuiu para o controle de Gibraltar e a tão sonhada conquista de Tanger. Esta cidade enfraquecida, devido ao cerco, tornou-se presa fácil para o exército português: “[C] Om estas cousas que assy o conde hya fazendo na terra dos mouros hya osseu poder delles enfraquecendo cada uez mais. Specialmente naquela comarca de tanger, onde se o sseu desejo mais inclinava fazer dampno” (ZURARA, 1978. p. 250-51). O próprio monarca participou pessoalmente desse episódio. Em 1471 Tânger foi ocupada. Isso só foi

possível devido à conquista de Arzila. Damião Peres (1946, 433-450) narra com detalhes a conquista destas cidades e as dificuldades que os portugueses enfrentaram para fortificá-las e mantê-las sob seu domínio. Os marroquinos, já em 1458 tentaram incessantemente reconquistar Arzila.

A conquista de Tanger foi muito importante não somente do ponto de vista econômico- militar, mas, também contribuiu para que popularmente houvesse a crença de que a prisão e morte do Infante não teriam sido em vão. De que o projeto divino seria finalmente concretizado. Importante ressaltar que “nas crônicas produzidas por Pina e seus sucessores não há nenhum fato relacionado à recuperação das vísceras de D. Fernando porque era entendida como sinal de uma desonra ainda não reparada.” (AMARAL :2008, 118) O mesmo não se pode dizer da chegada da ossada do Infante após a conquista das cidades de Tanger e Arzila.

N' este anno sendo ainda em Fez, os ossos do Infante D. Fernando, que lá falleceu era um santo captiveiro como atrás fica...finalmente o dito Molley Belfagege enviou a El-Rei a própria ossada do dito Infante, bem reconhecida por tal por Molley Belfaca seu filho moço,...os quaes por mar chegaram com Ella a Restello, e do navio foi tirada e trazida com grande manificencia à cidade de Lisboa, e entrou pela porta de Santa Catherina, onde com solemne procissão foi recebida, e alli pelo priol de S. Domingos Mestre Affonso se fez um sermão para o caso mui conveniente e devoto, em que houve palavras de tanta piedade e compaixão, que commoveram as gentes a muitas lagrimas ...E d'alli foram os ossos postos no mosteiro do Salvador, e de hi levados ao mosteiro da Batalha, e postos com devidas exéquias em sua ordenada sepultura...(PINA:1901, 71-72)

O cronista Rui de Pina ainda nos informa sobre a crença nos milagres realizados por intermédio do Infante D. Fernando: “onde segundo alguma clara evidencia, Deos por merecimentos do dito Infante, e em sinal de sua bemaventurança fez alguns milagres... (PINA: 1901, 72) E mais adiante: “E certamente com a restituição da ossada d'este bemaventurado Infante, por justas causas e mui claras razões recebeu todo o reino prazer e alegria sem couto...” (PINA: 1901, 72).

Além da redação do texto sobre a vida e morte do Infante Santo João Álvares com suas ações fomentou seu culto e ao lado de D. Isabel de Borgonha tentou, junto a

Roma conseguir sua canonização. O culto sobreviveu à proibição das festas em sua homenagem pelo Bispo de Leiria D. Martim Afonso (1605-1615) por não ser até este momento o Infante ao menos beatificado. No entanto a crença popular no santo continuou independente da autorização oficial do papado.

Referências Bibliográficas:

Fontes impressas:

ALVARES. Frei João. **Chronica dos Feytos, Vida, e Morte do Infante Fanto D. Fernando, que Morreo em Fez.** In: RAMOS, Jerônimo de. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1730.

PINA, Rui de **Crónica do Rei D. Duarte.** Lisboa : Editorial Presença, 1966.

----- **Crónica de El Rei D. Affonso V.** Lisboa: Escritorio, 1901.

ZURARA, Gomes Eanes de. **Crónicas do Conde D. Duarte de Meneses.** Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1978.

Bibiografia:

Amaral. Clinio de Oliveira. **O culto ao Infante Santo e o projeto político de Avis (1438-1481).** Niterói: Tese de doutorado (UFF). 2008.

_____. **A relação entre o culto ao Infante Santo e o projeto político de Avis na segunda metade do século XV.** In NOGUEIRA, Carlos. O Portugal Medieval. SP: Alameda, 2010.

_____. **As discussões historiográficas em torno do Infante Santo.** In **Revista Medievalista.** Ano 5. nº 7, 2009. Disponível em <http://www2.fesh.unl.pt/iem/medievalista>.

CALADO. Adelino de Almeida. **Frei João Álvares- Obras. Edição crítica, cartas e traduções.** Vol II, Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra. 1959

COELHO, Antônio Borges. **Clérigos, Mercadores, Judeus e Fidalgos.** Lisboa: Caminho, 1994.

FARINHA, Antonio Dias. **Os Portugueses em Marrocos.** Lisboa: Instituto Camões, 1999.

FONTES, João Luís Inglês. **Percursos e Memória: Do Infante D. Fernando ao Infante Santo.** Cascais: Patrimonia, 2000.

GALVÃO. Arminda Rodrigues. **El Príncipe Constante: Do Nobre Infante ao Infante Santo.** Niterói. Dissertação de mestrado (UFF), 2006

GOMES. Saul Antônio. **D. Afonso V- o africano.** Reis de Portugal. Lisboa: Temas & debates. 2009

MOREIRA. Hugo Daniel Rocha Gomes da Silva. **A Campanha Militar de Tanger**. (1433-1437). Dissertação de mestrado (Faculdade de Letras da Universidade do Porto): Porto, 2009.

ROSA. Maria de Lourdes. **Do santo conde ao mourisco mártir: usos da santidade no contexto da guerra norte- africana (1415-1521)**. In Deutsches Historisches Museum, Novos Mundos- Portugal à época dos descobrimentos. Ciclo de conferências- Berlim: 2006. Disponível em <<http://www.dhm.de/ausstellungen/neuwelten/pt/essays.html>>.

SCHMITT. Jean- Claude. **O Corpo das Imagens- Ensaio sobre cultura visual na Idade Média**. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: Edusc:2007.

Serrão, Joaquim Veríssimo. **História e Antologia da Literatura portuguesa (Século XV)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1999

SILVA. Vítor Deodato. **O Infante D. Henrique e as Responsabilidades do Desastre de Tanger**. Revista de História da USP. Nº 47. SP: 1961. p 141-143.

SOBRAL. Cristina. **Hagiografia em Portugal: Balanço e Perspectivas**. In Revista Medievalista. Ano 3.nº 3.2007. Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista>.

Texto traducido al español

Cabe mencionar que no se trata de una traducción literaria, sino de generalidades, para poder entender la historia, que nos permitió destacar la realidad y la ficción de los acontecimientos.

El martirio del Infante Santo y la expansión portuguesa (siglo XV)

Las narraciones sobre el desastre de Tánger (1437) y el martirio del Santo Infante Fernando han sido objeto de estudio desde la famosa crónica de Fray João Álvares - que tiene su primera versión publicada en 1527 con el nombre de "Chronica dos Feytos, Vida, morte do Infante Fanto D. Fernando que Morreo em Fez", posteriormente publicada también en Coimbra en 1577. Para Serrão (1999:11), las dos ediciones corresponden a momentos de crisis en la historia de la expansión portuguesa en Marruecos.

La ampliación del reino portugués formaba parte del proyecto expansionista ya iniciado en 1415 con la conquista de Ceuta. "Con la ocupación de Ceuta, Portugal llegaba al máximo en la reserva de espacio para su ulterior proyecto expansionista... era, por tanto, un triunfo de gran valor a exhibir ante Castilla y los ojos vigilantes de los demás reinos cristianos y del Papa". (Farinha, 1999:4) Desde el principio, el establecimiento de los portugueses en África se llevó a cabo bajo el signo de una Cruzada. La expansión de la conquista marroquí dividió las opiniones, pero la posibilidad de una política expansionista de carácter internacional y la defensa de la fe cristiana frente al Islam, en un momento en que el peligro turco en Oriente preocupaba a Europa, era un objetivo que interesaba a todos.

Para continuar el proyecto expansionista y proteger Ceuta, era necesario ocupar más plazas en el norte de África². La expedición a Tánger se organizó durante el reinado de Duarte. En las Cortes de Évora de 1436 se decidió apoyar la iniciativa. Según el cronista Rui de Pina, los principales entusiastas de la expedición fueron D. Henrique y D. Fernando. En 1437 la expedición partió de Portugal:

"Habiendo decidido, por decisión real, atacar la plaza marroquí después de complejos procedimientos, que no interesa reseñar aquí, el Infante y quienes le acompañaban -entre ellos, naturalmente, João Álvares- entraron en el barco anclado frente a la ciudad de Lisboa el 25 de julio, que se dirigió a Restelo, regresando el Infante a la capital para despedirse de

los soberanos. Era el jueves 22 de agosto cuando la armada partió de Restelo, y cinco días después estaba en Ceuta. El 9 de septiembre el contingente se dividió en dos fracciones, la mayor de las cuales siguió por tierra, a pesar de los peligros que ofrecía la carretera. Finalmente llegaron a la vista de Tánger el día 13". (CALADO, 1964:23)

Hubo 37 días de lucha. Las fuentes difieren sobre la iniciativa de un acuerdo, pero la mayoría afirma que fueron los portugueses quienes propusieron un armisticio. La preeminente derrota de los moros por falta de hombres y provisiones y la calidad de las fortificaciones de la ciudad de Tánger impidieron el éxito de la empresa. Otro factor que también contribuyó a la derrota portuguesa de los moros fue la débil estrategia y el hecho de que los portugueses estuvieran en Ceuta durante mucho tiempo y los enemigos tuvieran tiempo para prepararse para la defensa. El 12 de octubre de 1437 Enrique, entonces jefe de la expedición, decidió rendirse. Sallah ben Sallah, que esperaba al ejército cristiano en Tánger, ya había reclutado a 7000 hombres. El ejército moro rodeó a los portugueses, cortando la comunicación con los barcos. Sin ninguna opción, los portugueses aceptaron las exigencias de los moros. Según Moreira, (2009:82-83) las condiciones de la rendición fueron:

- Los moros dejaron que los portugueses se fueran libremente, sólo con la ropa que llevaban puesta;
- Todo el equipo militar, así como los caballos, que estaban en el campamento serían entregados a los moros;
- La ciudad de Ceuta debía ser devuelta.
- D. Duarte tendría que establecer la paz definitiva con ellos, por mar y tierra, así como con todos los moros de Berbería;
- Sallah Ben Sallah daría a su hijo como garantía del embarque seguro de los cristianos, sin confrontación;
- Como garantía de la entrega de Ceuta, así como de todos sus cautivos, el Infante D. Fernando sería retenido como rehén acompañado de un pequeño grupo.

Hay varios debates en torno al desastre de Tanger: Rui de Pina acusa

D. Henrique por el fracaso de la empresa.

El Infante permaneció en Ceuta durante cinco meses acompañado de la mayor parte de su ejército. Intentó que la ciudad no se rindiera y trató por todos los medios de rescatar a su hermano.

Clínio Amaral (2009), en un reciente artículo sobre las discusiones historiográficas sobre el Infante Santo, afirma que los debates sobre la derrota de Tánger sacaron a la luz las razones que llevaron al Infante D. Fernando a participar en la expedición. Para Luís Albuquerque (1994:414) "D. Fernando optó por esta aventura por su ambición de aumentar su fortuna, cuyo valor consideraba insuficiente. Sin embargo, acabó en un calabozo, muerto, abandonado por razones de Estado, pero convertido en santo por la imaginaria popular".

En las Cortes de Leiria de 1438 se decidió temporalmente el destino de Ceuta y, por consiguiente, de los cautivos. "Lisboa, Oporto, el Algarve, el grueso de la nobleza y los altos dignatarios de la Iglesia estaban por la conservación de la plaza y, lógicamente, por la continuación del proyecto" (Coelho, 1994:72). Por lo que nos llega de las cortes algunos consejos y los infantes D. Pedro y D. Juan fueron por la entrega de Ceuta. Ante el impasse, la resistencia a los moros fue la posición establecida. En el mundo occidental, especialmente en el contexto portugués de la época, la mentalidad de cruzada y la misión recomendada de defender la fe cristiana frente a la musulmana no pueden ser ignoradas como razones suficientes para el incumplimiento del acuerdo y el abandono del Infante Santo en cautiverio.

El desastre militar y el estancamiento político afectaron profundamente al rey Duarte. Como rey no podía renunciar a Ceuta, pero evidentemente se sentía mal por la suerte de su hermano. En septiembre de 1439, el rey murió en Tomar. La crisis de sucesión que se apoderó del reino impidió que se siguiera negociando la liberación de los cautivos. Así, el infante Dom Fernando (1443) murió en cautiverio, abandonado a su suerte.

Los dos cronistas más importantes del inicio de la expansión marítima son Gomes Zurara y João Álvares. Álvares, en particular, es la principal fuente sobre la vida y la muerte del Infante Santo.

La mayor intersección discursiva, entre estos cronistas, aborda la motivación de la expansión ultramarina portuguesa. Según ellos, toda la historia de los descubrimientos se explicaba por dos nociones básicas: el servicio a Dios y la expansión de la fe católica. Expresiones de este

mismo campo semántico aparecen en todas las crónicas estudiadas, con gran recurrencia. Ceuta, según Zurara, fue conquistada para expandir la fe cristiana y expulsar al enemigo musulmán del norte de África. El discurso es el mismo en relación con la expedición de Tánger, en la crónica de Fray João Álvares. Es interesante observar que tanto Zurara como Fray João Álvares escribían prácticamente en la misma época, la década de 1450, bajo la tutela del rey Afonso V y también del infante

D. Henrique, que tenía un proyecto bien definido sobre África. Por lo tanto, el tema de los descubrimientos en ambos autores está directamente vinculado a una sacralidad que pretendía consolidar este proyecto de conquista del norte de África". (AMARAL, 2008)

1- João Álvares y el martirio del Infante Santo

En primer lugar, es importante situar el contexto histórico al que pertenece el cronista, para poder pasar después al análisis específico de la fuente. Fray João Álvares nació en la ciudad de Torres Novas, fue un joven de la Cámara de D. Fernando y más tarde su secretario. El fraile participaba en las ceremonias que tenían lugar en la capilla del Infante o en la propia cámara. Le acompañó en la nefasta derrota de Tánger, estando al lado del infante, cautivo de los moros. Fernando murió en Fez el 5 de julio de 1443, donde habían sido trasladados los cautivos de Tánger. João Álvares fue testigo de su sufrimiento y de sus últimos momentos de vida en la ciudad de Fez.

El cronista fue rescatado en 1448, cinco años después de la muerte de Fernando. Fue el autor del *Trautado da Vida e Feitos do Muito Virtuoso Sor Iffante D. Fernando*, más conocido como *Crônica do Infante Santo*, que compuso entre 1451 y 1460. "Habiendo vivido en la intimidad del Príncipe, Fray João Álvares tenía una información preciosa sobre su biógrafo. Le acompañó en su juventud y, sobre todo, convivió con Fernando en las amargas horas de su cautiverio, recibiendo sus últimas confidencias". (Serrão, 1999:11).

Después de algunos años de su regreso a Portugal, fue invitado en 1451 a formar parte de la Casa Henriquina y, a petición del "Navegante" y del rey Afonso V (1448- 1481) escribió el texto de la crónica. Otro gran entusiasta de la memoria sobre el Infante Santo y su sacralización como personaje central y mártir de Fez fue la duquesa Isabel de Borgoña su hermana³. Se encargó de difundir el culto al Infante Dom Fernando y mientras pudo, trabajó incansablemente por su beatificación y futura canonización ante el Papa Pablo II.

Promovió diariamente el culto a su hermano, inicialmente en su capilla y después en Guimarães y Lisboa. Según Cristina Sobral (2007:15), la duquesa D. Isabel de Borgoña no sólo asumió el papel de defensora de la santidad de su hermano, sino que probablemente se convirtió en la principal difusora de su vida y muerte sacrificial en Europa. Según Fontes4 (2000), la obra de João Álvares debe considerarse una hagiografía, que contiene todos los elementos discursivos comunes a esta forma de narración. Nos centraremos aquí en la edición de Fray Jerónimo de Ramos, versión actualizada en 1730.

Ya al principio del discurso se narran las dificultades a las que se enfrentó la reina Filipa de Lancaster (1359-1415). Habiendo peregrinado a la Iglesia de la Vera Cruz de Marmelar, tuvo un buen parto: "y envió a la Santa Cruz de Marmelar el precioso madero de la Cruz. Que ahí eftá. E foy Deos fervido, que depois de alguns dias tiveffe a Rainha bom e feguro parto; e pario a effe Infante no anno de Chrifto de 1402, dia de São Miguel." (Álvares:37).

Según el fraile, durante su infancia Fernando fue víctima de una serie de enfermedades hasta los veinticinco años, y varias veces estuvo al borde de la muerte. "Y en toda su vida estuvo siempre con dolor de corazón: pero puso Dios en él, y lo conservó en muchas virtudes... Guardó muy enteramente la cafticidad virginal y nunca conoció mujer alguna".

En varios momentos de la construcción narrativa no es posible encontrar al ser humano sino al santo. Esto plantea una serie de cuestiones pertinentes para el estudio de la hagiografía del siglo XV. Cristina Sobral (2007:12) dice que una de las características de los textos hagiográficos es su capacidad de dialogar con la realidad, ofreciendo modelos de comportamiento, especialmente en tiempos de crisis política y agitación social.

"Poco del talento literario del P. João Álvares habría tenido consecuencias sociales si el Infante D. Henrique, su nuevo protector, no hubiera encargado la redacción de la obra después de promover explícitamente el culto a su hermano muerto, cuyo encarcelamiento había generado una grave crisis política, llevando a la amenaza de cisma social y a la conmoción colectiva por el sufrimiento del joven Infante, sacrificado a las estrategias políticas de ultramar. En 1451, Enrique recibió los restos mortales de su hermano, venerándolos con el responso por los mártires, presidiendo las ceremonias con la misa de Plurimorum martirium e instituyendo la misa diaria en la capilla de Batalha". (SOBRAL:2007, 15)

Al transformar el cautiverio en martirio, se rescata la santidad de los primeros héroes del cristianismo, llamados los santos mártires. En este contexto, al sacrificarse por la nación y por la evangelización de los infieles, el encarcelamiento del Infante Dom Fernando y su consecuente muerte en Marruecos adquiere un sesgo de sacralidad. El deseo de canonización también motivó la redacción y difusión del relato de Álvares.

La narración del texto también está llena de virtudes, sobre todo morales. Su vestimenta diaria era también muy sencilla, si tenemos en cuenta su posición social: "Los ricos y nobles vestidos de fuá peffoa, y las prendas de fuá cafa, no los solía usar en las fiestas y días festivos, y cuando estaba en la Corte, y en los lugares y tiempos en que le convenía llevarlos para el servicio y para el placer del Rey..." (Álvares:15). Otro aspecto se refiere a su acción cotidiana: "Verdaderamente defte fenhor Fe pode certificar, q no peccado da ociofidade elle haja muy poucas vezes incorrido porque foy fempre muy diligente em todas fuás obras."(Álvares:32-33) Los episodios de su vida están obviamente asociados a la trayectoria de un santo.

Clínio Amaral (2008) sostiene que el culto al Infante Santo se construyó para legitimar la expansión portuguesa, formando parte del proyecto político de la Casa de Avis.

2- Las reliquias y el culto al Infante

Tras la muerte de Fernando, los moros, liderados entonces por Lazeraque, extrajeron las vísceras del infante de su cuerpo y lo colgaron boca abajo en las puertas de la ciudad. Los prisioneros entonces en gran dolor se aprovechó de la distracción de sus verdugos y "Van a entrar en la mazmorra cafa que hasta entonces jazião aparte de los otros cautivos ... Y nefte efpago poner las tripas y la fractura con el corazón, todo lo que habían guardado en una olla de barro grande ... y todo estaba muy bien hablado. (Álvares:321).

Las reliquias del yeso, el corazón y las vísceras y lo que se extrajo del cuerpo del Infante fueron rescatados en 1451, enviados a Portugal y depositados en su tumba en el Monasterio de Batalha. El estudio de las prácticas y creencias del cristianismo medieval nos remite a la importancia de las reliquias como realidades materiales necesarias en la representación de un sagrado trascendente. Según Jean-Claude Schmitt (2007, 280), en efecto, la experiencia religiosa no consiste sólo en creencias y en un imaginario del más allá y de lo divino, ni tampoco sólo en palabras y gestos (oraciones, homilías, ritos, etc.), sino también en la manipulación de objetos de todo tipo, cuya naturaleza, grado de

consideración y funciones son variados. En Occidente, varios objetos materiales son considerados simultáneamente como santos y como representaciones de lo sagrado: por ejemplo, la cruz, la Eucaristía y las reliquias sagradas.

En este sentido, el culto al Infante encontraría cobijo y se concretaría con la veneración popular de sus restos. Esta veneración fue apoyada y patrocinada especialmente por D. Henrique y por su sobrino el rey D. Afonso V, como ya se ha mencionado. Durante el reinado de Alfonso V (1448-1481) se ampliaron las conquistas en África, consolidando aún más el proyecto expansionista.

La conquista de Alcácer Ceguer, lograda el 24 de octubre de 1458, contribuyó también al control de Gibraltar y a la tan soñada conquista de Tánger. Esta ciudad debilitada, debido al asedio, se convirtió en una presa fácil para el ejército portugués: "[C]om estas cousas que assy o conde hya fazendo na terra dos mouros hya osseu poder delles debilitando cada vez más. Especialmente en la comarca de Tánger, donde se deseaba más hacer el amor" (ZURARA, 1978. p. 250-51). El propio monarca participó personalmente de este episodio. En 1471 Tánger fue ocupada. Esto fue sólo posible debido a la conquista de Arzila. Damião Peres (1946, 433-450) narra con detalle la conquista de estas ciudades y las dificultades que tuvieron los portugueses para fortificarlas y mantenerlas bajo su dominio. Los marroquíes, ya en 1458, intentaron incesantemente reconquistar Arzila.

La conquista de Tánger fue muy importante no sólo desde el punto de vista militar y económico, sino que también contribuyó a la creencia popular de que el encarcelamiento y la muerte del Infante no fueron en vano. Que el proyecto divino se realizara finalmente. Es importante señalar que "en las crónicas elaboradas por Pina y sus sucesores, no hay ningún hecho relacionado con la recuperación de las entrañas de D. Fernando porque se entendía como signo de una deshonra aún no reparada. (AMARAL :2008, 118) No se puede decir lo mismo de la llegada de los huesos del Infante tras la conquista de las ciudades de Tánger y Arzila.

N' este año estando todavía en Fez, los huesos del Infante D. Fernando, que murió allí fue un santo cautivo como arriba... finalmente el dicho Molley Belfagege envió al Rey los mismos huesos del Infante, bien reconocidos por tal por Molley Belfaca su joven hijo,. ...que por mar llegó con ella a Restello, y desde el barco fue llevada y traída con gran manificencia a la ciudad de Lisboa, y entró por la puerta de Santa Catherina, donde con

solemne procesión fue recibida, y allí por el priol de S.. Domingos Mestre Affonso hizo un sermón para el caso muy conveniente y devoto, en el cual palabras de tanta piedad y compasión conmovieron al pueblo hasta las lágrimas ...Y de allí los huesos fueron colocados en el monasterio de Salvador, y de allí llevados al monasterio de Batalha, y colocados con las debidas exequias en su debida sepultura ...(PINA:1901, 71-72)

El cronista Rui de Pina también nos informa de la creencia en los milagros realizados por el Infante Dom Fernando: "donde según algunas evidencias claras, Deos por los méritos de dicho Infante, y como señal de su beatitud hizo algunos milagros ... (PINA: 1901, 72) Y más adelante: "Y ciertamente con la restitución de los huesos de este bendito Infante, por justas causas y clarísimas razones recibió todo el reino placer y alegría sin couto..." (PINA: 1901, 72).

Además de escribir el texto sobre la vida y la muerte del Infante Santo João Álvares, con sus acciones, promovió su culto y, junto con Isabel de Borgoña, intentó conseguir su canonización en Roma.

Referencias bibliográficas:

Fuentes impresas:

ALVARES. Frei João. Chronica dos Feytos, Vida, e Morte do Infante Fanto D. Fernando, que Morreo em Fez. En: RAMOS, Jerônimo de. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1730.

PINA, Rui de Crónica do Rei D. Duarte. Lisboa: Editorial Presença, 1966.

----- Crónica de El Rei D. Affonso V. Lisboa: Escritorio, 1901.

ZURARA, Gomes Eanes de. Crónicas del Conde D. Duarte de Meneses. Lisboa, Nueva Universidad de Lisboa, 1978.

Bibiografía:

Amaral. Clinio de Oliveira. El culto al Infante Santo y el proyecto político de Avis (1438-1481). Niterói: Tesis de Doctorado (UFF). 2008.

. La relación entre el culto al Infante Santo y el proyecto político de Avis en la segunda mitad del siglo XV. En NOGUEIRA, Carlos. O Portugal Medieval. SP: Alameda, 2010.

. Las discusiones historiográficas en torno al Infante Santo. En Revista Medievalista. Año 5. nº 7, 2009. Disponible en <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista>.

CALADO. Adelino de Almeida. Fray João Álvares- Obras. Edición crítica, cartas y traducciones. Vol II, Coimbra: Prensa Universitaria de Coimbra. 1959

COELHO, Antônio Borges. Clérigos, comerciantes, judíos y nobles. Lisboa: Caminho, 1994.

FARINHA, Antonio Dias. Los portugueses en Marruecos. Lisboa: Instituto Camões, 1999.

FONTES, João Luís Inglês. Caminos y Memoria: Del Infante D. Fernando al Infante Santo. Cascais: Patrimonia, 2000.

GALVÃO. Arminda Rodrigues. El Príncipe Constante: Do Nobre Infante ao Infante Santo. Niterói. Tesis de Máster (UFF), 2006

GOMES. Saul Antônio. D. Afonso V- el Africano. Reyes de Portugal. Lisboa: Temas & debates. 2009

MOREIRA. Hugo Daniel Rocha Gomes da Silva. La Campanha Militar de Tânger (1433-1437). Tesis de maestría (Facultad de Letras de la Universidad de Oporto): Oporto, 2009.

ROSA. María de Lourdes. De santo conde a moro martirizado: usos de la santidad en el contexto de la guerra del norte de África (1415-1521). En Deutsches Historisches Museum, Novos Mundos- Portugal à época dos descobrimentos. Ciclo de conferencias- Berlín: 2006. Disponible en <<http://www.dhm.de/ausstellungen/neuwelten/pt/essays.html>>.

SCHMITT. Jean-Claude. El cuerpo de las imágenes - Ensayos sobre la cultura visual en la Edad Media. Traducción de José Rivair Macedo. Bauru, SP: Edusc:2007.

Serrão, Joaquim Veríssimo. Historia y antología de la literatura portuguesa (siglo XV).

Lisboa: Fundación Calouste Gulbenkian. 1999

SILVA. Vítor Deodato. El Infante D. Henrique y las Responsabilidades del Desastre de Tánger. Revista de Historia de la USP. Nº 47. SP: 1961. p 141-143.

SOBRAL. Cristina. Hagiografia em Portugal: Balanço e Perspectivas. En Revista Medievalista. Año 3.n.º 3.2007. Disponible en <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista>.

E Depois de Tânger? O Cativo do Infante D. Fernando: A Construção da Imagem de um Santo

– Dina Amorim Fernandes

Resumo

Utilizando diversas fontes históricas e textos historiográficos, o presente trabalho visa estudar um pouco mais a vida do Infante D. Fernando, popularmente conhecido como “Infante Santo”. Analisando o que foi a campanha militar que gerou o cativo do Infante, as informações contidas na sua biografia escrita por Fr. João Álvares, o impacto que este testemunho teve em Portugal e noutros reinos da Europa, procuramos chegar ao processo de construção da imagem de santidade de D. Fernando.

Palavras-chave: Infante Santo; Ínclita Geração; hagiografia.

Abstract

Using various historical sources and historiographical texts, this paper aims to study a little more the life of Prince Fernando, popularly known as "Holy Infant". Analyzing what was the Military Campaign which led to the captivity of the Prince, the information contained in the biographical work of Fr. João Álvares, the impact that this witness had in Portugal and other European kingdoms, we tried to understand the process of building an image of Fernando's holiness.

Keywords: Holy Infant; Illustrious Generation; hagiography.

Introdução

Cheio de Deus, não temo o que virá
Pois, venha o que vier, nunca será
Maior do que a minha alma.¹

É assim que o poeta Fernando Pessoa descreve o que sentiria o Infante D. Fernando quando estava cativo no Norte de África. Infante ‘Santo’, mártir da fé e da pátria, é assim que é conhecido este Infante da casa de Avis, cuja história de vida tem comovido investigadores e leigos ao longo dos tempos. Aparentemente dotado de uma fé e alma inabalável, tudo este Infante teria suportado por amor ao reino de Portugal e

¹ Fernando Pessoa, “D. Fernando, Infante de Portugal”, *Mensagem* (Lisboa: A Bela e o Monstro, Edições Lda., 2011), 34.

para contribuir para a expansão da fé e do exemplo do Cristianismo. Foi essa a versão tradicional propagada ao longo dos tempos.

A Dinastia de Avis (1385-1580) foi determinante na monarquia portuguesa. Dotada de um carácter emblemático, ainda hoje é recordada pelo povo com carinho, sobretudo quando nos detemos a analisar a “Ínclita Geração”,² os filhos de D. João I, destacados pela sua sabedoria, devoção e capacidade militar. Esta geração marcou o início de um novo tempo para o reino de Portugal pelas viagens e conquistas nos territórios além-mar, abrindo rumos de navegação e tornando o país conhecido como uma potência exploradora, imagem que mais tarde se veio a afirmar.

Do casamento de D. João I com D. Filipa de Lencastre resultaram oito filhos: D. Branca (1388-89-?), D. Afonso (1390-1400), D. Duarte (1391-1438), D. Pedro (1392-1449), D. Henrique (1394-1460), D. Isabel (1397-1471), D. João (1400-1442) e D. Fernando (1402-1443), dos quais apenas seis chegaram à idade adulta (D. Branca e D. Afonso morreram muito cedo).

A literatura contribuiu fortemente para a construção da imagem mítica e messiânica desta família. Exemplo disso são também os versos que nobilitam estes Infantes pela escrita poética de Luís Vaz de Camões na sua epopeia no século XVI. A nobreza de Portugal passava pelos feitos no alto mar, pela descoberta de novos mundos e isso remontava ao reinado de D. João I, que teria dado início a este fenómeno. Todos os seus filhos tiveram um papel importante nesse processo e também D. Fernando é enaltecido na obra de Camões, sendo descrito como pessoa humilde e de enorme alma, que de boa vontade se entregava por amor a Deus e à Pátria:

Viu ser cativo o sancto irmão Fernando/
Que a tão altas empresas aspirava/
Que por salvar o povo miserando/
Cercado, ao Sarraceno s’entregava (...)/
Quis mais a liberdade ver perdida (...)
Ao captiveiro eterno se convida (Canto IV, Estrofe 52,53).

A historiografia portuguesa trabalhou ao longo do tempo temas diversos quanto a este período da História de Portugal, mas foi sobretudo estudado pelos historiadores durante o regime do Estado Novo em Portugal (1933-1974). Esta geração foi estudada por historiadores e teóricos de um regime totalitário, católico, que defendia a forte ocupação das colónias ultramarinas, a identidade nacional e a soberania da Pátria. Figuras como D. Nuno Álvares Pereira, D. João I, o Infante D. Henrique e o Infante D. Fernando foram utilizadas para fomentar e solidificar aquela ideologia, apelando à

² Esta expressão que caracteriza os filhos de D. João I foi atribuída por Luís Vaz de Camões na sua obra “*Os Lusíadas*” no Canto IV, estrofe 50 da obra.

memória nacional do povo português, educando as novas gerações naquilo que se considerava ser um “bom português”, exemplo nacional de notável carisma.

Não é difícil de entender porque é que D. Fernando despertou interesse, nem porque o denominavam como o “Benjamim de D. João I”,³ “Infante Santo”, ou ainda afirmavam que ele era o modelo a seguir para a juventude portuguesa em formação:

Não terá Deus reservado para os nossos dias e a esta sociedade tão ansiosa de reconstrução, não tanto económica e política, quando principalmente moral, o soberano exemplo deste modelo incomparável que contribuiu para o rejuvenescimento da pátria (...) Santo herói de Tanger, a juventude portuguesa teria encontrado o seu verdadeiro – por mais adequado – modelo.⁴

Mas quem era D. Fernando? O que sabemos dele? Qualquer estudo realizado sobre a vida deste Infante nos remete para o Tratado escrito sobre a sua vida por Frei João Álvares (entre 1551- 1560), um registo biográfico do Infante.⁵ Sabe-se que nasceu a 29 de setembro de 1402, em Santarém e veio a morrer a 5 de junho de 1443, em Fez, aos 40 anos. Foi o oitavo filho de D. João I e D. Filipa de Lencastre. É popularmente conhecido como “Infante Santo”, devido aos sofrimentos que passou e à imagem que tradicionalmente se fomentou dele. Este carácter miraculoso foi associado ao Infante desde logo pelo seu nascimento; nasceu no dia de S. Miguel em setembro e o seu nascimento teria sido fruto de um milagre de proteção divina; além disso, a sua saúde débil e a força com que enfrentou diversas dificuldades indicariam o seu carácter prodigioso. Diz-se que sempre foi um crente fervoroso, de espírito culto e forte, homem letrado e dedicado à leitura, com uma considerável biblioteca. Recebera como herança o mestrado da Ordem de Avis e era proprietário da vila de Salvaterra de Magos e de Atouguia da Baleia. Foi um forte entusiasta da continuação da intervenção de Portugal no Norte de África, nomeadamente em Tânger. Segundo afirma Rui de Pina, queria ser armado cavaleiro e enriquecer com a campanha e honrar a memória de seu pai, D. João

³ Domingos Maurício Gomes dos Santos, “A Última Carta do Infante Santo e a Falência do Seu Resgate”, *Anais da Academia Portuguesa da História*, Série II, vol. 7 (1956): 11. Denominar assim D. Fernando tem um amplo sentido quando relacionamos esse termo com a Bíblia. Benjamim era o filho mais novo e muito amado de Jacob, que se apagou muito a ele depois da morte (na verdade venda) de José para o Egípto. É atribuir valor incomparável a este Infante pois Benjamim era um filho honrado e querido por todos. É importante referir que Domingos Maurício Gomes dos Santos (1896-1978) foi um conceituado historiador e padre jesuíta, tendo dedicado parte do seu trabalho e investigação ao tema do Infante Santo e do desastre de Tânger (outras obras do mesmo autor são citadas na lista de bibliografia final).

⁴ Domingos Maurício Gomes dos Santos, “O Infante Santo e a Possibilidade do Seu Culto Canónico”, *Revista Brotéria*, vol. IV, fasc. III e IV (1927): 135.

⁵ João Álvares, *Fr. João Álvares - Obras: Tratado da Vida e Feitos do Muito Virtuoso Sor Infante D. Fernando* (Coimbra: Acta Universitatis Coninbrigensis, 1960), I.

l ao continuar a sua obra. Sabe-se que o infante escreveu o seu testamento antes de partir na expedição para o Norte de África, em 1437. Ficou cativo juntamente com alguns companheiros no Norte de África, sendo levado de Tânger para Arzila e de Arzila para Fez. Sofrendo juntamente com os seus companheiros, sempre rezou e os animou durante todo o sofrimento que passaram na mão dos muçulmanos, mas adoeceu e em 1443 acabou por falecer. A sua 'santidade', segundo Fr. João Álvares, era evidente para todos, até mesmo para os muçulmanos, que na hora da sua morte puderam ver que se tratava de alguém com uma forte conexão ao divino, alguém que seria pacífico e fervoroso em orações. O seu percurso de vida indicaria uma forte semelhança com Jesus Cristo, como mais à frente iremos analisar. A sua história e o final da sua vida acabaram por legitimar a dinastia de Avis como conquistadora e de certa forma vieram afirmar o "direito" dos Portugueses a prosseguirem as conquistas no Norte de África, pois o povo português havia perdido um tão distinto Infante na luta contra o inimigo da fé cristã.

Esta é a imagem de D. Fernando. Mas será esta imagem legítima ou será construída intencionalmente para nos condicionar? Se considerarmos que sim, como se construiu essa imagem? Seguiu algum modelo? Surtiu efeito e influencia a nossa visão sobre esta personagem histórica? Este trabalho propõe explorar tais questões, refletindo sobre o que foi a campanha militar de Tânger: opiniões, factos e consequências; analisar atentamente a obra de Fr. João Álvares, as informações nela contidas e o impacto da mesma até aos nossos dias.

1. Campanha Militar de Tânger (1437): Opiniões, Factos e Consequências

Ao tomar Ceuta em 1415, Portugal iniciara um projeto de expansão para o Norte de África.

Em 1436 coloca-se um dilema: deveria ou não Portugal prosseguir a sua expansão no Norte de África? Para consolidar a sua presença no território, tornava-se aliciante para Portugal conquistar a cidade de Tânger: "um ótimo porto de mar e uma situação estratégica privilegiada, perto do estreito de Gibraltar, na costa atlântica".⁶ Contudo, planejar uma campanha militar para este alvo estratégico, reunir exército e fundos, conseguir uma opinião consensual, ponderar prós e contras de tal expedição não seria fácil para D. Duarte (que reinava desde 1433). Não era possível tomar de

⁶ Luís Miguel Duarte, "África", Manuel Themudo Barata e Nuno Severiano Teixeira (dirs.), *Nova História Militar de Portugal* (Mem Martins: Círculo de Leitores, 2003), I, 419.

ânimo leve a decisão de avançar para Tânger. Também não era uma decisão que o monarca pudesse tomar sozinho; por isso mesmo em 1436, D. Duarte convocou cortes gerais para sondar a opinião dos estados e dos notáveis do reino sobre a possibilidade de Portugal avançar numa nova conquista. Em 1436 o Papa Eugénio IV fez chegar ao reino por D. Gomes, abade de Florença, uma Bula de Cruzada, autorizando os portugueses a prosseguirem numa possível expedição, dando a entender que “a guerra é legítima, caso se convertam os muçulmanos e se pregue o evangelho”.⁷ Esta passou a ser a opinião do clero português.

Os conselheiros do rei estavam divididos. O Conde de Arraiolos, D. Fernando (neto de D. João I por ramo ilegítimo da família), era contra a campanha: na sua opinião, Portugal não tinha estruturas para encetar tal empresa naquele momento. O Conde de Ourém, D. Afonso, seu irmão, concordava em dar apoio a Castela na luta contra os muçulmanos de Granada, contudo pensava que não se devia avançar para Tânger; se Portugal prosseguisse nesse sentido seria necessário pedir ao povo o pagamento de mais impostos, que este não iria suportar. Estas distintas opiniões sobre a situação de Portugal no Norte de África são ainda mais notórias quando nos detemos a analisar as opiniões dos Infantes da casa de Avis: se de um lado D. João e D. Pedro eram mais reservados nas suas expectativas sobre a expedição e o cenário que viam não parecia ser assim tão exaltante, D. Henrique e D. Fernando afirmavam convictamente que Portugal deveria avançar na expedição. Vejamos agora o parecer de D. João: à semelhança de D. Fernando, D. João não tinha participado na tomada de Ceuta em 1415, nem tinha sido armado cavaleiro; para ele a campanha não era viável e seria uma hipocrisia afirmar que a guerra se faria por motivos religiosos, uma vez que a Bíblia recomenda a evangelização, não a morte do inimigo; se a campanha fosse encetada por motivos económicos e busca de riqueza, não seria mais do que uma ilusão, na medida em que se podia prever que as perdas seriam maiores que os ganhos muito incertos; apesar disso D. João não parecia ter uma opinião clara, não a declarando expressamente. D. Pedro parece mais seguro e pessimista relativamente à campanha: o reino não tem condições económicas e financeiras para financiar tal expedição; além disso o panorama internacional não estava favorável para que Portugal pedisse um empréstimo; acrescenta ainda que Portugal não teria como povoar o Norte de África; seria de suspeitar que Tânger fosse o próximo alvo dos portugueses, logo o exército

⁷ Hugo Daniel Rocha Gomes da Silva Moreira, *A Campanha Militar de Tânger (1433-1437)*, [Dissertação de Mestrado], (Universidade do Porto, 2009), 31.

muçulmano estaria prevenido para um possível ataque; para terminar (fazendo salientarmos rumores da relação não amistosa de D. Pedro e D. Henrique) a opinião do Infante D. Henrique não deveria ser tomada em conta. Mas o que pensava D. Henrique? Sendo um dos maiores defensores da expedição, afirmava entusiasticamente o ideal de cruzada, que deveria animar os portugueses a lutar com alegria pela causa “santa”, sem medo, combatendo de frente o inimigo da fé. Contava com o apoio do seu irmão D. Fernando que, segundo nos narra Rui de Pina na Crónica de D. Duarte, teve uma conversa com o seu irmão sobre os seus anseios quando se encontraram em Almeirim: queria mostrar que era um digno filho de D. João I, honrando no Norte de África a sua família e o reino; queria ser armado cavaleiro, pois não o fora em 1415; desejava aumentar o seu património; além disso a guerra ao “infiel” muçulmano seria justificada perante Deus, na medida em que se luta por expandir os domínios da Cristandade. Paraterminar, segundo relata Rui de Pina, D. Fernando teria feito uma espécie de chantagem psicológica com o seu irmão, ameaçando-o de que se a campanha não fosse realizada iria para outro reino da Cristandade. Terá sido eficaz esta conversa que D. Fernando teve com o rei D. Duarte pois D. Fernando era muito chegado ao irmão e um dos seus conselheiros pessoais.

O papel da rainha D. Leonor, aliciada por D. Henrique e D. Fernando para convencer D. Duarte a autorizar a campanha a Tânger, com a promessa de que os Infantes iriam adotar o sobrinho, D. Fernando (filho dos monarcas) fazendo-o herdar os seus bens, foi fundamental em todo este processo. Tal atitude da rainha levou a que alguns a considerassem como manipuladora, como Oliveira Martins,⁸ que deu um sentido novelístico a este episódio da história de Portugal. Todo este “teatro” montado em torno de D. Duarte acabou por pressionar o rei na sua decisão favorável à expedição, embora sempre com muitas dúvidas e apesar de a maioria manifestar um parecer negativo. A decisão estava assim validada e havia que organizar a logística da expedição. Nesse sentido, D. Duarte formulou um plano detalhado dos procedimentos a ter em conta na campanha.

Assim partiu a armada portuguesa de Lisboa a 22 de agosto de 1437, chegando a Ceuta no dia 26 de agosto, passados 4 dias. Seria de esperar da expedição um número de 14 000 homens. No entanto:

foram 3500 homens de armas a cavalo, 500 besteiros montados, 2500 besteiros desmontados, 7000 peões e 500 criados, estes últimos não fazendo parte do contingente

⁸ Joaquim Pedro Oliveira Martins, *Os Filhos de D. João I* (Lisboa: Guimarães, 1973).

militar (...) Contudo ao analisarmos estes números, verificamos que era impossível levar 4.000 cavalos nos barcos. (...) Dos 14.000 que estavam estimados, já contando com os que viriam nos barcos fretados pelo reino, somente 8000 partiram para Tânger. D. Henrique deu pela falta de soldados, mas, obstinado, continuou com o projeto. Faltavam barcos que traziam soldados das regiões germânicas, Inglaterra, Flandres e França.⁹

Partiram três Infantes: D. Pedro, D. Henrique e D. Fernando; D. João ficaria no Algarve para prestar auxílio, se necessário. Os planos de D. Duarte não foram respeitados por D. Henrique. Chegando a Tânger tudo parecia correr mal (como se esperava) aos portugueses: “traídos” pelo clima, falta de alimentos e falta de condições favoráveis, foram fácil e rapidamente derrotados. Em outubro de 1437 os muçulmanos entraram em acordos com os portugueses. Hugo Moreira faz uma síntese das negociações:

(...) deixavam ir livremente os portugueses, apenas com a roupa que traziam vestida; todo o material militar, assim como os cavalos e todo o equipamento militar que estavam no arraial eram dados aos mouros; a cidade de Ceuta tinha de ser entregue aos mouros, assim como todos os mouros que aí estivessem cativos; D. Duarte teria que estabelecer com eles, por mar e por terra, paz definitiva (...); Sallah Ben Sallah dá seu filho como garantia de segurança de embarque dos cristãos, sem que haja confrontos; como garantia da segurança do filho ficam reféns Pedro de Ataíde, João Gomes de Avelar, Rui Gomes da Silva e Aires da Cunha; como garantia da entrega de Ceuta, assim como todos os seus cativos, ficou refém o Infante D. Fernando.”¹⁰

De facto, Portugal estava “condenado” desde o início; até para sair de Tânger nada foi facilitado. “Contas finais: D. Henrique e D. Fernando estiveram 37 dias em Tânger, 25 a cercar, e 12 cercados”.¹¹

O Infante D. Henrique, talvez por vergonha ou culpa não regressou de imediato à corte portuguesa, ficando em Ceuta durante algum tempo. Tentou negociar com os muçulmanos o resgate do seu irmão, mas em vão. Escreveu ao rei de Castela pedindo ajuda e também escreveu a D. Duarte que desde logo o mandou regressar a Portugal; assim o Infante refugiou-se no Algarve, mas não é certo se alguma vez voltou a encontrar-se com o seu irmão, D. Duarte, que pouco tempo depois veio a falecer.

Voltavam então os portugueses derrotados de Tânger; as perdas humanas eram consideráveis, os prejuízos económicos também; além disso, o orgulho português

⁹ Moreira, *A Campanha*, 52-53.

¹⁰ Moreira, *A Campanha*, 82-83.

¹¹ Duarte, “África”, 423.

estava ferido. A situação não era nada favorável para o reino de Portugal e o rei D. Duarte tem um novo dilema em mãos: entregar Ceuta ou libertar D. Fernando? A decisão não se esperava fácil ou de rápida resolução.

Para tentar resolver esta situação, D. Duarte convocou as Cortes de Leiria em 1438 para saber a opinião dos estados. Se a decisão de prosseguir para Tânger dividiu opiniões, essa divisão foi ainda mais acentuada quando as consequências da derrota da campanha militar tinham de ser debatidas. Não devemos julgar apressadamente D. Duarte pela sua necessidade de ponderação quanto ao assunto: era um ser humano com o seu irmão mais novo, que lhe era chegado e seu conselheiro, cativo pelos muçulmanos; por outro lado, era o rei de um reino, tendo consciência da importância das suas decisões. Valeria a pena abdicar de Ceuta – resultado do projeto de um estado em crescimento por causa do Infante D. Fernando? Valeria a pena entregar a praça que levava ao sacrifício de tantos portugueses para resgatar um Infante de saúde frágil e duvidosa? Era necessário saber como gerir a situação e negociar. Em resultado das Cortes de Leiria em 1438, surgem quatro partidos. Um defende a entrega de Ceuta para a libertação de D. Fernando: Portugal fez um trato com os muçulmanos e não o cumprir seria uma desonra; tem como partidários D. Pedro, D. João e alguns nobres, também alguns concelhos. Um segundo partido, liderado pelo arcebispo de Braga, D. Fernando da Guerra em representação do clero, defende que Ceuta era património da Cristandade: já existia um bispado ali. Um terceiro partido defende que era necessário evitar soluções extremadas, era preciso negociar: trocar cativos, fazer uma cruzada a Marrocos, tentar negociações. Por fim um quarto partido defende que em caso algum se deveria entregar Ceuta: era uma cidade demasiado importante para trocar por um Infante que fora preso na sua própria ganância; era dessa opinião grande parte da nobreza que estivera ou investira em Ceuta e tinha como porta-voz o Conde de Arraiolos, D. Fernando.

Entretanto nenhuma decisão foi tomada e a situação não se resolveu. D. Fernando obteve permissão por parte do chefe muçulmano para escrever para Portugal, a D. Pedro, em 1438, dizendo na carta enviada o seguinte:

Mui honrado Iffante Irmão y amigo. Sempre pense ca antes da morte vos verja; mas non se aprageo Deos asi delho”, despedindo-se da seguinte forma “O mal ifortunado voso irmão mui amigo, o Iffante dom Fernando.¹²

¹² Santos, “A Última”, 12.

Desde logo se pode entender a profunda tristeza na forma de escrever do Infante D. Fernando, quando afirma que morrerá sem voltar a Portugal ou a encontrar-se com a sua família; além disso constata que não é um afortunado, ou seja, é alguém infeliz e descontente com a sua situação. Na sua opinião Ceuta deveria ser entregue pela sua vida e pela vida dos seus companheiros. Esta carta gerou ainda mais angústia em D.

Duarte, que segundo chama a atenção Rui de Pina,¹³ teria morrido de remorso e sentimentos de culpa, pouco depois dos acontecimentos narrados: “e porém a teençom em que os mais se affirmáram, que a ElRey causára sua morte, foy a desigual tristeza e continoa paixaaam que pella desventura do socedimento do cerco de Tanger tomou”.¹⁴

Morreu em Tomar, a 9 de setembro de 1438 vítima de peste, num ambiente de solidão. No seu testamento ordenou que libertassem o irmão, mesmo que fosse preciso entregar Ceuta; o seu pedido acabou por não ser respeitado.

Morrendo D. Duarte um novo problema se adivinhava: a sucessão. O seu filho, D. Afonso, (futuro D. Afonso V) era ainda criança e na regência do reino, após muita controvérsia e tensões políticas, ficou o seu tio, o Infante D. Pedro. Como já foi referido, D. Pedro era partidário da libertação de D. Fernando, e de facto o Infante cativo escreveu ao irmão uma última carta em 1441, pedindo auxílio. Várias tentativas foram levadas a cabo para resgatar o Infante, mas nenhuma foi eficaz: foram intercetadas ou rejeitadas pelos muçulmanos. D. Pedro acabaria por se afastar do assunto e o próprio D. Fernando desde 1441 parece ter-se resignado à sua condição; pelo menos não se conhece mais correspondência deste Infante para Portugal até à sua morte. Terminam assim os relatos da “humanidade” de D. Fernando, iniciando-se a construção da figura do mártir e santo que se lhe associam e que passaremos a estudar.

2. O Cativo de D. Fernando: A Construção da Imagem de Um Santo

Para uma análise da vida de D. Fernando, temos que nos deter no “Trautado da Vida e feitos do muito virtuoso Sor Infante D. Fernando”.¹⁵ Foi redigido entre 1551-1460 por Fr. João Álvares, seu secretário, que cresceu na corte com o Infante e que esteve

¹³ Rui de Pina (1440-1522) foi cronista-mor do reino nos reinados de D. João II e D. Manuel I. É sempre necessário utilizar cautela ao analisar os seus textos pois trata-se de uma fonte narrativa escrita para exaltar virtudes de alguém importante. Além disso alguns estudiosos criticam Rui de Pina pela sua deficiente narração de factos e acontecimentos que nos pode induzir em erro.

¹⁴ Rui de Pina, *Chronica d'El Rei D. Duarte* (Porto: Renascença Portuguesa, 1914), 206.

¹⁵ Álvares, *Fr. João*.

com ele cativo no Norte de África, sendo testemunha direta dos seus sofrimentos e dores ao longo daqueles anos.

João Álvares nasceu entre 1406-1408 em Torres Novas e morreu em 1490, provavelmente em Paço de Sousa. Desde os 10 anos foi moço da câmara do Infante D. Fernando. Em 1428 já era seu secretário. Acompanhou o Infante na campanha militar de Tânger em 1437, onde acabaria por ser feito cativo juntamente com D. Fernando e outros companheiros. Foi resgatado em 1448 por intermédio do Infante D. Pedro, depois de várias tentativas frustradas e anos após a morte de D. Fernando. Ao regressar a Portugal, ingressou na casa do Infante D. Henrique e posteriormente na Ordem de Avis. Tomou o cargo de abade do mosteiro de Paço de Sousa em 1461. Escreveu, por mando do Infante D. Henrique e do rei D. Afonso V, o Tratado, visto ter acompanhado de perto a vida e em especial o cativo de D. Fernando. João Álvares foi também produtor de textos teológicos e religiosos diversos. Entre 1467-1468 viajou até à Flandres com ordem da Duquesa D. Isabel (filha de D. João I e D. Filipa de Lencastre), para tratar da capela a construir em memória de D. Fernando na Igreja de Sto. António em Lisboa. Foi também a Roma em 1470 para tratar do mesmo assunto e dar a conhecer à Cristandade os seus escritos sobre aquele que considerava ser um senhor tão virtuoso, o Infante D. Fernando. É considerado um autor culto e com uma boa escrita, além de um bom tradutor de latim e um eclesiástico notável.

A Obra de Fr. João Álvares: Um Texto Hagiográfico

A obra que escreveu sobre D. Fernando reflete a filosofia cristã tardo-medieval/moderna conhecida como *Devotio Moderna*. Para a propagação desta nova maneira de pensar foi muito importante a obra de Thomas Kempis “A imitação de Cristo” que defende um regresso ao início do Cristianismo, tendo em Cristo um exemplo, próximo da vida quotidiana do crente; defende a importância da leitura e da oração e a aplicação rígida de critérios morais no modo de viver de cada um; “devotio moderna (...) compreende-se pelo texto, mas mais ainda através da imagem (...) na santa humanidade de Cristo (...) convida insistentemente à partilha da cruz”.¹⁶ Assiste-se a uma valorização da vida como preparação para a morte e vida eterna: esta só seria alcançada pela fé imutável em Jesus e também pela vida vivida moralmente. Há um ressurgir da devoção privada, da oração e da valorização do exemplo de Jesus Cristo como modelo de atuação e salvação a seguir. É importante valorizar quem vive uma

¹⁶ Pierre Chaunu, *O Tempo das Reformas: 1250-1550* (Lisboa: Edições 70, 1973), 77.

vida digna e é importante que sejam reconhecidos os 'fiéis' como exemplo a seguir por outros cristãos. Valoriza-se o texto que relata a vida de tais exemplos: o texto hagiográfico.

Segundo Aires do Nascimento:

o texto hagiográfico medieval (...) acentua traços fundamentais como: a santidade é dom de Deus e, como tal, o nascimento do santo é rodeado de sinais que o revelam, a atuação do santo manifesta o poder e a grandeza de Deus, o santo é exemplo acabado de virtudes, ou por continuidade ao longo de toda a vida ou por conversão. (...) a partir do século VIII, existe uma relativa abundância de textos hagiográficos na Península (...) as obras hagiográficas tinham lugar de relevo nas bibliotecas particulares, como o tinham nas bibliotecas monásticas (...)¹⁷

Os textos hagiográficos eram bastante conhecidos, como por exemplo: a vida de S. Frutuoso, de S. Geraldo, de S. Teotónio e mais próximo de D. Fernando, de Joana d'Arc (século XIV). Além dos textos hagiográficos eram muito comuns os livros de milagres.

O texto escrito por Fr. João Álvares segue esta tipologia e segue muitas das regras modelo. D. Fernando teria tido um nascimento 'prodigioso': quando D. Filipa de Lencastre estava grávida sofreu vários contratempos na sua saúde e foi-lhe mesmo sugerido que interrompesse a gravidez, porque a sua saúde corria risco. Mas ela recusou, argumentando que não queria ser assassina de alguém que era da sua própria carne; não se considerava no direito de tirar a vida a um ser humano que era seu filho. Arriscando a sua vida e a da criança, a gravidez prosseguiu com o consentimento de D. João I e D. Fernando nasceu. Tal episódio levou o autor a escrever:

E como temos experiência que maravilhosos fiis procedem dos naçimentos e começos milagrosos, assy aveeo que, ao tenpo do concebimento deste lfante (...) a muito virtuosa Rainha na morte do concebido filho nom quis outorgar.¹⁸

A criança nasceu, mas teve todas a vida uma saúde débil, contra a qual lutou e a qual só teria vencido por graça divina ao longo da vida:

de sseu naçimento trouve este lfante grandes doenças e muy aficadas, que o nom leixarom de perseguir ataa idade de XXV anos, das quaes foy per vezes em priigo de morte (...) en toda sua vida teve conthinuadamente door de coraçom, pola qual cousa

¹⁷ Aires Nascimento, "Hagiografia", Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (Lisboa: Editorial Caminho, 1993), 307-310.

¹⁸ Álvares, *Trautado*, 6.

Deus pos nele e conservou de muytas virtudes, entanto que mais quis semelhar a sua conversaçom angelica que humana.¹⁹

Contrariando as previsões de que morreria cedo, D. Fernando teria vivido uma vida notável, cheio de virtudes e sempre imitando o caminhar e o exemplo de Jesus Cristo, segundo afirma o seu secretário, enchendo o seu texto de referências Bíblicas.

O autor não relata muitos episódios concretos da vida do Infante (na verdade, praticamente nenhuns) até ao episódio de Tânger e o seu cativo com os seus companheiros: as agruras, as deslocações (de Tânger para Arzila, de Arzila para Fez), os maus-tratos, os sentimentos e medos dos cativos, a relação com os muçulmanos, sendo os factos narrados com sequência lógica e cronológica.

Sabe-se que com o Infante D. Fernando estiveram também cativos (além de Fr. João Álvares), Rodrigo Esteves (seu amo), Fr. Gil Mendes (seu confessor), João Rodrigues (seu colaço²⁰), Mestre Martinho (físico), Fernão Gil (guarda-roupa), João Borges (cozinheiro-mor) entre outros.²¹ Estavam prisioneiros desde 1437 e alguns foram morrendo. Foram obrigados a trabalhar para o chefe muçulmano, Salla-ben-Salla; padeceram fome e foram maltratados; nos últimos 15 meses de vida, o Infante D. Fernando viveu em isolamento e recolhimento, o que teria aprofundado a sua devoção a Deus, salientado mais as suas virtudes e demonstrado o seu carácter.

Apesar de ter desanimado por diversas vezes, o Infante nunca teria duvidado na sua fé e sempre animou os seus companheiros, revelando-se extraordinariamente virtuoso segundo o *Trautado*. Para fazer o levantamento quer dessas virtudes, quer dos versículos da Bíblia presentes no texto, foi essencial conjugar dados presentes na obra de João Luís Inglês Fontes²² com a minha investigação pessoal. (As referências sublinhadas dizem respeito aos versos bíblicos que consegui detetar ao longo do texto e que não constavam da análise de João Luís Fontes). Relacionando excertos do texto de Frei João Álvares com excertos bíblicos, foi possível chegar a algumas conclusões. As conclusões são apresentadas na Tabela 1.

¹⁹ Álvares, *Trautado* 7.

²⁰ Colaço significa alguém que teve a mesma ama de leite.

²¹ Álvares, *Trautado*, 26, 40.

²² Fontes, *Percursos*, 272-275.

Tabela 1. Relação do Texto de Frei João Álvares com Excertos Bíblicos

Capítulo do Tratado	Referência Bíblica	Aplicação
Prólogo	João 14:6 <u>João 21:24</u>	Citação que diz que Jesus é “o caminho, a verdade e a vida” e por isso o autor se compromete a contar a verdade; além disso como o apóstolo João fala no seu texto sobre Jesus, o autor afirma que tudo vivenciou e relata, dando veracidade ao seu discurso.
Capítulo IV	<u>1 Coríntios 7: 1,7,8</u>	O texto apresenta D. Fernando como um homem virtuoso e dedicado ao serviço de Deus como bom cristão, guardando a sua virgindade e pureza, nunca tendo casado, como recomenda S. Paulo aos Coríntios que um homem de Deus deve fazer para poder dedicar-se ao serviço divino por completo.
Capítulo V	<u>1 Pedro 5:6,7</u> <u>Colossenses 3:8</u> <u>Efébios 4:29</u>	D. Fernando sempre se apresentava de espírito humilde e bondoso perante todos. Além disso o Infante evitava maus costumes e palavras ofensivas, não convenientes a um bom cristão.
Capítulo VI	<u>Mateus 25:35-40</u>	À semelhança do que Jesus ensinou aos seus discípulos, D. Fernando procurava fazer o bem a todos, mesmo aos mais pequenos e insignificantes.
Capítulo VIII	<u>Romanos 1:16</u>	D. Fernando não se envergonhava do evangelho, levando-o aos que não partilhavam da sua fé, aos ‘inimigos’.
Capítulo IX	<u>Romanos 13:13</u>	O Infante cuidava do seu corpo, evitando costumes prejudiciais que contaminassem o seu espírito, evitava o pecado da gula.
Capítulo X	<u>Êxodo 20:7</u> <u>Levítico 19:12</u>	Como um cristão temente a Deus e aos seus mandamentos, o Infante não jurava ou usava o nome de Deus em vão.
Capítulo XI	<u>Eclesiastes 12:14</u>	O Infante tinha sempre muito cuidado com o que fazia ou dizia pois, como diz em Eclesiastes, Deus há-de trazer a juízo tudo o que for feito ou dito, seja bom ou mau.
Capítulo XII	2 Timóteo 2: 3-4	O autor cita os conselhos do apóstolo Paulo a Timóteo, explicando que o Infante se dedicava às coisas de Deus por completo, não às do mundo que o rodeava.

Capítulo XV	João 15:13	O autor cita a passagem onde Jesus afirma que a prova do seu amor para com os seus amigos era dar a sua vida por eles, explicando que D. Fernando faria o mesmo pelos seus, sofrendo os mesmos trabalhos que eles.
Capítulo XVII	<u>Gálatas 6:9,10</u>	Apesar das circunstâncias adversas, o autor da crónica afirma que D. Fernando continuava nas suas orações e fazendo o bem a todos, em todo o tempo, esperando a recompensa vinda de Deus, sem se cansar.
Capítulo XXI	Mateus 27:29,30 Isaías 50: 6,7	Tal como aconteceu com Jesus, o Infante foi maltratado e insultado, juntamente com os seus companheiros, durante a viagem.
Capítulo XXVI	Génesis 3:17	O Infante teve de trabalhar, como era mandamento divino desde Adão.
Capítulo XXVIII	João 17 Mateus 5: 43-45	D. Fernando pedia a Deus e orava pelos seus companheiros como Jesus fez e mais uma vez pedia pelos seus inimigos e por quem o maltratava.
Capítulo XXXI	<u>Êxodo 12: 21-30</u> <u>Atos 2:44</u>	Tal como aconteceu no Egipto com o povo de Israel, passaram peste e doenças sobre a terra mas não tocaram os tementes a Deus. O Infante e os seus companheiros viviam como os apóstolos do novo testamento, em comunidade (embora neste caso não fosse algo voluntário).
Capítulo XXXIII	João 18:11	Tal como Jesus na sua dor e agonia pediu ao Pai para fazer a sua vontade, o Infante pedia a Deus o mesmo.
Capítulo XXXVII	<u>Job 1:21</u> Job 3:25	Apesar de tudo, o Infante aceitava que tudo teve e tudo estava a perder, mas mantinha a sua fé.
Capítulo XLI	Lucas 22:42	Por fim o Infante aceitou a vontade de Deus, como Jesus fez também. Até na morte o Infante se revelou fiel.
Capítulo XLV	Salmo 7:16	Citação deste versículo que diz que a dureza dos muçulmanos terá a sua recompensa/castigo de Deus.
Capítulo XLVII	Apocalipse 6:10	Citação deste versículo que diz que o sangue dos justos pede justificação e terá a sua vingança.
Capítulo LII	<u>2 Reis 4: 1-7</u> <u>João 6: 1-13</u>	Os mantimentos foram multiplicados a uma senhora (Beatriz), tal como aconteceu com o azeite da viúva, tal

		como os milagres da multiplicação dos pães e peixes com Jesus no Novo Testamento.
Capítulo LIII	Salmo 79: 2,3 <u>Romanos 13:7</u>	Citação que afirma que tudo era destruição mas não ficaria assim. Ao escrever este tratado o autor está a dar “honra a quem honra”, prestando uma homenagem ao Infante.

Parece bastante claro que estamos perante uma obra que segue um modelo de escrita e foi construída com uma intenção: mitificar a imagem de D. Fernando, associando-lhe a denominação de Santo. É apresentado como um ser incorruptível, perfeito, que nunca errou na sua vida e que sempre seguiu as indicações da Bíblia. É de salientar que em quase todos os capítulos existe uma referência direta/indireta a passagens bíblicas, o que confere autoridade ao texto e poder validar a informação narrada. Confirma-se que a obra se insere na corrente de pensamento da *Devotio Moderna*. Como chama a atenção João Luís Fontes, o evangelho mais citado e comparado com a vida do Infante D. Fernando é o evangelho conhecido como o do apóstolo João (também conhecido como S. João). É essencial entender que Fr. João Álvares tenta comparar em diversos contextos e situações, o Infante D. Fernando com Jesus. No evangelho de João, Jesus é apresentado como o Salvador próximo da Humanidade pecadora, amigo dos seus discípulos, conselheiro, tal como o Infante com os seus companheiros; Jesus é apresentado como alguém atento ao mundo que o rodeia, aplicado na oração, desperto para socorrer as necessidades dos outros, e o autor do tratado descreve D. Fernando como alguém igual a Cristo, um santo. Assim como Jesus lutava contra Satanás, o inimigo, D. Fernando tinha de lutar contra a maldade do “infiel” muçulmano; D. Fernando teria sentido dor e angústia antes da sua morte e partilhou isso com os seus companheiros, tal como Jesus sentiu no Getsêmani angústia e a partilhou com os seus discípulos. Também assim como Jesus fora cuspidor, escarnecido, o Infante também o foi, inclusive na sua morte (o corpo do Infante foi exposto nos muros da cidade de Fez e maltratado, as suas entranhas ficaram num pote com os seus companheiros, como relíquias e as suas ossadas ficaram dentro de um ataúde nos muros da cidade de Fez). Como clérigo, Fr. João Álvares conhecia e dominava as escrituras: soube perfeitamente enquadrar milagres e exemplos de personagens bíblicas nos diferentes contextos e conforme as ideias que pretendia demonstrar; são de salientar também as referências abundantes às cartas que o apóstolo Paulo escreveu (como Romanos, 1ª de Coríntios, Gálatas, Efésios,

Colossenses e 2ª de Timóteo), uma vez que este é autor de uma grande parte dos livros do Novo Testamento e é considerado um grande teórico, pelos conselhos práticos para a vida quotidiana e moralidade dos cristãos. Logo, se D. Fernando seguia conselhos de Paulo, estava num bom caminho para a santidade. Outro aspeto importante é a forma como morreu D. Fernando: o Infante morreu em paz, morreu tendo uma visão da Virgem Maria e do Arcanjo S. Miguel, tendo uma visão do que almejava atingir: o paraíso e descanso junto a Deus. Tudo indica que após tanto sofrimento e uma vida dedicada, a felicidade de D. Fernando estaria em morrer, seguindo o que disse o Apóstolo Paulo em Filipenses 1:22 “Porque para mim, o viver é Cristo e o morrer é ganho.” D. Fernando tinha cumprido a sua missão de vida, até ao último segundo teria cumprido a sua vocação e chamamento divino.

É interessante salientar a linguagem utilizada pelo autor da obra. Descrevendo episódios da vida de D. Fernando e as suas atitudes, virtudes e feitos, não é dito que o Infante tentava não pecar ou tentava ser virtuoso. A mensagem é clara: D. Fernando nunca pecava, nunca errava, não deixando Frei João Álvares margem para dúvidas. Nunca nos devemos esquecer que há uma construção ideológica neste texto e existem regras definidas para a sua ‘validação’ perante os leitores do *Trautado*, que Fr. João Álvares respeitou: desde o nascimento prodigioso, vida virtuosa e conhecimento teológico, centralidade da figura de Cristo e semelhanças com a mesma, associando as características do texto hagiográfico com as ideias da cristandade de então.

Contradições e Coerência Entre o Tratado e Outras Fontes: Algumas Conclusões

Sabemos que depois de regressar do cativeiro, Fr. João Álvares ficou sobre a proteção do Infante D. Henrique, que muito se interessou pelo que aconteceu durante o cativeiro do seu irmão. A obra produzida foi encomendada por ele e pelo seu sobrinho, o rei D. Afonso V. Sendo uma obra encomendada, desde logo se pode entender que provavelmente (como todo o texto encomendado) terá as suas contradições, irá ocultar ou exagerar alguns factos, pois é produzido intencionalmente. Isso poderá levar o leitor a questionar: o que não interessaria a Fr. João Álvares, a D. Henrique e D. Afonso V que se soubesse ou se escrevesse sobre a vida de D. Fernando?

O Infante é apresentado como um homem humilde e não ambicioso dos bens terrenos. Contudo, quando nos detemos a pensar sobre a conversa que Rui de Pina relata entre D. Fernando e D. Duarte quanto à campanha militar de Tânger, não é essa

a imagem com que ficamos dele, uma vez que se queixa que tem poucas posses e ambiciona em Tânger ser armado cavaleiro e aumentar os seus domínios:

e porque lhe parecia que com estas cousas, ainda em honrra, terras e rendas era desigual em muyta parte aos Ifantes seus irmaaõs, mostrava de si grande descontentamento, e para abrir caminho de acrecentar mais seu Estado, falou hum dia, em Almeirim, a ElRey (...) eu nom som satisfecto; porque, posto que arzeoadamente seja abastado de mantimento, sey que som esfaymado da honrra e de meus proprios merecimentos pera aver.²³

Além disso, no capítulo XII da obra é referido que D. Fernando era senhor de Salvaterra de Magos e Atouguia da Baleia, o que é confirmado pelo testamento do mesmo; contudo, o mestrado de Avis, os seus pertences e servos não são mencionados, pois interessava salientar um Infante despojado de bens materiais e a ordem de Avis era uma ordem de muita importância e riqueza.

D. Fernando é apresentado como alguém que sempre defendia a verdade e as maneiras correctas, mas na mesma conversa com D. Duarte ele faz pura chantagem psicológica com o seu irmão ao afirmar que sairá do país para servir ao Papa ou outro monarca, para enriquecer, caso D. Duarte não cedesse. Claro que esta conversa é omitida no *Trautado*, tal como o facto de D. Fernando ser partidário da expedição, como Rui de Pina nos relata, pois importa mostrar um D. Fernando como ‘vítima’ duma má decisão militar e salientar o seu interesse económico na campanha militar de Tânger não seria desejável, pois iria contra a imagem de despojo dos bens materiais que se procura desenhar.

Fr. João Álvares conta que D. Fernando muito se entristecia quando sabia notícias do reino, mais ainda quando soube da morte de D. Duarte. Contudo, aos episódios de tentativas de resgate (mesmo se fracassaram) e à correspondência que D. Fernando enviou para o seu irmão, o Infante D. Pedro, não foi dada muita importância (no sentido de informação muito detalhada). Sabendo que os últimos anos da vida de D. Pedro (que morreu em 1449) foram em conflito com o seu sobrinho, D. Afonso V, e sabendo que este e D. Henrique encomendaram a obra a Fr. João Álvares, percebe-se facilmente porque é que a ação de D. Pedro foi “esquecida”.

Nem tudo é contraditório. A 12 de Julho de 1441, em Fez, D. Fernando escreveu uma última carta para Portugal, a D. Pedro. Essa carta está transcrita no artigo de António Dias Dinis. O Infante explica que tem passado necessidades, está em grande

²³ Pina, *Chronica*, 109.

dor pois morreram alguns dos seus companheiros, existe peste na cidade marroquina; implora ao irmão que faça tudo o que puder para os resgatar:

e eu assi vos peço, por merce, que considereis, ssenhor, que nom somente me remireis o corpo, mas ainda a alma e que, segundo Deus e ssegundo o mundo, mais meritória obra nem virtuosa nom podeis fazer e de vossa honra e de todo o rregno, mormente pois ssom vosso irmão, e que ssabeis o por que iaço neste cativo, e que encaminheis com trigança meu livramento, de guisa que, por todas as maneiras e diligencias, eu nom me perca, como me parece que se uay ordenando, se Deus e vos me não acorreis com tempo.²⁴

No *Trautado*, Fr. João Álvares também indica que o Infante se questiona sobre os motivos de tanto sofrimento e que escreveu para Portugal pedindo um resgate, descrevendo a situação que viviam, mostrando assim alguma fragilidade por parte de D. Fernando em momentos mais dolorosos da sua vida.

Existem evidentemente contradições, confirmações e ocultação ou omissão de factos na obra, mas salienta-se sempre a dicotomia entre D. Fernando humano e divino, ou seja: temos um D. Fernando que sente, que sofre, mas logo surge um outro que nada teme e sempre anima os outros, nunca falha, de alguém que, como analisa João Luís Fontes, foi “um santo, que estabelece a ponte entre céu e a terra, nessa dupla participação em dois mundos que marcara os seus gestos e atitudes (...)”.²⁵

3. “Honra a quem honra” – Impacto do Testemunho da Vida de D. Fernando

E assim, a 5 de setembro de 1442, no Norte de África morreu cativo D. Fernando. Como já vimos, a dor e o sofrimento do Infante dividiram a corte portuguesa, os próprios irmãos e teve impacto na Cristandade, a sua história foi conhecida um pouco por toda a Europa. Creio que nesse sentido, a obra de Fr. João Álvares teve um impacto notável. A ideia que sobressai no fim da obra é que D. Fernando padeceu muito, mas morreu honrado, pois sofreu injustamente e lutou pela causa santa sem falhar, como nos transmite o seu secretário. Sendo assim, para honrar a quem honra, não era suficiente ter escrito o Tratado, era necessário propagar este texto e honrar D. Fernando, tornando o seu testemunho de vida e morte mais conhecido; era necessário promover a devoção popular ao Infante Santo e contar os milagres que se experienciaram para que a sua virtude fosse conhecida.

²⁴ António Dias Dinis, “Carta do Infante Santo ao Regente D. Pedro Datada da Masmorra de Fez a 12 de Junho de 1441”, *Anais da Academia Portuguesa da História*, Série II, vol.15 (1965): 170.

²⁵ Fontes, *Percursos*, 196.

Nos capítulos finais do Tratado, o autor faz referências a alguns milagres que aconteceram tempos depois de D. Fernando ter morrido, como por exemplo: mesmo após 6 dias da sua morte, o corpo do Infante não tinha maus odores; quando o seu corpo foi enterrado nas ameas da cidade de Fez, os pássaros nunca lhe tocaram; algumas pessoas foram curadas (um frade franciscano de Santiago de Ceuta; um devoto da Igreja de S. Domingos em Lisboa; uma mulher residente em Pernes) por devoção a D. Fernando; a uma senhora chamada Beatriz Anes foi-lhe multiplicado o trigo. Como expõe João Luís Inglês Fontes:

este novo núcleo de milagres permanece profundamente tradicional, não ultrapassando os campos habituais da cura ou da multiplicação de bens (...) a realçar o facto de dois destes milagres se operarem graças à intervenção de religiosos ligados a duas prestigiadas instituições de observância mendicante, bastante apreciadas na época e ambas contempladas por D. Fernando no seu testamento (...).²⁶

Maria Helena da Cruz Coelho escreveu:

cerca de uma dezena de milagres tiveram lugar (...) proclamavam a vitória da fé cristã e do seu mártir sobre o islamismo e os muçulmanos (...) derrotavam o inimigo pelas manifestações visíveis da supremacia da sua fé e pelo testemunho e poderes miraculosos de um santo mártir.²⁷

Como já foi dito acima, as entranhas e o corpo de D. Fernando tinham sido separados. Fielmente, os seus companheiros, sobretudo Fr. João Álvares, tinham ficado responsáveis por guardar o pote que continha as suas entranhas, pois era uma relíquia e uma prova do seu sofrimento, um testemunho. Em 1451, ou seja, nove anos depois da morte de D. Fernando, depois de ter sido liberto e de ter regressado a Portugal, Fr. João Álvares chega a Santarém com as vísceras de D. Fernando e por ordem do rei D. Afonso V (sobrinho do Infante) estas são levadas para o mosteiro da Batalha, para descansar junto dos seus familiares, numa homenagem ao seu falecido tio. Quanto às suas ossadas, apenas após a tomada de Arzila e algumas negociações, estas chegam ao Restelo em 1473 (40 anos depois da morte do Infante) e foram levadas também para a Batalha. O povo ficou comovido com este acontecimento: “ouviu-se, no momento, uma pregação em que o prior de S. Domingos, encomiando a virtude e santidade do Infante, arrancou lágrimas de todos os presentes”.²⁸ Tal como D. Fernando haveria pedido no

²⁶ Fontes, *Percursos*, 194-195.

²⁷ Maria Helena da Cruz Coelho, “Morrer Pela Fé e Pela Pátria: Um Modelo Hagiográfico”, *Revista Portuguesa de História*, t. XL (2008/2009): 224.

²⁸ Coelho, “Morrer”, 226.

seu testamento, várias missas e celebrações foram realizadas em honra da sua morte, tornando notório que a sua vida e exemplo não seriam rapidamente esquecidos.

Foi essencial o trabalho de cooperação de Fr. João Álvares com D. Isabel de Borgonha, irmã de D. Fernando. Entre 1467-1468, o secretário do Infante e D. Isabel encontraram-se na Flandres para falar da construção da capela em memória de D. Fernando na Igreja de Sto. António em Lisboa; em 1470 Fr. João Álvares esteve em Roma, promovendo os feitos de D. Fernando junto da cúria romana. É sabido que pela Europa se conhecia o desastre de Tânger e a morte do Infante Santo. Prova disso foi a peça literária escrita em Espanha por Pedro Calderón de la Barca no século XVII, sobre D. Fernando, de título “El Príncipe Constante”,²⁹ na qual de forma teatral se personifica D. Fernando como um herói que preferiu morrer a que Portugal entregasse Ceuta (mostrando uma visão claramente parcial e irreal da situação, mas era a maneira como aparentemente se propagava aquela memória).³⁰

A Possibilidade de Canonização do Infante ‘Santo’

Já vimos que a figura do Infante ‘Santo’ foi acolhida devotamente pelos portugueses e um pouco por toda a Europa. Contudo, a coroa de Portugal queria mais: a beatificação da sua figura, e para isso era necessário o parecer da Santa Sé e do Papa, para oficializar a situação e legitimar o seu culto.

Como explica Domingos Maurício Gomes dos Santos, “canonização é uma sentença definitiva e sem apelação, na qual o R. Pontífice declara que um servo de Deus pertence à Igreja triunfante, e permite ou impõe o seu culto a toda a cristandade. A beatificação é uma declaração menos solene da glória celeste de um servo de Deus”.³¹ Existem certos passos a respeitar nestes processos teológicos e eclesiais; em 1634, o Papa Urbano VIII com a constituição “Coelestis Hierusalem” proibiu que fossem prestadas honras de canonização a qualquer ‘santo’ sem que a Cúria Romana o permitisse. Como sintetiza o mesmo autor:

²⁹ Sobre este assunto existe um artigo que pode interessar, mas não pude analisar para o trabalho: “*Do Muito Virtuoso Senhor Infante D. Fernando a El Príncipe Constante*” de Maria Idalina Rodrigues (disponível online).

³⁰ Seria interessante num próximo trabalho analisar em profundidade a obra de Calderón e também a reacção de Roma e do Papa Júlio II à visita de Frei João Álvares à cúria romana em 1470, bem como comparar o estilo de escrita e a ideologia de Frei João Álvares presentes na obra tratada e nas cartas que este escreveu e demonstram o seu pensamento. Também se poderia estudar a utilização da imagem de D. Fernando durante o período da Restauração no século XVII.

³¹ Santos, “A Última”, 9-32, 35.

para o caso em que fosse possível provar a existência e tolerância do culto secular (...) até 1634, poderia obter-se da Sé Apostólica (...) beatificações ou canonizações (...) equipolentes. (...) A diferença essencial que discrimina a beatificação formal da equipolente, consiste em não se exigirem nesta milagres juridicamente comprovados, mas simplesmente a certeza, por fama, de culto imemorial e da heroicidade das virtudes ou do martírio do beatificado.³²

Para o Infante Santo ser canonizado seria necessário provar a sua fama e martírio e o seu culto imemorial antes de 1634; nenhum dos requisitos seria difícil de comprovar pelas fontes e testemunhos que facilmente se encontrariam: o seu martírio foi real, pelo que contaram os seus companheiros e o culto prestado também, como demonstravam os relatos que afirmavam a reação emotiva do povo ao receber os restos mortais do Infante e também a construção da capela em sua homenagem.

A nossa tese é a seguinte: D. Fernando teve culto – ao menos não contestado – da última metade do século XV até pelo menos ao último quartel do século XVII, na Batalha, e muito provavelmente em Lisboa, ao menos no século XV.³³

Ao lado do sepulcro de D. Fernando, por volta de 1680 existia uma capela com um altar e um pequeno retábulo com a imagem do Infante para os fiéis; nesse altar estava uma estátua do Infante no cativo; já vimos igualmente que D. Fernando recebia honras litúrgicas no aniversário da sua morte e noutras ocasiões (haveria até uma Bula de 1470, outorgada pelo Papa Paulo II a D. Isabel da , na qual se concediam indulgências a quem no dia da morte do Infante visitasse a Capela de Sto. António, junto à catedral de Lisboa, onde se celebraria uma missa).

No entanto a Santa Sé foi mais exigente nos requisitos para esta canonização. Apesar de alguma desconfiança quando à figura de D. Fernando como santo, foi-lhe sempre prestado culto imemorial, devoção e memória saudosa, mesmo se não oficialmente autorizado pela Santa Sé: era um herói nacional e cristão para Portugal.

Conclusão

Nunca foi objetivo deste trabalho negar o carácter de D. Fernando ou menosprezar o seu sofrimento; menos ainda o de encontrar ‘culpados’ para o seu martírio. O maior objetivo deste trabalho passou por contextualizar a vida de D.

³² Santos, “A Última”, 136-137.

³³ Santos, “A Última”, 142.

Fernando, e inevitavelmente falar da campanha militar de 1437 e questionar: e depois de Tânger? Entender sucintamente o que se passou durante o cativo do Infante D. Fernando e abordar criticamente a obra de Fr. João Álvares como registo biográfico de D. Fernando, a sua intencionalidade e capacidade de propagação. Acima de tudo, provar que de facto a obra referida é uma obra construída e guiada pelas luzes do pensamento do século XV e do ambiente religioso que se fazia sentir: estamos perante um texto hagiográfico, uma fonte histórica que deve ser questionada; estamos perante a construção da imagem de um 'Santo'. É importante não reduzirmos a análise às categorias de verdade/mentira com que podemos julgar um texto ou informação, na medida em que Frei João Álvares não era um historiador e não teria os mesmos conceitos com que podemos analisar a sua obra; era um hagiógrafo ao serviço de uma causa política da nova dinastia, que já tinha heróis, mas à qual faltava um santo.

Na conjugação de todos os factos e interpretações analisados, se pode entender que a figura de D. Fernando foi essencial na projeção de Portugal como país descobridor, valente, crente e legítimo.

É D. Fernando a completar a galeria dos retratos da «Ínclita Geração». Aos heróis guerreiros, aos letrados cortesãos, aos cavaleiros virtuosos da dinastia de Avis, D. Fernando acrescentará a valia suprema do mártir e do santo que se imolou pela fé e pela pátria.³⁴

Com a sua morte, e sem o querer, D. Fernando acabou por fomentar o processo de expansão e descobrimentos para Portugal. No século XX, durante o regime do Estado Novo, a imagem do Infante Santo foi usada em manuais escolares como exemplo de humildade, serviço, fé e patriotismo. Gerações foram marcadas por esta imagem, assim como por outras personagens mitificadas da "Ínclita Geração", como o Infante D. Henrique.

Ainda hoje se fala do Infante Santo. Ainda hoje esta personagem está envolta numa nuvem de mito, mistério e diversas opiniões. Não existe uma única resposta à questão: quem foi de facto este Infante? Mas uma conjugação de informações e visões sobre esta tão distinta personagem histórica surgem, e muitas vezes são contraditórias entre si. Compete ao historiador analisar os factos, conjugar as fontes e refletir respeitosamente sobre o tema, sabendo mais sobre o Infante da casa de Avis, expondo

³⁴ Coelho, "Morrer", 226.

novas perspectivas de investigação sobre temas já aparentemente tão estudados. O tema mantém-se, por isso, em aberto.

Fontes

Impressas

- Álvares, João. *Obras: Trautado da Vida e Feitos do Muito Virtuoso Sor Infante D. Fernando*. Coimbra: Acta Universitatis Coninbrigensis, 1960. Volume I.
- Pina, Rui de. *Chronica d'El Rei D. Duarte*. Porto: Renascença Portuguesa, 1914.
- Pina, Rui de. *Chronica d'El Rei D. Affonso V.* Lisboa: Escriptorio, 1901.

Bibliografia

- Amaral, Clínio de Oliveira. "As Discussões Historiográficas em Torno do Infante Santo". *Revista Medievalista*, Número 7, Ano 5 (2009). Acedido em 19 outubro de 2014.
<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA7/medievalista-amaral7.htm>
- Coelho, Maria Helena da Cruz. "Morrer Pela Fé e Pela Pátria: Um Modelo Hagiográfico". *Revista Portuguesa de História*. Tomo XL (2008/2009): 213-226.
- Dinis, António Dias. "Carta do Infante Santo ao Regente D. Pedro Datada da Masmorra de Fez a 12 de Junho de 1441". *Anais da Academia Portuguesa da História*. Série II, Volume 15 (1965): 149-174.
- Barata, Manuel Themudo e Teixeira, Nuno Severiano (dirs.). *Nova História Militar de Portugal*. Mem Martins: Círculo de Leitores, 2003. Volume I.
- Fontes, João Luís Inglês. *Percursos e Memórias. Do Infante D. Fernando ao Infante Santo*. Cascais: Patrimonia, 2000.
- Lanciani, Giulia e Tavavni, Giuseppe (orgs.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.
- Martins, Joaquim Pedro Oliveira. *Os Filhos de D. João I*. Lisboa: Guimarães, 1973.
- Moreira, Hugo Daniel Rocha Gomes da Silva. *A Campanha Militar de Tânger (1433-1437)*. [Dissertação de Mestrado]. Universidade do Porto, 2009.
- Nascimento, Renata Sousa. "O Martírio do Infante Santo e a Expansão Portuguesa (Séc.XV)". S. Paulo: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História ANP VH, 2011. Acedido em 19 outubro de 2014.
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299681615_ARQUIVO_O_MartiriodoInfanteSantoeaExpansaoPortuguesa.pdf
- Rodrigues, Maria Idalina. "Do Muito Virtuoso Infante DE. Fernando a El Principe Constante". *Via Spiritus*, 10 (2002): 39-80. Acedido em 12 de novembro de 2016.
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3465.pdf>

Santos, Domingos Maurício Gomes dos. "A Última Carta do Infante Santo e a Falência do Seu Resgate". *Anais da Academia Portuguesa da História*. Série II, Volume 7 (1956): 9-32.

Santos, Domingos Maurício Gomes dos. *D. Duarte e as Responsabilidades de Tânger: 1433-1438*. Lisboa: Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1960.

Santos, Domingos Maurício Gomes dos. "O Infante Santo e a Possibilidade do Seu Culto Canónico". *Revista Brotéria*, Volume IV, Fascículos III e IV (1927).

Serrão, Joel (dir.). *Dicionário da História de Portugal*. Porto: Figueirinhas, 2000. Volume 2.

¿Y después de Tánger? El cautiverio del príncipe Fernando: La construcción de la imagen de un santo

- Dina Amorim Fernandes

Resumen

Utilizando varias fuentes históricas y textos historiográficos, este trabajo pretende estudiar un poco más la vida del príncipe Fernando, conocido popularmente como "Santo Infante". Analizando lo que fue la Campaña Militar que llevó al cautiverio del Príncipe, las informaciones contenidas en la obra biográfica del P. João Álvares, el impacto que este testimonio tuvo en Portugal y en otros reinos europeos, intentamos comprender el proceso de construcción de una imagen de la santidad de Fernando.

Palabras clave: Santo Infante; Generación Ilustre; hagiografía.

Introducción

Lleno de Dios, no temo lo que venga

Porque lo que venga nunca

será más grande que mi alma.¹

Así describe el poeta Fernando Pessoa cómo se sentiría el Infante D. Fernando cuando estaba cautivo en el norte de África. Infante 'Santo', mártir de la fe y de la patria, así se conoce a este Infante de la casa de Avis, cuya historia de vida ha conmovido a investigadores y laicos a lo largo del tiempo. Dotado aparentemente de una fe y un alma inquebrantables, este infante habría soportado todo por amor al reino de Portugal y para contribuir a la expansión de la fe y al ejemplo del cristianismo. Esta fue la versión tradicional que se propagó a lo largo de los tiempos.

La dinastía Avis (1385-1580) fue decisiva en la monarquía portuguesa. Dotado de un carácter emblemático, todavía es recordado con cariño por el pueblo, sobre todo cuando analizamos la "Generación Ilícita"², los hijos del rey João I, que destacaron por su sabiduría, devoción y capacidad militar. Esta generación marcó el inicio de una nueva era para el reino de Portugal a través de sus viajes y conquistas en territorios de ultramar,

abriendo rutas de navegación y dando a conocer al país como una potencia exploradora, imagen que se impondría posteriormente.

Del matrimonio de João I y Filipa de Lencastre nacieron ocho hijos: D. Branca (1388-89-?), D. Afonso (1390-1400), D. Duarte (1391-1438), D. Pedro (1392-?

1449), Enrique (1394-1460), Isabel (1397-1471), Juan (1400-1442) y Fernando (1402-1443).

Fernando (1402-1443), de los que sólo seis llegaron a la edad adulta (D. Branca y D. Afonso murieron muy pronto).

La literatura contribuyó en gran medida a la construcción de la imagen mítica y mesiánica de esta familia. Ejemplo de ello son los versos que nobilizan a estos Infantes en la escritura poética de Luís Vaz de Camões en su epopeya del siglo XVI. La nobleza de Portugal se basaba en los logros en alta mar, en el descubrimiento de nuevos mundos y esto se remonta al reinado de Dom João I, que habría iniciado este fenómeno. Todos sus hijos jugaron un papel importante en este proceso y D. Fernando también es elogiado en la obra de Camões, siendo descrito como una persona humilde con un alma enorme, que se entregó voluntariamente por amor a Dios y a su país: “Vio cautivo a su santo hermano Fernando/ Que aspiraba a tan altas empresas/ Para salvar al miserable pueblo/ Rodeado, al sarraceno se entregó (...)/ Más quiso ver perdida su libertad (...) Al cautiverio eterno es invitado” (Canto IV, Estrofa 52,53).

La historiografía portuguesa ha trabajado a lo largo del tiempo sobre diferentes temas relativos a este periodo de la historia portuguesa, pero fue estudiado principalmente por los historiadores durante el régimen del Estado Novo en Portugal (1933-1974). Esta generación fue estudiada por los historiadores y teóricos de un régimen totalitario y católico, que defendía la fuerte ocupación de las colonias de ultramar, la identidad nacional y la soberanía de la Patria. Figuras como Nuno Álvares Pereira, João I, Henrique y Fernando fueron utilizadas para promover y solidificar esa ideología, apelando a la memoria nacional del pueblo portugués, educando a las nuevas generaciones en lo que se consideraba un "buen portugués", un ejemplo nacional de notable carisma.

No es difícil entender por qué Dom Fernando despertó interés, o por qué se le llamó el "Benjamín del Rey Juan I",³ "Santo Infante", o incluso se le reclamó como modelo para la juventud portuguesa en formación:

¿No ha reservado Dios para nuestros días y para esta sociedad tan ansiosa de reconstrucción, no tanto económica y política, cuando principalmente moral, el ejemplo soberano de este modelo incomparable que contribuyó al rejuvenecimiento de la patria (...) Santo héroe de Tánger, la juventud portuguesa habría encontrado su verdadero -por más adecuado- modelo.⁴

¿Pero quién era Dom Fernando? ¿Qué sabemos de él? Cualquier estudio realizado sobre la vida de este Infante nos remite al Tratado escrito sobre su vida por Fray João Álvares (entre 1551-1560), un registro biográfico del Infante.⁵ Se sabe que nació el 29 de septiembre de 1402 en Santarém y que murió el 5 de junio de 1443 en Fez, a la edad de 40 años. Era el octavo hijo de João I y Filipa de Lencastre. Se le conoce popularmente como el "Santo Infante", debido a los sufrimientos que padeció y a la imagen que tradicionalmente se ha fomentado de él. Este carácter milagroso se asoció al Infante desde el principio por su nacimiento; nació el día de San Miguel en septiembre y su nacimiento habría sido el resultado de un milagro de la protección divina; además, su débil salud y la fuerza con la que afrontó diversas dificultades indicarían su carácter prodigioso. Se dice que siempre fue un ferviente creyente, con un espíritu culto y fuerte, un hombre culto dedicado a la lectura y con una considerable biblioteca. Había recibido como herencia el maestrazgo de la Orden de Avis y era dueño de la villa de Salvaterra de Magos y de Atouguia da Baleia. Fue un firme partidario de la continua intervención de Portugal en el norte de África, especialmente en Tánger. Según Rui de Pina, quería ser nombrado caballero y enriquecerse con la campaña y honrar la memoria de su padre, D. João y en la continuación de su trabajo. Se sabe que el infante redactó su testamento antes de partir en la expedición al norte de África en 1437. Fue llevado cautivo con algunos compañeros al norte de África, de Tánger a Arzila y de Arzila a Fez. Sufriendo junto a sus compañeros, siempre rezó y los animó durante todo el sufrimiento que padecieron a manos de los musulmanes, pero cayó enfermo y finalmente murió en 1443. Su "santidad", según el P. João Álvares, era evidente para todos, incluso para los musulmanes, que en el momento de su muerte pudieron ver que se trataba de alguien con una fuerte conexión con lo divino, alguien que sería pacífico y ferviente en la oración. Su trayectoria vital indicaría un gran parecido con Jesucristo, como analizaremos más adelante. Su historia y el final de su vida acabaron por legitimar la dinastía de Avis como conquistadora y en cierto modo vinieron a afirmar el "derecho" de los portugueses a continuar las conquistas en el norte de África, ya

que el pueblo portugués había perdido a tan insigne infante en la lucha contra el enemigo de la fe cristiana.

Esta es la imagen del rey Fernando. Pero, ¿es legítima esta imagen o se ha construido intencionadamente para condicionarnos? Si consideramos que lo es, ¿cómo se construyó esta imagen? ¿Seguía un modelo? ¿Tuvo algún efecto e influye en nuestra visión de este personaje histórico? Este trabajo se propone explorar tales cuestiones reflexionando sobre lo que fue la campaña militar de Tánger: opiniones, hechos y consecuencias; analizar de cerca la obra del P. João Álvares, la información contenida en ella y su impacto hasta nuestros días.

1. Campaña militar de Tánger (1437): Opiniones, hechos y consecuencias

Al tomar Ceuta en 1415, Portugal había iniciado un proyecto de expansión hacia el norte de África.

En 1436, se plantea un dilema: ¿debe Portugal continuar su expansión en el norte de África o no? Para consolidar su presencia en el territorio, Portugal tuvo la tentación de conquistar Tánger, "un excelente puerto de mar y una situación estratégica privilegiada, cerca del estrecho de Gibraltar, en la costa atlántica".⁶ Sin embargo, planificar una campaña militar para este objetivo estratégico, reunir ejército y fondos, obtener una opinión consensuada y sopesar los pros y los contras de tal expedición no sería fácil para Duarte (que reinaba desde 1433). No fue posible tomar de la decisión de avanzar hacia Tánger. No era una decisión que el monarca pudiera tomar en solitario, por lo que, en 1436, Duarte convocó unas cortes generales para sondear la opinión de los estados y los notables del reino sobre la posibilidad de que Portugal avanzara en una nueva conquista. En 1436, el Papa Eugenio IV envió al reino, a través de Gomes, abad de Florencia, una Bula de Cruzada, autorizando a los portugueses a proceder en una posible expedición, dando a entender que "la guerra es legítima, si los musulmanes se convierten y se predica el Evangelio".⁷ Esta fue la opinión del clero portugués.

Los consejeros del rey estaban divididos. El conde de Arraiolos, Fernando (nieto de Juan I a través de una rama ilegítima de la familia), estaba en contra de la campaña: en su opinión, Portugal no tenía las estructuras necesarias para emprender tal empresa en ese momento. El conde de Ourém, Alfonso, su hermano, estaba de acuerdo en apoyar a Castilla en la lucha contra los musulmanes en Granada, pero no creía que hubiera que

avanzar hacia Tánger; si Portugal seguía adelante con ello, se pediría al pueblo que pagara más impuestos, lo que no soportaría. Estas diferentes opiniones sobre la situación de Portugal en el Norte de África son aún más llamativas cuando analizamos las opiniones de los Infantes de la Casa de Avis. Pedro eran más reservados en sus expectativas sobre la expedición y el escenario que veían no parecía tan exaltante, Enrique y Fernando afirmaron firmemente que Portugal debía seguir adelante con la expedición. Veamos ahora la opinión de João. D. João no había participado en la toma de Ceuta en 1415, ni había sido armado caballero; para él la campaña no era viable y sería hipócrita pretender que la guerra se hiciera por razones religiosas, ya que la Biblia recomienda evangelizar, no matar al enemigo; si la campaña se hiciera por razones económicas y en busca de riqueza, no sería más que una ilusión, ya que se podía prever que las pérdidas serían mayores que las muy inciertas ganancias; a pesar de ello, D. João no parecía tener una opinión clara al respecto. João no parecía tener una opinión clara, al no manifestarla expresamente. Pedro parece más seguro y pesimista sobre la campaña: el reino no tiene condiciones económicas y financieras para financiar una expedición de este tipo; además el panorama internacional no era favorable para que Portugal pidiera un préstamo; también añade que Portugal no tendría forma de poblar el norte de África; se sospecha que Tánger será el próximo objetivo de los portugueses, por lo que el ejército musulmán estaría preparado para un posible ataque. En conclusión (destacando los rumores de la relación poco amistosa entre el Príncipe Pedro y el Príncipe Enrique), la opinión del Príncipe Enrique no debe ser tomada en cuenta. ¿Pero qué pensaba Enrique? ¿Pensó Henry? Como uno de los mayores partidarios de la expedición, afirmó con entusiasmo el ideal de la cruzada, que debía animar a los portugueses a luchar alegremente por la causa "santa", sin miedo, combatiendo frontalmente al enemigo de la fe. Contó con el apoyo de su hermano Fernando, quien, según narra Rui de Pina en la Crónica de D. Duarte, mantuvo una conversación con su hermano sobre sus deseos cuando se encontraron en Almeirim: quería demostrar que era un digno hijo del rey D. João I, honrando en el Norte de Portugal el honor de los portugueses. João I, honrando a su familia y al reino en el norte de África; quería ser armado caballero, como no lo había sido en 1415; deseaba aumentar su patrimonio; además, la guerra contra el "infidel" musulmán estaría justificada ante Dios, ya que se lucha por ampliar los dominios de la cristiandad. Finalmente, según Rui de Pina, Fernando hizo una especie de chantaje psicológico con su hermano, amenazándole con que si no se realizaba la campaña se iría a otro reino de la cristiandad. Esta conversación que

mantuvo Fernando con el rey Duarte fue efectiva, ya que Fernando era muy cercano a su hermano y uno de sus consejeros personales.

En todo este proceso fue fundamental el papel de la reina Leonor, que fue seducida por Enrique y Fernando para convencer a Duarte de que autorizara la campaña de Tánger, con la promesa de que los Infantes adoptarían a su sobrino Fernando (hijo de los monarcas), haciéndole heredero de sus bienes. La actitud de la reina llevó a algunos a considerarla una manipuladora, como Oliveira Martins,⁸ que dio un sentido novelesco a este episodio de la historia de Portugal. Todo este "teatro" montado en torno a Duarte acabó presionando al rey en su decisión a favor de la expedición, aunque siempre con muchas dudas y a pesar de que la mayoría expresaba una opinión negativa. La decisión quedó así validada y hubo que organizar la logística de la expedición. Duarte elaboró un plan detallado de los procedimientos a tener en cuenta en la campaña.

Así, la armada portuguesa zarpó de Lisboa el 22 de agosto de 1437 y llegó a Ceuta el 26 de agosto, 4 días después. Es de esperar que la expedición cuente con 14.000 hombres. Sin embargo:

había 3.500 hombres de armas a caballo, 500 besteiros montados, 2.500 besteiros desmontados, 7.000 peones y 500 sirvientes, estos últimos no formaban parte del contingente Sin embargo, cuando analizamos estas cifras, descubrimos que era imposible llevar 4.000 caballos en los barcos. (...) De los 14.000 que se estimaron, contando los que vendrían en barcos fletados por el reino, sólo 8.000 partieron hacia Tánger. Enrique se dio cuenta de la falta de soldados, pero, obstinado, siguió con el proyecto. Faltaban barcos que trajeran soldados de las regiones germánicas, Inglaterra, Flandes y Francia.⁹

fue herido. La situación no era nada favorable para el reino de Portugal y el rey Duarte tenía un nuevo dilema entre manos: ¿renunciar a Ceuta o liberar a Fernando? No se esperaba que la decisión fuera fácil ni que se resolviera rápidamente.

Para intentar resolver esta situación, Duarte convocó las Cortes de Leiria en 1438 para escuchar la opinión de los estados. Si la decisión de proceder a Tánger dividió a la opinión, esta división fue aún más pronunciada cuando hubo que debatir las consecuencias de la derrota de la campaña militar. No debemos apresurarnos a juzgar a Duarte por su

necesidad de reflexionar: era un ser humano con su hermano menor, cercano a él y su consejero, cautivo por los musulmanes; por otro lado, era el rey de un reino, consciente de la importancia de sus decisiones. ¿Merecía la pena renunciar a Ceuta, fruto del proyecto de un Estado que crecía gracias al Infante Dom Fernando? ¿Merecía la pena renunciar a la plaza que había llevado al sacrificio de tantos portugueses para rescatar a un Príncipe de salud frágil y dudosa? Había que saber manejar la situación y negociar. En las Cortes de Leiria de 1438 surgieron cuatro partidos. Uno abogaba por la rendición de Ceuta para liberar a Fernando: Portugal había hecho un trato con los musulmanes y no cumplirlo sería una deshonra; tiene como partidarios a D. Pedro, D. João y algunos nobles, también algunos consejos. Un segundo partido, encabezado por el arzobispo de Braga, Fernando da Guerra, en representación del clero, argumentó que Ceuta era patrimonio cristiano: ya existía allí un obispado. Un tercero argumentó que había que evitar las soluciones extremas, había que negociar: intercambio de cautivos, cruzada a Marruecos, intentar negociaciones. Por último, una cuarta parte argumentaba que en ningún caso se debía entregar Ceuta: era una ciudad demasiado importante como para cambiarla por un Infante que había sido atrapado por su propia codicia; esta era la opinión de la mayoría de la nobleza que había estado o había invertido en Ceuta y que tenía como portavoz al Conde de Arraiolos, D. Fernando.

Sin embargo, no se tomó ninguna decisión y la situación no se resolvió. D. Fernando obtuvo permiso del jefe musulmán para escribir a Portugal, a D. Pedro, en 1438, diciendo en la carta enviada lo siguiente: “Muy honrado hermano y amigo de Infante Piensa siempre que antes de la muerte morirás; pero Dios no lo lamentará por ti despidiéndose de la siguiente manera: "Tu muy desafortunado hermano un hermano muy amable, el Infante don Fernando”

Enseguida entendemos la profunda tristeza en la forma de escribir del Infante D. Fernando, cuando afirma que morirá sin volver a Portugal ni reunirse con su familia; también afirma que no es afortunado, es decir, que es infeliz e insatisfecho con su situación. En su opinión, Ceuta debía entregarse por su vida y la de sus compañeros. Esta carta generó aún más angustia en D. Duarte, quien, según Rui de Pina,¹³ murió de remordimiento y sentimiento de culpa, poco después de los hechos narrados: "y sin embargo, la causa de su muerte fue la desigual tristeza y continua pasión, que tomó por la desventura del rescate del sitio de Tánger". ¹⁴ Murió en Tomar, el 9 de septiembre de 1438, víctima de la peste, en un

entorno solitario. En su testamento, ordenó que se liberara a su hermano, aunque hubiera que entregar Ceuta.

de entregar Ceuta; su petición no fue atendida.

Cuando Duarte murió, surgió un nuevo problema: la sucesión. Su hijo,

D. Afonso, (el futuro Dom Afonso V) era todavía un niño y la regencia del reino, después de muchas controversias y tensiones políticas, fue dejada a su tío, el Infante Dom Pedro. Como ya se ha mencionado

D. Pedro era partidario de la liberación de Fernando, y de hecho el Infante cautivo escribió a su hermano una última carta en 1441, pidiéndole ayuda. Se hicieron varios intentos de rescatar al Infante, pero ninguno fue efectivo: fueron interceptados o rechazados por los musulmanes. Pedro acabó por desentenderse del asunto, y el propio Fernando parece haberse resignado a su condición a partir de 1441; al menos no se conoce más correspondencia de este Infante con Portugal hasta su muerte. Así terminan los relatos de la "humanidad" de Fernando, comenzando la construcción de la figura del mártir y del santo que se le asocia y que ahora estudiaremos.

2. El cautiverio de Fernando: La construcción de la imagen de un santo

Para un análisis de la vida de Fernando, tenemos que mirar el "Trautado da Vida e do feitos do muito virtuoso Ser Infante D. Fernando".¹⁵ Fue escrito entre 1551-1460 por Fray João Álvares, su secretario, que creció en la corte con el Infante y que fue con él cautivo en el norte de África, siendo testigo directo de sus sufrimientos y dolores a lo largo de esos años.

João Álvares nació entre 1406-1408 en Torres Novas y murió en 1490, probablemente en Paço de Sousa. Desde los 10 años fue mozo de cámara del Infante D. Fernando. En 1428 ya era su secretario. Acompañó al Infante en la campaña militar de Tánger en 1437, donde acabaría siendo cautivo junto a D. Fernando y otros compañeros. Fue rescatado en 1448 por el infante Dom Pedro, tras varios intentos infructuosos y años después de la muerte de Dom Fernando. A su regreso a Portugal, ingresó en la casa del Infante D. Henrique y posteriormente en la Orden de Avis. Se convirtió en abad del monasterio de Paço de Sousa en 1461. El príncipe Enrique y el rey Afonso V le encargaron la redacción del Tratado, ya que había seguido de cerca la vida y especialmente el

cautiverio del rey Fernando. João Álvares fue también productor de varios textos teológicos y religiosos. Entre 1467-1468 viajó a Flandes por orden de la duquesa D. Isabel (hija de D. João I y D. Filipa de Lencastre), para ocuparse de la capilla que debía construirse en memoria de D. Fernando en la iglesia de Sto. António de Lisboa. También fue a Roma en 1470 para tratar el mismo asunto y dar a conocer a la cristiandad sus escritos sobre el que consideraba tan virtuoso caballero, el infante Dom Fernando. Se le considera un autor culto y bien escrito, además de un buen traductor del latín y un notable eclesiástico.

La obra de Fr. João Álvares: un texto hagiográfico

La obra que escribió sobre D. Fernando refleja la filosofía cristiana tardomedieval/moderna conocida como *Devotio Moderna*. Para la propagación de esta nueva forma de pensar fue muy importante la obra de Thomas Kempis, "La imitación de Cristo", que propugna una vuelta al principio del cristianismo, tomando a Cristo como ejemplo, cercano a la vida cotidiana del creyente; defiende la importancia de la lectura y de la oración y la aplicación estricta de criterios morales en la forma de vivir; "la devotio moderna (...) se entiende a través del texto, pero aún más a través de la imagen (...) en la santa humanidad de Cristo (...) invita insistentemente a compartir la cruz".¹⁶ Se ve una apreciación de la vida como preparación para la muerte y la vida eterna: esta última sólo se alcanzaría por la fe inmutable en Jesús y también por una vida vivida moralmente. Resurge la devoción privada, la oración y la valoración del ejemplo de Jesucristo como modelo de acción y salvación a seguir. Es importante valorar a los que viven una vida digna y es importante que los "fieles" sean reconocidos como un ejemplo a seguir por otros cristianos. Se valora el texto que relata la vida de tales ejemplos: el texto hagiográfico.

Según Aires do Nascimento

el texto hagiográfico medieval (...) acentúa rasgos fundamentales como: la santidad es un don de Dios y, como tal, el nacimiento del santo está rodeado de signos que lo revelan, las acciones del santo manifiestan el poder y la grandeza de Dios, el santo es un ejemplo acabado de virtudes, ya sea por continuidad a lo largo de la vida o por conversión. (...) a partir del siglo VIII hay una relativa abundancia de textos hagiográficos en la Península (...) las obras hagiográficas ocupaban un lugar destacado en las bibliotecas privadas, al igual que en las monásticas (...)17

Los textos hagiográficos eran bien conocidos, como por ejemplo: la vida de San Juan S. Frutuoso, S. Geraldo, S. Teotonio y, más cerca de Fernando, Juana de Arco (siglo XIV). Además de los textos hagiográficos, los libros sobre milagros eran muy comunes.

El texto redactado por el P. João Álvares se ajusta a esta tipología y sigue muchas de las reglas del modelo. Se dice que Fernando tuvo un parto "prodigioso": cuando D. Filipa de Lencastre estaba embarazada, sufrió varios contratiempos en su salud y se llegó a sugerir que interrumpiera el embarazo, porque su salud corría peligro. Pero ella se negó, argumentando que no quería ser asesina de alguien que era su propia carne; no se consideraba con derecho a quitarle la vida a un ser humano que era su hijo. Arriesgando su vida y la del niño, el embarazo siguió adelante con el consentimiento del rey João I y nació el rey Fernando. Este episodio llevó al autor a escribir:

Y como tenemos experiencia de que maravillosos fieles proceden de nacimientos y comienzos milagrosos, asy aveeo que, al tiempo de la concepción de este Ifante (...) la muy virtuosa Reina en la muerte del hijo conçebido no quiso conceder.¹⁸

El niño nació, pero tuvo una salud débil durante toda su vida, contra la que luchó, y que sólo habría superado por la gracia divina durante toda su vida:

Desde su nacimiento este Ifante sufrió grandes y gravísimas enfermedades, que no le dejaron tranquilo hasta los veinticinco años, de las que a veces estuvo en peligro de muerte (...) en toda su vida tuvo una continua enfermedad del corazón, por lo que El niño nació pero tuvo toda su vida una salud débil, contra la que luchó y que sólo superaría por la gracia divina a lo largo de su vida. Dios puso y conservó en él muchas virtudes, pero quiso parecerse más a su conversación angélica que humana¹⁹.

En contra de las predicciones de que moriría pronto, Dom Fernando habría vivido una vida notable, llena de virtudes y siempre imitando el caminar y el ejemplo de Jesucristo, según su secretario, llenando su texto de referencias bíblicas.

El autor no relata muchos episodios concretos de la vida del Infante (prácticamente ninguno, de hecho) hasta el episodio de Tánger y su cautiverio con sus compañeros: las penurias, los viajes (de Tánger a Arzila, de Arzila a Fez), los malos tratos, los sentimientos y temores de los cautivos, la relación con los musulmanes, siendo los hechos narrados en una secuencia lógica y cronológica.

João Álvares), Rodrigo Esteves (su maestro), Fr. Gil Mendes (su confesor), João Rodrigues (su coronel²⁰), Mestre Martinho (físico), Fernão Gil (guardarropa), João Borges (jefe de cocina) entre otros.²¹ Estuvieron presos desde 1437 y algunos de ellos murieron. Fueron obligados a trabajar para el jefe musulmán, Salla-ben-Salla; sufrieron hambre y fueron maltratados; durante los últimos 15 meses de su vida, el Infante Dom Fernando vivió en aislamiento y reclusión, lo que habría profundizado su devoción a Dios, resaltado más sus virtudes y demostrado su carácter.

A pesar de haberse desanimado varias veces, el Infante nunca habría dudado en su fe y siempre animó a sus compañeros, demostrando ser extraordinariamente virtuoso según Trautado. Para poder estudiar tanto esas virtudes como los versículos bíblicos presentes en el texto, fue imprescindible combinar los datos del trabajo de João Luís Inglês Fontes²² con mi propia investigación personal. (Las referencias subrayadas corresponden a los versículos bíblicos que logré detectar a lo largo del texto y que no fueron incluidos en el análisis de João Luís Fontes). Al relacionar fragmentos del texto de Fray João Álvares con fragmentos bíblicos.

Parece bastante claro que estamos ante una obra que sigue un modelo de escritura y que fue construida con una intención: mitificar la imagen de D. Fernando, asociándolo a la denominación de Santo. Se le presenta como un ser incorruptible y perfecto, que nunca se equivocó en su vida y que siempre siguió las indicaciones de la Biblia. Cabe destacar que en casi todos los capítulos hay una referencia directa/indirecta a pasajes bíblicos, lo que da autoridad al texto y puede validar la información narrada. Esto confirma que la obra se inscribe en la corriente de pensamiento de la Devotio Moderna. Como señala João Luís Fontes, el evangelio más citado y comparado con la vida del Infante Dom Fernando es el del apóstol Juan (también conocido como San Juan). Es fundamental entender que fray João Álvares intenta comparar, en varios contextos y situaciones, al Infante Dom Fernando con Jesús. En el evangelio de Juan, Jesús es presentado como el Salvador cercano a la humanidad pecadora, amigo de sus discípulos, consejero, como el Infante de sus compañeros; Jesús es presentado como alguien atento al mundo que le rodea, aplicado en la oración, despierto para ayudar a las necesidades de los demás, y el autor del tratado describe a Fernando como alguien como Cristo, un santo. Al igual que Jesús luchaba contra Satanás, el enemigo, Don Fernando tuvo que luchar contra la maldad del "infiel" musulmán; Don Fernando habría sentido dolor y angustia antes de su muerte y lo compartió con sus compañeros, al igual que Jesús sintió angustia en Getsemaní y la

compartió con sus discípulos. Al igual que Jesús fue escupido y burlado, también lo fue el Infante, incluso en su muerte (el cuerpo del Infante fue expuesto en las murallas de la ciudad de Fez y maltratado, sus vísceras permanecieron en un frasco con sus compañeros, como reliquias, y sus huesos permanecieron en un ataúd en las murallas de la ciudad de Fez). Como clérigo, Fray João Álvares conocía y dominaba las escrituras: sabía encajar perfectamente los milagros y los ejemplos de personajes bíblicos en los diferentes contextos y según las ideas que quería demostrar; también son dignas de mención las abundantes referencias a las cartas escritas por el apóstol Pablo (como Romanos, 1ª Corintios, Gálatas, Efesios, Colosenses y 2ª Timoteo), ya que es el autor de gran parte de los libros del Nuevo Testamento y es considerado un gran teórico, por sus consejos prácticos para la vida cotidiana y la moral de los cristianos. Así que si Dom Fernando seguía los consejos de Pablo, estaba en el camino correcto hacia la santidad. Otro aspecto importante es la forma en que murió Fernando: el Infante murió en paz, murió teniendo una visión de la Virgen María y del Arcángel Miguel, teniendo una visión de lo que quería conseguir: el paraíso y el descanso con Dios. Todo indica que después de tanto sufrimiento y una vida entregada, la felicidad de Fernando estaría en morir, siguiendo lo que dijo el apóstol Pablo en Filipenses 1:22 "Porque para mí, vivir es Cristo y morir es ganancia." Don Fernando había cumplido con su misión de vida, hasta el último segundo habría cumplido con su vocación y llamado divino.

Es interesante observar el lenguaje utilizado por el autor de la obra. Describiendo episodios de la vida de Dom Fernando y sus actitudes, virtudes y obras, no se dice que el Infante tratara de no pecar o tratara de ser virtuoso. El mensaje es claro: Fernando nunca pecó, nunca se equivocó, sin dejar lugar a dudas. No hay que olvidar que hay una construcción ideológica en este texto y hay reglas definidas para su "validación" ante los lectores del Tratado, que Fray João Álvares respetó: desde el nacimiento prodigioso, la vida virtuosa y el conocimiento teológico, la centralidad de la figura de Cristo y las similitudes con él, asociando las características del texto hagiográfico con las ideas del cristianismo de la época.

Contradicciones y coherencia entre el Tratado y otras fuentes: Algunas conclusiones

Sabemos que, tras su regreso del cautiverio, Fray João Álvares permaneció bajo la protección del príncipe Enrique el Navegante, que se interesó mucho por lo ocurrido durante el cautiverio de su hermano. La obra realizada fue encargada por él y por su sobrino, el rey Afonso V. Al tratarse de una obra de encargo, podemos entender inmediatamente que probablemente (como cualquier texto de encargo) tendrá sus contradicciones, ocultará o exagerará algunos hechos, ya que se produce intencionadamente. Esto puede llevar al lector a preguntarse: ¿qué es lo que no le interesa a Br. Henrique y Afonso V para conocer o escribir sobre la vida de Dom Fernando?

El Infante es presentado como un hombre humilde, poco ambicioso de bienes terrenales. Sin embargo, cuando nos detenemos a pensar en la conversación que Rui de Pina relata entre Fernando y D. Duarte sobre la campaña militar de T. Fernando, podemos ver que el Infante era un hombre humilde y poco ambicioso. Fernando y Duarte sobre la campaña militar de Tánger, este no es el la imagen que tenemos de él, ya que se queja de que tiene pocas posesiones y aspira en Tánger a ser nombrado caballero y aumentar sus dominios:

“y porque le parecía que con estas cosas, incluso en honor, tierras y rentas era desigual en muchas partes a sus hermanos señores, mostró gran descontento, y para abrir el camino para aumentar más su Estado, habló un día en Almeirim al Rey (...) No estoy satisfecho; p Por otra parte, en el capítulo XII de la obra se menciona que D. Fernando era señor de Salvaterra de Magos y de Atouguia da Baleia, lo que se confirma en su testamento; sin embargo, no se menciona al Maestre de Avis, sus pertenencias y sirvientes, ya que era importante señalar que el Infante no tenía bienes materiales y la orden de Avis era una orden muy importante y rica.

D. Fernando se presenta como alguien que siempre ha defendido la verdad y las formas correctas, pero en la misma conversación con D. Duarte utiliza el puro chantaje psicológico con su hermano al afirmar que se irá del país para servir al Papa o a otro monarca, para hacerse rico si D. Duarte no cede. Por supuesto, esta conversación se omite en el Trautado, así como el hecho de que Fernando sea partidario de la expedición, como nos dice Rui de Pina, porque es importante mostrar a Fernando como "víctima" de una mala decisión militar, y destacar su interés económico en la campaña militar de Tánger no sería deseable, ya que iría en contra de la imagen de expolio de bienes materiales que se pretende dibujar.

João Álvares cuenta que Fernando se entristeció mucho cuando tuvo noticias del reino, y aún más cuando supo de la muerte de Duarte. Sin embargo, los episodios de intentos de rescate (aunque hayan fracasado) y la correspondencia que Fernando envió a su hermano, el príncipe Pedro, no tuvieron mucha importancia (en el sentido de una información muy detallada). Sabiendo que los últimos años de la vida de

D. Pedro (que murió en 1449) estaba en conflicto con su sobrino, Alfonso V, y sabiendo que él y Enrique encargaron la obra a Fr. João Álvares, es fácil entender por qué la acción de Pedro fue "olvidada".

No todo es contradictorio. El 12 de julio de 1441, en Fez, Fernando escribió una última carta a Portugal, a Pedro. Esta carta se transcribe en el artículo de António Dias Dinis. El Infante explica que se ha visto en la necesidad, que está muy angustiadorque, aunque soy muy rico en alimentos, siento que estoy privado de honor y de mis propios méritos para averiguar".²³

dolor porque algunos de sus compañeros han muerto, hay peste en la ciudad marroquí; le ruega a su hermano que haga todo lo posible por rescatarlos:

Os ruego que consideréis, señor, que no sólo vais a redimir mi cuerpo, sino también mi alma, y que, según Dios y según el mundo, no podéis hacer una obra más meritoria o virtuosa para vuestro honor y para todo el reino, sobre todo porque soy vuestro hermano, y que sepas por qué iba a este cautiverio, y que dirijas mi liberación con audacia, para que por todos los medios no me pierda, como me parece que se está ordenando, si Dios y tú no me ayudan a tiempo. ²⁴

João Álvares también indica que el Infante se pregunta por las razones de tanto sufrimiento, y que escribió a Portugal pidiendo un rescate, describiendo la situación que estaban viviendo, mostrando así cierta fragilidad por parte de

D. Fernando en los momentos más dolorosos de su vida.

Evidentemente, hay contradicciones, confirmaciones y ocultación u omisión de hechos en la obra, pero siempre se destaca la dicotomía entre lo humano y lo divino, es decir: tenemos un rey que siente, que sufre, pero luego otro que no teme nada y que siempre anima a los demás, que nunca falla, alguien que, como analiza João Luís Fontes,

fue "un santo, que tiende un puente entre el cielo y la tierra, en esa doble participación en dos mundos que marcó sus gestos y actitudes (...) "25.

3. "Honor a los que honran" - Impacto del testimonio de la vida de D. Fernando

Y así, el 5 de septiembre de 1442, Fernando murió cautivo en el norte de África. Como ya hemos visto, el dolor y el sufrimiento del Infante dividió a la corte portuguesa, a sus propios hermanos, y tuvo un impacto en la cristiandad, su historia fue conocida un poco por toda Europa. Creo que, en ese sentido, el trabajo de Fr. João Álvares tuvo un impacto notable. La idea que se desprende al final de la obra es que Dom Fernando sufrió mucho, pero murió honrado, porque sufrió injustamente y luchó por la causa santa sin desfallecer, como nos transmite su secretario. Así, para honrar al que honra, no bastaba con haber escrito el Tratado, sino que había que propagar este texto y honrar a Fernando, dando a conocer su testimonio de vida y muerte; había que promover la devoción popular al Infante Santo y contar los milagros que se experimentaban para que se conociera su virtud.

En los últimos capítulos del Tratado, el autor refiere algunos milagros ocurridos tiempo después de la muerte de D. Fernando, como por ejemplo: aún después de 6 días de su muerte, el cuerpo del Infante no tenía mal olor; cuando su cuerpo fue enterrado en las aras de la ciudad de Fez, los pájaros nunca lo tocaron; algunas personas fueron curadas (un fraile franciscano de Santiago de Ceuta; un devoto de la Iglesia de S. Domingos en Lisboa; una mujer residente en Pernes. Iglesia de Domingos en Lisboa; una mujer que vivía en Pernes) por devoción a D. Fernando; a una señora llamada Beatriz Anes se le multiplicó el trigo. Como explica João Luís Inglês Fontes

'este nuevo núcleo de milagros sigue siendo profundamente tradicional, no saliendo de los campos habituales de la curación o la multiplicación de bienes (...) destacar que dos de estos milagros se produjeron gracias a la intervención de religiosos vinculados a dos prestigiosas instituciones de observancia mendicante, bastante apreciadas en la época y ambas contempladas por D. Fernando en su testamento (...).26

Maria Helena da Cruz Coelho escribió

se produjeron cerca de una docena de milagros (...) proclamaron la victoria de la fe cristiana y de su mártir sobre el Islam y los musulmanes (...) derrotaron al enemigo por las manifestaciones visibles de la supremacía de su fe y por el testimonio y los poderes milagrosos de un santo mártir.27

Como ya se ha dicho, las vísceras y el cuerpo de Fernando habían sido separados. Fielmente, sus compañeros, especialmente el P. João Álvares, se habían encargado de custodiar la vasija que contenía sus entrañas, pues era una reliquia y una prueba de su sufrimiento, un testimonio. En 1451, es decir, nueve años después de la muerte de Fernando, tras ser liberado y haber regresado a Portugal, fray João Álvares llegó a Santarém con las entrañas de Fernando y por orden del rey Afonso V (sobrino del Infante) fueron llevadas al monasterio de Batalha, para que descansaran con sus familiares, como homenaje a su difunto tío. En cuanto a sus huesos, sólo después de la toma de Arzila y de algunas negociaciones, llegan a Restelo en 1473 (40 años después de la muerte del Infante) y también fueron llevados a Batalha. El pueblo se conmovió con este acontecimiento: "al momento se oyó un sermón, en el que el prior de S. Domingos, alabando la virtud y santidad del Infante, hizo brotar las lágrimas de todos los presentes".²⁸ Como había pedido Dom Fernando en el su testamento, se celebraron varias misas y celebraciones en honor a su muerte, dejando claro que su vida y su ejemplo no serían olvidados rápidamente.

La colaboración de João Álvares con D. Isabel de Borgoña, hermana de D. Fernando, fue esencial. Entre 1467-1468, el secretario del Infante e Isabel se reunieron en Flandes para tratar de la construcción de la capilla en memoria de Fernando en la Iglesia de San Antonio de Lisboa; en 1470, Fr. João Álvares estuvo en Roma, promoviendo la gesta de Fernando ante la Curia romana. Se sabe que el desastre de Tánger y la muerte del Infante Santo fueron conocidos en toda Europa. Prueba de ello fue la obra literaria escrita en España por Pedro Calderón de la Barca en el siglo XVII, sobre

D. Fernando, titulada "El Príncipe Constante",²⁹ en la que teatralmente personifica

D. Esta es una visión claramente parcial y poco realista de la situación, pero fue la forma en que aparentemente se propagó el recuerdo³⁰.

La posibilidad de canonización del 'Santo' Infante

Ya hemos visto que la figura del "Santo" Infante fue acogida con devoción por los portugueses y un poco por toda Europa. Sin embargo, la corona de Portugal quería más: la beatificación de su figura, y para ello se necesitaba la opinión de la Santa Sede y del Papa, para oficializar la situación y legitimar su culto.

Como explica Domingos Maurício Gomes dos Santos, "la canonización es una sentencia definitiva e inapelable, en la que el R. Pontífice declara que un siervo de Dios pertenece a la Iglesia triunfante, y permite o impone su culto a toda la cristiandad. La beatificación es una declaración menos solemne de la gloria celestial de un siervo de Dios".³¹ Hay ciertos pasos que deben respetarse en estos procesos teológicos y eclesiásticos; en 1634, el Papa Urbano VIII, con la constitución "Coelestis Hierusalem", prohibió que se concedieran los honores de la canonización a cualquier "santo" sin el permiso de la Curia Romana. Como resume el mismo autor para el caso en que sea posible probar la existencia y la tolerancia del culto secular (...) hasta 1634, las beatificaciones o canonizaciones (...) pueden obtenerse de la Sede Apostólica (...) equipolente (...). La diferencia esencial que distingue la beatificación formal de la equipolente, consiste en no exigir milagros jurídicamente probados, sino simplemente la certeza, por la fama, del culto inmemorial y de la heroicidad de las virtudes o del martirio del beatificado.³²

Para que el Infante Santo fuera canonizado sería necesario probar su fama y martirio y su culto inmemorial antes de 1634; ninguno de los dos requisitos sería difícil de probar por las fuentes y testimonios que fácilmente se encontrarían: su martirio fue real, por lo que contaron sus compañeros y el culto rendido también, como lo demuestran los informes que afirmaban la reacción emotiva del pueblo al recibir los restos mortales del Infante y también la construcción de la capilla en su honor.

Nuestra tesis es la siguiente: D. Fernando tuvo un culto -al menos incontestable- desde la última mitad del siglo XV hasta al menos el último cuarto del siglo XVII, en Batalha, y muy probablemente en Lisboa, al menos en el siglo XV.³³

Junto al sepulcro de D. Fernando, hacia 1680 había una capilla con un altar y un pequeño retablo con la imagen del Infante para los fieles; en ese altar había una estatua del Infante cautivo; también hemos visto que D. Fernando recibía honores litúrgicos. Fernando recibió honores litúrgicos en el aniversario de su muerte y en otras ocasiones (incluso hubo una bula de 1470, concedida por el Papa Pablo II a D. Isabel da , en la que se concedían indulgencias a quien, en el día de la muerte del Infante, visitara la capilla de Sto. António, cerca de la catedral de Lisboa, donde se iba a celebrar una misa).

Sin embargo, la Santa Sede fue más exigente en los requisitos para esta canonización. A pesar de que se desconfía de la figura de D. Fernando como santo,

siempre se le rindió culto inmemorial, devoción y recuerdo nostálgico, aunque no esté autorizado oficialmente por la Santa Sede: fue un héroe nacional y cristiano para Portugal.

Conclusión

Nunca fue el objetivo de este trabajo negar el carácter de Fernando o menospreciar su sufrimiento; menos aún encontrar "culpables" de su martirio. El objetivo principal de este trabajo era contextualizar la vida de D. Fernando.

Fernando, e inevitablemente habla de la campaña militar de 1437 y pregunta: ¿y después de Tánger? Comprender sucintamente lo que ocurrió durante el cautiverio del Infante Dom Fernando y abordar críticamente la obra de Fray João Álvares como registro biográfico de

D. Fernando, su intencionalidad y capacidad de propagación. Sobre todo, para demostrar que efectivamente la obra referida es una obra construida y guiada por las luces del pensamiento del siglo XV y del ambiente religioso que se respiraba: estamos ante un texto hagiográfico, una fuente histórica que debe ser cuestionada; estamos ante la construcción de la imagen de un "Santo". Es importante no reducir el análisis a las categorías de verdad/verdad con las que podemos juzgar un texto o una información, ya que Fray João Álvares no era un historiador y no tendría los mismos conceptos con los que podemos analizar su obra; era un hagiógrafo al servicio de una causa política de la nueva dinastía, que ya tenía héroes, pero a la que le faltaba un santo.

En la combinación de todos los hechos e interpretaciones analizados, podemos entender que la figura de Fernando fue esencial en la proyección de Portugal como país descubridor, valiente, creyente y legítimo.

Es Fernando quien completa la galería de los retratos de la "Generación Ilustre". A los héroes guerreros, a los cortesanos eruditos, a los caballeros virtuosos de la dinastía de Avis, Fernando añadiría el valor supremo del mártir y del santo que se inmoló por la fe y la patria³⁴.

Con su muerte, y sin quererlo, Fernando acabó impulsando el proceso de expansión y descubrimientos de Portugal. En el siglo XX, durante el régimen del Estado Novo, la imagen del Infante Santo se utilizaba en los libros de texto como ejemplo de humildad, servicio, fe y patriotismo. Las generaciones quedaron marcadas por esta imagen, así como

por otros personajes mitificados de la "Edad de Hierro", como el príncipe Enrique el Navegante.

Todavía hoy se habla del Santo Niño. Todavía hoy este personaje está envuelto en una nube de mitos, misterios y opiniones diversas. No hay una respuesta única a la pregunta: ¿quién era realmente este Infante? Sin embargo, surgen una serie de informaciones y opiniones sobre este personaje histórico tan distinto, que a menudo son contradictorias entre sí. Corresponde al historiador analizar los hechos, combinar las fuentes y reflexionar respetuosamente sobre el tema, conociendo más sobre el Infante de la casa de Avis, exponiendo nuevas perspectivas de investigación sobre temas ya aparentemente muy estudiados. Por lo tanto, el tema sigue abierto.