

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta:

amar después de la muerte

Calderón de la Barca

Realización de escenografía
Odeón Decorados, Mambo Decorados, Pinto's
Realización de vestuario femenino
Josefina García-Aráez (Pipa y Mila)
Realización de vestuario masculino
Atuendo Madrid, Pieroni Bruno
Cinturones y cueros Artesanía Menéndez
Complementos y piedras Salvador Mateu
Zapatos y botas Pompei 2000, Menkes
Espadas Mariano Zamorano
Fotos de actores Alberto Nevado
Fotos del montaje Chicho
Diseño Antonio Pasagali
Ayudante de vestuario Anuschka Braun
Ayudante de escenografía Carolina González
Ayudante de dirección José Luis Massó
Diseño de peluquería y maquillaje Sara Álvarez
Lucha escénica Javier Mejía
Asesor de verso Francisco Rojas
Diseño de sonido Eduardo Vasco
Iluminación Miguel Ángel Camacho (A.A.I.)
Vestuario Rosa García Andújar
Escenografía José Hernández

Versión Yolanda Pallín
Dirección Eduardo Vasco

Cadí
Emilio Buale
Alcuzcuz
Toni Misó
Don Juan Malec
Jordi Dauder
Doña Clara Malec
Pepa Pedroche
Don Álvaro Tuzaní
Joaquín Notario
Beatriz
Ione Irazábal
Don Alonso de Zúñiga
Paco Paredes
Don Fernando de Valor
César Sánchez
Don Juan de Mendoza
José Luis Santos
Garcés
Miguel Cubero
Doña Isabel Tuzaní
Montse Díez
Don Juan de Austria
Juan Meseguer
Don Lope de Figueroa
Rodrigo Arribas
Soldado 1º
Jorge Gurpegui
Soldado 2º
Javier Mejía
Soldado 3º
Xavi Montesinos

amar
después de la
muerte
Calderón de la Barca

Director
Eduardo Vasco

Directora adjunta
Paloma de Villota

Director de producción
Antonio Díaz Martínez
Director técnico
Miguel Ángel Camacho

Gerente
Pilar Collar

Coordinador de proyectos internacionales
Miguel Ángel Alcántara

Jefa de prensa
María Jesús Barroso

Jefa de publicaciones y act. culturales
Mar Zubieta

Ayudante de dirección
José Luis Massó

Jefa de sala
Graciela Andreu

Adjunto a producción
Santos Juzgado

Adjunto a dirección técnica
Raúl Sánchez

Coordinador de medios
Javier Díez Ena

Cajera-pagadora
Mercedes Domínguez

Secretario de dirección
Juan Antonio Somoza

Ayudantes de producción
Esther Frías
Belén Pezuela

Oficina técnica
José Luis Martín
Susana Abad
Víctor Navarro
Francisco M. Pozón
Óscar Saíñz

Administración
Marisa García
Victor Sastre

Ayudante de publicaciones y act. culturales
Ángeles Rodríguez

Grupos y espectadores
María Torrente

Maquinaria
Daniel Suárez
Juan Francisco Martín
Brígido Cerro
Julián Iglesias

Enrique Sánchez
Ismael Martínez
Osvaldo Habibi
Carlos Javier Lozano
Francisco José Mayorga
José María García

Alberto Vicario
Juan Francisco Guerrero
Juan Ramón Pérez
Eduardo Cubo
Lucía Ortega

Beatriz Martínez

Electricidad

Manuel Luengas
Pablo Sesmero
Francisco Javier Sarrión
José María Herrera
Juan Carlos Pérez
César García
Jorge Juan Hernanz
José Vidal
José Ramón Bugallo
Santiago Antón
Alfredo Bustamante
Tomás Pérez

Isabel Pérez
José Manuel Román

Audiovisuales

Ángel M. Agudo
José Ramón Pérez
Alberto Cano
Ignacio Santamaría
Jesús Ramón Tejido
Pedro García

Utilería

Pepe Romero
Emilio Sánchez
Adriana Veyrat
Arantza Fernández
Pedro Acosta
Rafael Tevar
Ana Quiroga

Sastrería

Adela Velasco
María José Peña
Rosa María Sánchez

Beatriz Sanz
Peluquería

M^a Isabel Rodríguez
Antonio Román
Petra Domingo

Maquillaje

M^a del Carmen Martín
Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo
Dolores de la Torre
Elena Sanz

Oficiales de sala

Jesús Castro
José Luis Molinero
Rosa María Varanda
Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega
Cristina González
Julián Cervera

Conserjes

José Luis Ahijón
Atilano Gómez
José Luis Martínez

Limpieza

Soldene S.A.

Recepción

y mantenimiento

Gesteatral S.L.

Seguridad

Securitas Seguridad España S.A.

Impresión
Egraf, SA
N.I.P.O
556-05-010-7
Dep. Legal
EEEEEEEEEEEEEE



ÍNDICE

Cronología	4
Calderón y su trayectoria como dramaturgo	13
Las circunstancias históricas en el texto	15
Análisis de <i>Amar después de la muerte</i>	20
<i>Circunstancias del texto y fuentes de la obra</i>	<i>20</i>
<i>Acción, lugar y tiempo</i>	<i>21</i>
<i>Síntesis argumental.....</i>	<i>23</i>
<i>Los personajes</i>	<i>30</i>
El montaje producido por la CNTC. Año 2005	34
<i>Entrevista al director de escena.....</i>	<i>34</i>
<i>La versión.....</i>	<i>40</i>
<i>El vestuario</i>	<i>44</i>
Actividades en clase y bibliografía	48

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE CALDERÓN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | | |
|------|--|---|
| 1600 | Nace en Madrid, el 17 de enero. | Reina Felipe III. Se publica el <i>Romancero General</i> . Alrededor de esta fecha Shakespeare escribe <i>Hamlet</i> . |
| 1601 | | La Corte se traslada a Valladolid. Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. |
| 1602 | Su familia se va a Valladolid, siguiendo a la Corte. | |
| 1603 | | Muere Isabel I de Inglaterra. Sube al trono Jacobo I. Probable fecha de <i>Otelo</i> , de Shakespeare. |
| 1604 | | España firma la Paz de Londres con Jacobo I de Inglaterra. Devaluación de la moneda. Segunda parte del <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán. |
| 1605 | | Primera parte de <i>El Quijote</i> . |
| 1606 | Vuelven a Madrid, con la Corte. | Nacen Rembrandt, Pierre Corneille y Rojas Zorrilla. Se estrena <i>Orfeo</i> de Monteverdi. |
| 1608 | Ingresa en el Colegio Imperial de los jesuitas. | Nace Milton. Lope de Vega escribe <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> . |
| 1609 | | Felipe III expulsa a los moriscos de España. Unas 275.000 personas procedentes en su mayoría de Valencia, tienen que irse del país. Tregua de los Doce años con los Países Bajos. Se publica <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> de Lope de Vega. Telescopio de Galileo. Kepler: <i>Astronomía Nova</i> . |

VIDA Y OBRA DE CALDERÓN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | | |
|------|---|---|
| 1610 | Muere su madre. | Enrique IV, rey de Francia, es asesinado. Sube al trono Luis XIII. Muere Juan de la Cueva. Tiene lugar el proceso más importante de la Inquisición: se queman a seis personas del valle de Zugarramundi en un Auto de Fe. Galileo publica <i>Siderius mundi</i> . |
| 1611 | | <i>Tesoro de la lengua</i> de Sebastián de Covarrubias. |
| 1612 | | Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita. |
| 1613 | | Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. <i>Novelas ejemplares</i> de Cervantes. Se difunden el <i>Polifemo</i> y las <i>Soledades</i> de Góngora. Lope de Vega escribe <i>La dama boba</i> y probablemente <i>El perro del hortelano</i> . |
| 1614 | Inicia los cursos de Lógica y Retórica en la Universidad de Alcalá de Henares. | Muere El Greco. <i>El condenado por desconfiado</i> , de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la Corona. |
| 1615 | Muere su padre, dejando un testamento conflictivo, en el que conmina a nuestro autor a seguir la carrera eclesiástica. Empieza a cursar Cánones y Derecho en la Universidad de Salamanca. | Cervantes publica la segunda parte de <i>El Quijote</i> y sus <i>Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados</i> . |
| 1616 | | Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> . |
| 1618 | | El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de |

VIDA Y OBRA DE CALDERÓN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | | |
|------|---|--|
| 1618 | | Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Nacen Murillo y Moreto. Se publican <i>Las Mocedades del Cid</i> de Guillén de Castro y el <i>Marcos Obregón</i> de Vicente Espinel. |
| 1620 | Participa en el certamen poético que se celebra en Madrid a raíz de la beatificación de San Isidro. | Bacon publica el <i>Novum organum</i> . Lope de Vega posiblemente escribe <i>El caballero de Olmedo</i> . |
| 1621 | Junto con sus hermanos Diego, José y Pedro, se ve complicado en un lance en el que resulta muerto un hombre. Entra al servicio del Condestable Bernardino Fernández de Velasco. | Empieza la guerra con Holanda. Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos. |
| 1622 | Es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de San Isidro. | Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière. |
| 1623 | Estrena en palacio su primera comedia: <i>Amor, honor y poder</i> . | Urbano VIII es elegido Papa y condena el jansenismo. Velázquez es nombrado pintor de cámara. |
| 1624 | Posiblemente se alista en el ejército y viaja por Italia y Flandes. | Richelieu es nombrado primer ministro francés. |
| 1625 | | Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz. |
| 1626 | | Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo. |
| 1627 | Se estrena <i>La cisma de Ingalaterra</i> . | <i>Primera parte</i> de las Comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los <i>Sueños y discursos</i> de Quevedo. |
| 1628 | Se estrenan <i>El purgatorio de</i> | Motines en Santarem y Oporto. Captura |

VIDA Y OBRA DE CALDERÓN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | | |
|------|---|--|
| 1628 | <i>San Patricio y Hombre pobre todo es trazas.</i> | de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba). Se publica <i>Movimientos de corazón</i> de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. |
| 1629 | Escribe <i>El príncipe constante, La dama duende</i> y <i>Casa con dos puertas mala es de guardar.</i> | |
| 1630 | Comienza una década de gran actividad dramática. | Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina. |
| 1631 | | Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro. Lope de Vega escribe <i>El castigo sin venganza.</i> |
| 1632 | | Galileo publica el <i>Diálogo sobre los dos mayores sistemas</i> . Nacen Spinoza y Locke. |
| 1633 | Escribe <i>Amar después de la muerte</i> o <i>El Tuzaní de la Alpujarra.</i> | |
| 1634 | Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con <i>El nuevo palacio del Retiro.</i> | Victoria española de Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica <i>La cuna y la sepultura</i> . Velázquez pinta <i>La rendición de Breda.</i> |
| 1635 | Se le nombra director de las representaciones de palacio. Escribe <i>La vida es sueño</i> y <i>El médico de su honra.</i> | Guerra con Francia. Fundación de la Academia francesa. Muere Lope de Vega. |
| 1636 | Se publica la <i>Primera parte</i> de sus Comedias. En ella se incluyen <i>La dama duende</i> . De esta fecha o de | |

VIDA Y OBRA DE CALDERÓN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | | |
|------|---|--|
| 1636 | poco antes datan <i>No hay burlas con el amor</i> y <i>La devoción de la cruz</i> . | |
| 1637 | Entra al servicio del Duque del Infantado. Es nombrado caballero de la Orden de Santiago. Se publica la <i>Segunda parte</i> de sus Comedias. | Revueltas en Évora, Portugal. <i>Discurso del método</i> de Descartes. <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> de María de Zayas y Sotomayor. |
| 1639 | | Los holandeses hunden la flota española en el Canal de la Mancha. Nace Jean Racine. Muere Ruiz Alarcón. Quevedo es detenido. |
| 1640 | Participa en la guerra de Cataluña. Escribe <i>El alcalde de Zalamea</i> en los primeros años de esta década. | Portugal y Cataluña se sublevan. Gracián escribe el <i>Polifemo</i> . |
| 1642 | Se le da licencia para abandonar la campaña y se le concede una pensión real de treinta escudos. | <i>Agudeza y arte de ingenio</i> de Gracián. |
| 1643 | Reside en Toledo. | Caída del conde-duque de Olivares. El rey le sustituye por su sobrino, Don Luis de Haro. |
| 1644 | | Muere la reina Isabel de Borbón y se prohíbe la representación de las comedias durante un año. |
| 1645 | Entra al servicio del duque de Alba. La muerte de su hermano José le impresiona profundamente. | Muere Francisco de Quevedo. |
| 1646 | Traslada su residencia a Alba de Tormes. Muere su hermano Diego. | Muere el príncipe Baltasar Carlos, heredero de Felipe IV, y vuelven a suspenderse las funciones. |

VIDA Y OBRA DE CALDERÓN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | | |
|------|---|--|
| 1647 | Nace su hijo ilegítimo Pedro José. | Se firma la paz con Holanda. |
| 1648 | Se le encarga que escriba los autos sacramentales que se representarán en Madrid para la fiesta del Corpus.
Escribe su primera pieza musical, <i>El jardín de Falerina</i> . | La paz de Westfalia pone fin a la guerra de los Treinta años y a la hegemonía española en Europa. Holanda se independiza. Muere Tirso de Molina. |
| 1649 | Estrena <i>El gran teatro del mundo</i> . | Felipe IV casa con Mariana de Austria. |
| 1650 | Ingresa en la Orden Tercera de San Francisco. | Muere Descartes. |
| 1651 | Se ordena sacerdote. Aparece <i>El alcalde de Zalamea</i> con el título <i>El garrote más bien dado</i> .
Muere su hijo. | |
| 1652 | Se representa en el Coliseo del buen Retiro <i>La fiera, el rayo y la piedra</i> . | Entra Luis XIV triunfante en París. Escocia e Inglaterra se unen. |
| 1653 | Obtiene la capellanía de los Reyes Nuevos de Toledo. Se representa en palacio <i>La hija del aire</i> . | Felipe IV confirma los privilegios catalanes. |
| 1659 | | Francia y España firman la Paz de los Pirineos. |
| 1660 | Escribe <i>Celos aun del aire matan</i> , y <i>La púrpura de la rosa</i> . | Muere Velázquez. Luis XIV se casa con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV de España. |
| 1661 | Compone los dramas mitológicos <i>Eco y Narciso</i> y <i>El hijo del Sol, Faetón</i> . | |

VIDA Y OBRA DE CALDERÓN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1663	Es nombrado capellán de honor del Rey y se traslada a la Corte. Ingresa en la Congregación de presbíteros naturales de Madrid. Se publica <i>El mágico prodigioso</i> .	
1664	Se publica la <i>Tercera parte</i> de sus Comedias.	Muere Zurbarán. Se funda la Compañía francesa de las Indias.
1665		Muere Felipe IV y se suspenden las representaciones palaciegas hasta 1670. Sube al trono Carlos II. Molière estrena <i>Dom Juan o el festín de piedra</i> .
1666	Es nombrado capellán mayor de la Congregación de presbíteros naturales de Madrid.	
1667		En Francia, Luis XIV conquista los Países Bajos. Finaliza la lucha contra el jansenismo.
1668		Independencia de Portugal.
1669		Muere Rembrant. Creta es conquistada por los turcos.
1672	Se publica la <i>Cuarta parte</i> de sus Comedias.	
1673	Versión definitiva del auto sacramental <i>La vida es sueño</i> .	Muere Molière.
1674		Se publica el <i>Arte Poética</i> , de Boileau.
1677	Se publica la <i>Quinta parte</i> de sus Comedias.	
1678		Francia y Holanda firman la paz de Nimega.

VIDA Y OBRA DE CALDERÓN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1679

Los derechos individuales quedan protegidos en Inglaterra por el Acta de *Habeas Corpus*.

1680 Escribe su última comedia: *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*.

Luis XIV empieza en Cévenne la persecución de los protestantes franceses.

1681 Redacta su último auto sacramental. *El cordero de Isaías*. Muere el 25 de mayo cuando está escribiendo *La divina Filotea*.

1682

Newton formula la Ley de la Gravedad. Rusia proclama zar a Pedro el Grande.





Calderón y su trayectoria como dramaturgo

Como sabemos, Calderón de la Barca nace en Madrid el 17 de enero de 1600, y escribe *Amar después de la muerte* alrededor de 1633. Hay que tener en cuenta que, si a Lope de Vega y su generación corresponde la iniciación y consolidación de la concepción moderna del teatro en España, Calderón representa la culminación y profundización de esa nueva manera de escribir teatro; no rompe con lo que se estaba haciendo, sino que sistematiza la escritura teatral, dándole un carácter más ideológico y doctrinal. Como dice Ruiz Ramón, “el **arte teatral** de Lope se hace **ciencia teatral** en Calderón”.

A lo largo de su vida como dramaturgo nuestro autor cultiva un primer estilo, siguiendo de cerca a Lope de Vega tanto en temas como en procedimientos escénicos, (aunque ordena y condensa más que Lope la acción en torno a un tema central), intelectualizando el realismo costumbrista de su predecesor; incluiríamos en esta etapa *Amar después de la muerte*, y es un periodo que se cerraría en torno a 1635. A partir de entonces, lo ideológico y lo escenográfico, que ya eran importantes en su teatro, cobran un relieve trascendental, pasando los elementos realistas a un segundo término. El lenguaje de Calderón se hace más conceptual, los temas más abstractos y los personajes más individualizados, con frecuencia simbóli-

cos. Su escenario propio será la Corte y no el corral, porque se le nombra director de las representaciones de Palacio, y al ordenarse sacerdote en 1651 acaba por orientar su obra hacia el auto sacramental, ya que no está bien visto que un hombre de la Iglesia escriba sobre temas profanos.

Calderón de la Barca encuentra ya fijada la división de la pieza teatral en tres actos o jornadas, y no en cinco; flexibilidad en el respeto a las unidades de acción, tiempo y lugar y una expresión a través del verso que varía la estrofa según las situaciones, mezclando lo trágico y lo cómico e intercalando fragmentos líricos si conviene, junto a unos personajes perfectamente definidos. Calderón organiza todo este material en sus dramas, jugando permanentemente con los contrastes y las semejanzas y entrelazando acciones que se refuerzan mutuamente en torno al personaje protagonista, revelando su predilección por imponer orden y *estilizar* la realidad, la vida cotidiana, a través del arte.

Las fuerzas clave de su universo dramático viven a través de personajes con frecuencia contradictorios y cambiantes, en conflicto consigo mismos y con las circunstancias para acercarse al amor, a Dios y a la vida, tratando de elegir *libremente* a pesar del destino o de la fatalidad, de la honra y de la opinión social, como le pide

amar

después de la
muerte

Calderón de la Barca

su condición de católico. Nuestro autor, hombre del Barroco, se mueve entre dicotomías: Dios y el demonio, luz y sombra, vida y muerte, ilusión y verdad, destino y elección... La crítica ha discutido si Calderón, a través de su teatro, aprueba los valores más *tradicionales* de su época, especialmente respecto del honor y la venganza, algo que no tenemos que dar por supuesto. En realidad, obras como *El médico de su honra* o *El alcalde de Zalamea* bien pudieran ser, precisamente, una crítica y no una propaganda de esos valores que permiten situaciones tan crueles, y nuestro autor puede estar más de acuerdo con la justicia que Pedro Crespo discurre para su ofensa real que con la venganza de Don Gutierre para la suya imaginada, acentuando en su texto la barbarie del protagonista más que disculpándola.

Amar después de la muerte, magnífico ejemplo de esa primera etapa calderoniana, se mueve en un doble plano. El fondo histórico es el primero, y representa esa conexión con la realidad aún muy presente en 1630 en los textos de Calderón, de forma que la obra se ambienta sobre un tema general de trascendencia nacional como fue la rebelión morisca de las Alpujarras, ocurrida realmente en diciembre de 1568. El segundo plano en el que el texto se mueve (y no el menos importante), es el problema humano que esas circunstancias desencadenan en los personajes, tan cercano a musulmanes como a cristianos, y desgraciadamente tan propio de los siglos XVI y XVII como de hoy día.



Las circunstancias históricas en el texto

Amar después de la muerte es una obra poco representada de Calderón. El dramaturgo recrea un hecho real, la rebelión de los moriscos de Granada en las Alpujarras a finales del XVI, consecuencia de las duras condiciones de vida que el rey Felipe II quiso imponerles. Este acontecimiento histórico sirve de fondo al autor para contarnos una historia de muerte, honor y amor en tiempos difíciles, algo que nos conmueve porque nos muestra al presunto enemigo como un ser humano sin más, difuminando diferencias políticas, sociales o culturales. ¿Puede haber un tema más actual?

La técnica que Calderón emplea en este texto parece indicar que está redactado hacia 1630, en 1633 afirma en concreto gran parte de la crítica. Si tenemos en cuenta que la expulsión de los moriscos tuvo lugar en 1609, y que ésta fue, justamente, la última consecuencia de la guerra civil que supuso la rebelión de las Alpujarras, podemos ver que son hechos de la historia cercana los que enmarcan esta obra del dramaturgo, hechos que están aún frescos en la memoria de toda la España del momento, incluido el propio Calderón, aunque fuera un niño entonces. La expulsión, último paso en un largo proceso de consecuencias demográficas, culturales, sociales y económicas incalculables, tenía unas raíces antiguas.

amar

después de la
muerte

Calderón de la Barca

La suerte que durante la Reconquista fueron teniendo las distintas ciudades andaluzas fue muy diferente según el momento cronológico y el Rey que las *retomó* para la cristiandad española. Córdoba, por ejemplo, fue conquistada por Fernando III en 1236, y como era un hombre tolerante, puso en práctica con la ciudad y sus moradores una política que les permitió en general conservar su religión, sus bienes y sus costumbres, eso sí, a cambio de generosos tributos; así aparecen las primeras comunidades mudéjares, agrupadas en aljamas o barrios propios, con gentes ocupadas en la agricultura sobre tierras arrendadas a los cristianos, o en oficios como la albañilería, carpintería y algunas artesanías y por supuesto, el comercio. Después de una serie de pactos con los almohades, Fernando III ocupa también Sevilla, Jaén y Murcia.

Reyes sucesivos, como Alfonso X (especialmente vinculado a la vida cultural española), continuaron dando a los mudéjares un trato parecido, porque creían en la convivencia de culturas y también porque los mudéjares eran vasallos que ingresaban en la hacienda real o en las arcas del municipio correspondiente especiales aportaciones económicas. Con todo, el tiempo fue pasando y la situación empezó a variar, comenzando a hacerse más difícil para la población musulmana a finales del siglo XIV, conforme iba finalizando la Reconquista. Una ciudad como Málaga, tomada en agosto de 1487 después de una resistencia heroica a los Reyes Católicos, fue reducida a la esclavitud y repartidos sus habitantes en lotes, que sirvieron unos como canje con cautivos cristianos y otros como fuente de servicios para los nobles, la Corona y los cristianos viejos de la zona. Por lo que respecta a Granada, pasa a formar parte de la Corona cristiana en 1492, como todos sabemos, lo cual inicia un flujo de mudéjares hacia el valle del Guadalquivir, especialmente a Córdoba y Sevilla. No obstante, los Reyes pactan inmediatamente con la ciudad unas *Capitulaciones* que resumen la forma de vida, muy permisiva y condescendiente, por cierto, que a partir de ahora se les va a permitir a los habitantes de Granada: “Que sus altezas y sus sucesores para siempre jamás dejarán vivir al rey Abi Abdilehi y a sus alcaldes, cadís, alguaciles, caudillos y hombres buenos y a todo el común, chicos y grandes en su ley, y no les consentirán quitar sus mezquitas ni sus torres ni los almuédanos, ni les tocarán en los habices y rentas que tienen para ellas, ni les perturbarán los usos y costumbres en que están”.¹

Aunque el reconocimiento expreso de las peculiaridades jurídicas, religiosas y culturales de la población granadina parecía anunciar tolerancia y asimilación, ni que decir

¹ *Los moriscos*, M.García Arenal, Ed. Universidad, Granada, 1966.



tiene que derechos como el relativo a portar armas o el comprar tierras fueron muy pronto papel mojado para los mudéjares, que además sufrieron, en 1495 y 1499, la implantación de nuevos impuestos específicos. En 1498 la autoridad civil de Granada dividió la ciudad en dos partes, una para los cristianos y otra en el Albaicín para los mudéjares, lo cual tuvo como consecuencia inmediata una segregación social, que se agravó con la llegada de Cisneros en 1499. Los Reyes y el Cardenal, partidario de las conversiones forzadas (que se hicieron en masa, para salvar la vida), y de la quema de libros *musulmanes*, tuvieron rápidamente una primera respuesta de fuerza de los mudéjares, el 18 de diciembre de 1499, que se llamó la rebelión del Albaicín, la parte de la ciudad en que se les había concentrado; aunque deponen las armas al cabo de tres días, el impulso de rechazo se extiende a las Alpujarras y a Almería en 1500, y a la serraña de Ronda en 1501.

Hay que decir que la política de los Reyes Católicos en cuanto a asimilación de minorías étnico-religiosas, tanto la musulmana como la judía, tendía a la extinción, y aunque las propias cartas de la Reina al Arzobispo Talavera e incluso al Cardenal Cisneros muestran una actitud apaciguadora y condescendiente, que deseaba impulsar la conversión de los mudéjares más por creencia que por imposición, la consecuencia de este levantamiento son unas nuevas *Capitulaciones* que recortan sus derechos y libertades, (especialmente en materia de religión y costumbres), dejándoles prácticamente abocados a convertirse al catolicismo, transformándoles en moriscos y cerrando la favorable etapa anterior.

Durante el reinado de Carlos V va aplazándose la toma de soluciones radicales, hasta que la llegada del Emperador a Granada en 1526 precipita de nuevo los acontecimientos.

amar

después de la
muerte

Calderón de la Barca

Los moriscos le plantean un Memorial, quejándose de los malos tratos de que son objeto por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas de la ciudad, y él nombra una comisión para investigar los hechos. El dictamen de esta Junta recopila las disposiciones promulgadas con anterioridad, y es recogido por Mármol Carvajal con estas palabras: “Mandáronles quitar la lengua y el hábito morisco, y los baños; que tuviesen las puertas de sus casas los días de fiestas y los días de viernes y sábado; que no usasen las leylas y zambras a la morisca; que no se pusiesen alheña en los pies, no en las manos ni en la cabeza las mujeres; que en los desposorios y casamientos no usasen de ceremonias de moros, como lo hacían, sino que se hiciese todo conforme a las que nuestra Santa Iglesia tiene ordenado...” Aunque los moriscos consiguieron retrasar el cumplimiento de estas normas a cambio de pagar una cantidad enorme de dinero, no cabe duda que el cerco a su alrededor, alrededor de su identidad, se hace cada vez más estrecho. Fracasan también los intentos de estabilizar una enseñanza religiosa específica para ellos con la ayuda de la Compañía de Jesús, para la formación de lo que ya eran cristianos nuevos, intensificándose la tensión entre moriscos y cristianos viejos.

Las dificultades de España en la política internacional también se hacen sentir con fuerza, no sólo en el problema protestante de Alemania y los Países Bajos, sino en el hostigamiento constante de las costas de

Levante y Granada a cargo de los piratas berberiscos, que hacen temer a la monarquía cristiana la hegemonía turca en aguas del Mediterráneo, con la complicidad musulmana en el interior del territorio peninsular. Así las cosas, en 1556 Carlos I abdica en su hijo Felipe II, un cambio importante tanto político como de actitud, que es decididamente beligerante tanto dentro como fuera del país. El nuevo Rey envía el ejército a los Países Bajos en 1566, y el 1 de enero de 1567 firma y publica una *Pragmática* que recoge e insiste en aplicar la legislación relativa a los moriscos, absolutamente restrictiva. El pueblo granadino de origen musulmán inicia una serie de gestiones con la pretensión de retrasar el cumplimiento de la normativa o su sustitución, encomendándolas a don Francisco Núñez Muley, un anciano caballero, posible antecedente, junto con Jerónimo el Maleh, del don Juan Malec de *Amar después de la muerte*. Su Memorial, la intervención del marqués de Mondéjar y de otros cristianos viejos a favor de los moriscos no dan ningún resultado y finalmente, el descontento y la presión fraguan a finales de 1568 la rebelión de las Alpujarras; los sublevados nombran como su rey a don Fernando de Córdoba y Valor bajo el nombre árabe de Abén Humeya, mandando una petición formal de ayuda a los turcos y berberiscos del norte de África. La guerra de Granada, una guerra civil que dura hasta finales de 1570, consume gran cantidad de efectivos humanos y medios por lo agreste del terreno y lo desigual de las fuerzas, y trae consigo el avance

de las posiciones del imperio turco, que conquista Chipre. La batalla de Lepanto, (a la que se hace referencia en el texto de *Amar* como ya sucedida), tiene lugar en realidad en 1571; restaura en cierto modo el equilibrio y da paso a la expulsión de los moriscos del reino de Granada, posiblemente más de 60.000 personas, ocasionando, entre otros efectos, un importante vacío demográfico que se repobló con andaluces y castellano-manchegos. Esta deportación fija el punto de no retorno en aquella política de integración e inmersión que quisieron ser las *Capitulaciones* de los Reyes Católicos, destinadas a fundir (o diluir, según el miedo o recelo que se le tuviera), el elemento musulmán, tan distinto, tan desarrollado, tan barroco, tan extraordinario, dentro del proyecto político, social y confesional que querían los reyes cristianos para el Imperio español. Y que será un paso más hacia la expulsión definitiva del elemento morisco de la Península, ocurrido en 1609.





Análisis de *Amar después de la muerte*

Circunstancias del texto y fuentes de la obra

Tenemos al menos cinco obras en las que Calderón trata *la cuestión musulmana*; *Amar después de la muerte*, desde luego, pero también *La niña de Gómez Arias*, referida a los sucesos del alzamiento del Albaicín en 1499, *El príncipe constante*, *El jardín de Falerina* y *El gran príncipe de Fez*.

Amar se publica por primera vez en 1677 dentro de la *Quinta parte de Comedias* de Calderón, en Madrid y por la imprenta de F. De Zafra, apareciendo inmediatamente otra edición del drama en Barcelona, también en 1677 por la imprenta de A. La Cavallería, dentro de *Quinta parte de Comedias*. En ambos casos figura con el nombre de *El Tuzaní de la Alpujarra*. Se edita también cuando ya había fallecido

Calderón, por la imprenta de J. De Vera Tassis y Villarroel dentro de la *Novena parte de Comedias*, en 1691, con el título de *Amar después de la muerte*.

Como constata Manuel Ruiz Lagos en el magnífico estudio introductorio a su edición del texto, esta variante no es sino la primera de muchas. Comparando pacientemente las dos ediciones de 1677 con la de 1691 se ve con claridad que hay toda una serie de modificaciones en esta última tendentes a tergiversar el ánimo del autor, censurando y cambiando parlamentos de varios de los personajes. Con ellas Vera Tassis retira toda la sutil ambigüedad de Don Álvaro y Doña Isabel Tuzaní, para Calderón vasallos conversos de corazón a quienes sólo unas circunstancias coyunturales injustas o manejadas con poca flexibilidad (la *Pragmática* de Felipe II de 1567), llevan a su primitiva condición musulmana *al margen de la ley* real; sus

deseos de vivir en paz como unos españoles más, les alejan de querer la guerra civil que es la sublevación de las Alpujarras, que Vera Tassis convierte en el último episodio de la Reconquista.

Afortunadamente, la edición de A. Valbuena Briones de 1969 ha restaurado el contenido textual desvirtuado, pero inevitablemente la visión de editores del XIX como J. J. Keil en 1830, Hartzenbusch en 1856, e incluso la de Astrana Marín en 1941 ha estado moldeada por la censura de Vera Tassis, que intervino claramente en el delicado equilibrio de la ficción calderoniana.

En cuanto a las **fuentes de la obra**, podemos mencionar una serie de crónicas históricas relacionadas claramente con este texto de Calderón, que nuestro autor había leído y manejaba sin duda. Las más importantes son las *Guerras civiles de Granada*, especialmente la Segunda parte, de Ginés Pérez de Hita, aparecida en Cuenca en 1619; la *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, de Luis Mármol Carvajal, editada en Málaga en 1600, y la *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza, impresa en Lisboa en 1627. Con todo, hay que decir que en la fecha en que el dramaturgo compone *El Tuzaní de la Alpujarra*, alrededor de 1633, la historiografía que se ocupa del problema que supuso la cuestión de los moriscos es muy abundante, tanto la que hace referencia a su malestar y rebeldía como a la guerra de Granada y a la expulsión de sus gentes de la ciudad y

de España; tenía largas raíces en el pasado, y no fue tampoco un hecho concreto que empezara y acabara en 1609, sino que se prolongó en el tiempo hasta por lo menos 1614, en que se deportó a los moriscos del valle de Ricote, en Murcia. Parece que había sobre este asunto una mala conciencia española generalizada, como lo prueba el gran interés de muchos historiadores y literatos por el tema y la agresiva defensa que algunos hacían de su oportunidad. Una herida cerrada en falso, sin duda, y una ocasión de salvaguardar la memoria histórica que Calderón no quiso dejar perder.

Acción, lugar y tiempo

Por lo que respecta a las tres unidades, acción, lugar y tiempo, o cinco incluyendo versificación y género, (como nos dice don José Alcalá-Zamora), Calderón las quebranta todas ampliamente, con una comodidad heredera ya de la praxis dramática de la comedia nueva. La **acción** es relativamente sencilla sobre el escenario, porque la línea argumental deja los sucesos reducidos a lo esencial, aunque no tiene más remedio que duplicar las familias de personajes (moriscos y cristianos) y circular en una suerte de paralelismo. En el mundo morisco noble tenemos el galán y la dama enamorados y el caballero de respeto, el padre de ella, sobre el que gira el ultraje que concluye en guerra civil, y la sangre real de Don Fernando de Válor, Abenhumeya; y en el estamento más bajo

amar

después de la
muerte

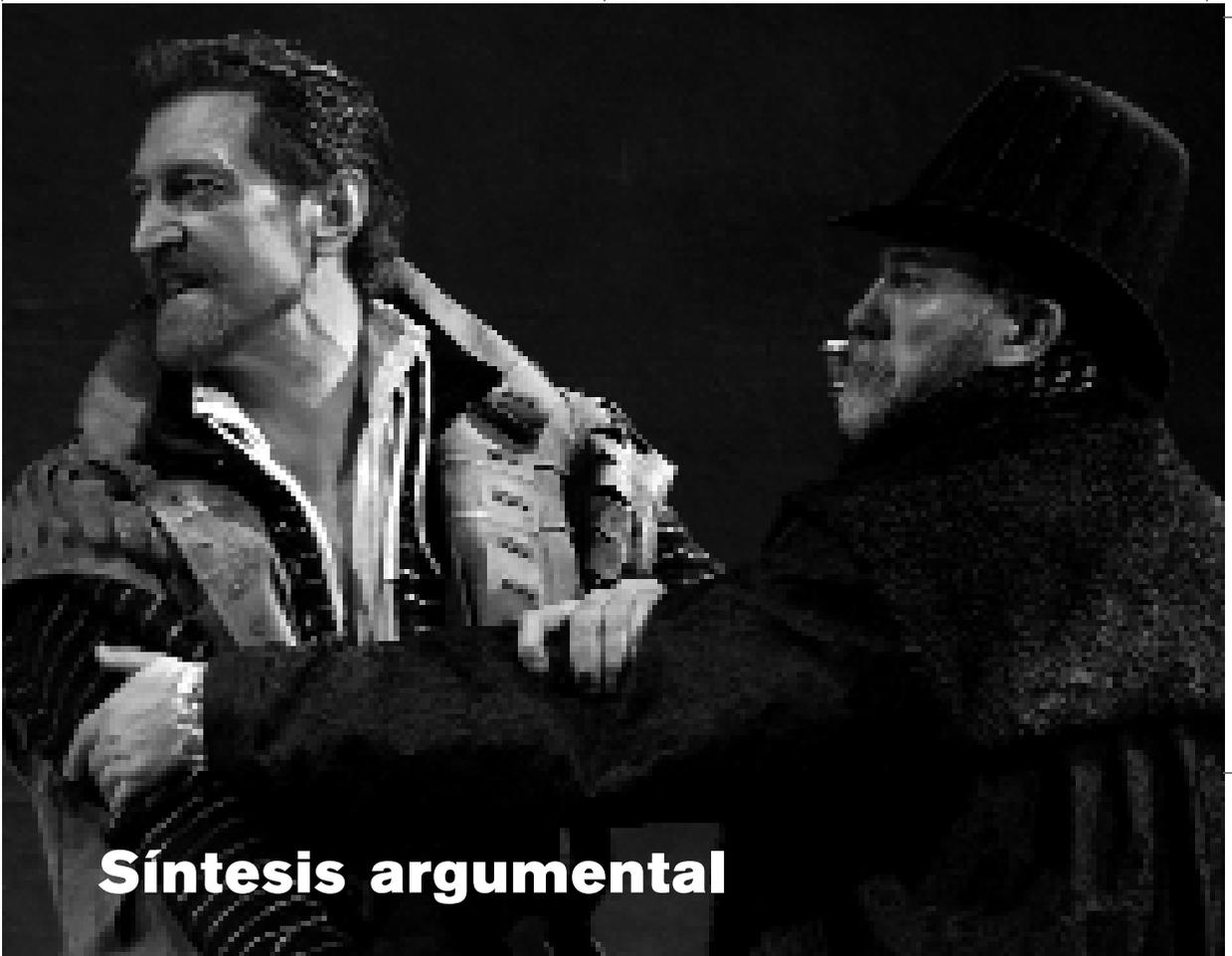
Calderón de la Barca

al *gracioso* Alcuzcuz. La nobleza cristiana está representada también por el galán Don Álvaro y la controvertida Isabel Tuzaní, a caballo entre dos mundos y sujeto de un amor imposible; los acompaña la dignidad militar de Don Lope de Figueroa y el poder real de Don Juan de Austria, junto a Garcés como elemento marginal formando parte de la soldadesca. Oposición de muchos años para los musulmanes españoles, un ultraje, dos parejas de amantes, dos caudillos de sangre real y una guerra civil condensan la trama de la obra.

Amar transcorre en varios lugares, algunos lejanos entre sí, como la ciudad de Granada y las Alpujarras, mencionándose expresamente los pueblos de Galera, Berja y Gavia. Las casas de Cadí y Don Juan Malec y el palacio de la Alhambra le dan a Calderón posibilidad de recrear el ambiente morisco a través de la ambientación y la música musulmanas.

En cuanto a la **duración** de la obra, la primera jornada transcurre durante la tarde de un viernes, interrumpiéndose luego durante un cierto tiempo, (que en la realidad fue de un año aproximadamente). Se reanuda en la segunda y tercera jornadas, que abarcan la tarde y la noche de un día y la noche y el día siguientes.

El **género** de la historia que el dramaturgo narra participa de la tragedia histórica y general que alcanza a un pueblo, pero también de la individual que impide a dos esposos ser felices; del drama de otro amor, el de Doña Isabel Tuzaní y Don Juan de Mendoza, imposible por prejuicios sociales e incluso de casta, y habla del destino implacable que aplasta a los hombres, del honor atropellado de Don Juan Malec y de comicidad crítica a través del desastrado y tierno Alcuzcuz. Tiene la épica de Don Álvaro, el esposo que parte de viaje a vengar la muerte de su amada sin conocer al asesino, y una escena de capa y espada entre dos galanes que vengan una ofensa y protegen una dama... La **versificación**, tan rica como los temas de la obra, se mantiene dentro de la sobriedad, utilizando para la narración, romances, que informan eficazmente al espectador; silvas de heptasílabos y endecasílabos para los momentos de mayor solemnidad y grandeza, y redondillas y décimas para las escenas de amor, que piden ingenio y rapidez.



Síntesis argumental

El texto de Calderón se divide en tres jornadas o actos; el director de escena nos presenta este montaje de *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amar después de la muerte* sin partes y por tanto sin intermedio, con una duración total aproximada de una hora cuarenta y cinco minutos.

Jornada Primera

La obra comienza en la ciudad de Granada, en casa del morisco Cadí, donde todos celebran con una zambra el viernes, día de fiesta de la religión musulmana. En ese momento llaman violentamente a la puerta, pero nadie quiere abrir, temerosos de que los cristianos vengan a detenerlos impulsados por los edictos reales. Es Don Juan Malec, anciano morisco y Veinticuatro de Granada quien llama, que



viene a contar al grupo cómo en la sesión matutina del Cabildo de la ciudad se ha abierto una carta del rey Felipe II (haciendo referencia a la Pragmática de 1567), conteniendo sólo prohibiciones para su gente. Cuando Don Juan Malec habló pidiendo templanza en la justa aplicación del edicto, “porque la violencia sobra / donde la costumbre falta”, fue ofendido en su edad, en su linaje y en su cargo por Don Juan de Mendoza, cristiano viejo y noble, deudo del marqués de Mondéjar. Malec está convencido de que esta humillación y este acoso les alcanza a todos, de forma que propone al grupo irse haciendo con armas y recursos en los pueblos de la Alpujarra y alzarse allí contra la autoridad real, eligiendo un rey de su propia sangre. Todos se muestran de acuerdo, incluso el humilde Alcuercuz, propietario de una modesta tiendecilla, que pone a disposición de la causa.

Ya en casa de Don Juan Malec, su hija Clara reflexiona con su criada Beatriz acerca del agravio que ha sufrido su padre, que ella no puede vengar al ser mujer. Don

Álvaro Tuzaní, su enamorado, se llega a verla, anunciándole que la va a pedir a su padre por mujer para que, yerno ya, pueda vengar la ofensa de su suegro. Don Álvaro tiene que retirarse a un aposento, porque llega Malec; el Corregidor va a prenderle en su propia casa, como ya ha hecho con Don Juan de Mendoza en la Alhambra, mientras el suceso se resuelve. Don Fernando de Válór, noble de origen musulmán, propone como mejor solución que Doña Clara y Don Juan de Mendoza se casen, para que con la unión de sangres no haya más ofensor y ofendido. Ella acepta para desesperación de Don Álvaro, aunque con el solo propósito de dar muerte al agresor ella misma; mientras, Mendoza, preso, recibe la visita de Isabel Tuzaní, su amante y hermana de Álvaro que llega en ese preciso momento para luchar con Don Juan, matarle y al tiempo vengar el honor de su suegro e impedir que Clara se case con su rival. Desgraciadamente, tropieza, cae y la pelea se interrumpe con la llegada de Válór y Don Alonso de Zúñiga, que vienen a proponer a Don Juan el



matrimonio con Clara Malec. Mendoza rechaza a la mujer, altanero y lleno de prejuicios. Ante la negativa, Don Álvaro y Válor coinciden que la nueva ofensa es aún más grave, y sin duda pesa sobre todos los moriscos. Es hora de pasar a la acción.

Jornada Segunda

Ha pasado un cierto tiempo, indeterminado; en la realidad, transcurrió cerca de un año, que sirvió para que la sublevación se fraguara. La acción se abre en la sierra de la Alpujarra, en Granada, en la cercanía del pueblo de Galera, y hablan los militares y soldados cristianos. Don Juan de Austria, vencedor de Lepanto (un anacronismo, ya que la acción transcurre en 1568, y la batalla tuvo lugar en 1571), ha venido para someter a los rebeldes, y se hace explicar por Mendoza las causas de la sublevación. Don Juan no duda de que la causa inmediata de la rebelión fué culpa suya, pero también hace notar que la seve-

ridad de las pragmáticas reales tuvo su importancia. Cuenta al de Austria que el Corregidor de Granada ha muerto, y la situación ha pasado de resistencia a batalla, organizándose los rebeldes en profundidad con el paso del tiempo. Saben por espías que primero eligieron como rey a Fernando de Válor, condicionado a que se casara con Isabel, la hermana de Álvaro Tuzaní, el segundo candidato. Una vez coronado, Válor dispuso que ninguno de ellos tuviera más nombre cristiano: él mismo tomó el de Abenhumeya de sus antepasados reales, y le puso Lidora a su mujer Isabel; Clara se llama Maleca. No va a haber más ceremonias ni indumentarias cristianas, y se hablará árabe, no castellano, quedando Galera regida por Don Juan Malec, Gavia por Don Álvaro Tuzaní y Berja como sede de su casa. Los cristianos temen que los sublevados reciban ayuda del norte de África y están seguros de que, de conseguir algún éxito, el levantamiento se extenderá al resto de Granada, Extremadura, Castilla y Valencia. Mendoza, además, presenta a Don Juan las tropas que van llegando para ayudar en el cerco,

amar

después de la
muerte

Calderón de la Barca

al mando de sus respectivos generales, entre los que se cuenta Don Lope de Figueroa, paradigma del militar de honor, bravura y mal genio, del Tercio de Flandes.

En ese momento irrumpe en escena Garcés, soldado cristiano, que ha encontrado a Alcuzcuz en el monte y le trae hecho prisionero. Cuando preguntan al morisco quién es, el hombre, hábil, contesta que viene huyendo de la Alpujarra, porque es cristiano y quieren matarle; si le conservan la vida, él descubrirá a los soldados la forma de entrar en la montaña. Sin acabar de creerle del todo, prefieren interrogarle más tarde, confiándole a su captor. Garcés, con la idea de darse importancia, quiere que Alcuzcuz le diga a él primero el secreto de la montaña, a lo que el morisco accede pensando en engañarle, poniéndose ambos en camino.

En Berja quedan Abenhumeya y Lidora, entristecida sin que sepamos la causa. Acude Malec a contarles que ha decidido dar su hija Maleca al Tuzaní, siguiendo la inclinación de ambos amantes; a continuación se lleva a cabo una sencilla ceremonia de esponsales a la musulmana, con la entrega de unas arras del novio a la novia, entre las que se cuenta un Cupido de diamantes. Se oyen tambores de guerra cristianos, y la boda se interrumpe. Entra Alcuzcuz, que les cuenta cómo ha despedido a Garcés, y lo que ha visto en el campamento cristiano, anunciándoles que

está llegando el mismo Don Juan de Austria y con él, otros muchos nobles y soldados. Ante la noticia, el Rey ordena que vayan todos a sus puestos respectivos, Malec a Galera y Tuzaní a Gavia, dejando la celebración de la boda para otro momento. Los novios lamentan su suerte, que contiene pequeñas fortunas y desdichas grandes, alegrías cortas y penas duraderas, acordando que él venga a verla a ella todas las noches a los muros de Galera.

En las cercanías de Galera el ejército cristiano se dispone a iniciar el asalto. Cuando quieren echar mano de Alcuzcuz, descubren que faltan el morisco y su captor. Aparece en ese momento Garcés, herido, y les cuenta cómo ha sido engañado, consiguiendo sobrevivir escondido bajo un peñasco, advirtiendo así una grieta por la que poder minar la ciudad. Don Juan de Austria y Don Lope de Figueroa se retiran para preparar el asalto. Llega la noche, y Álvaro cumple su promesa, acudiendo ante los muros de Galera, confiando su vida y honor junto con el secreto a Alcuzcuz, pidiéndole también que le sujete la yegua en que ha venido mientras se ve con su esposa; y el animal se le escapa... Se escucha acercarse a los soldados cristianos, los centinelas dan aviso y comienza un gran revuelo. Maleca le pide a Álvaro que se marche y él, confuso entre el amor y el honor, decide llevarla a Gavia consigo, pero no pueden marcharse juntos





porque no tienen la yegua. Conciertan que ella se quede de momento y se reúna al día siguiente con él, que se va a pié, solo.

Jornada tercera

Vuelve a ser de noche cerca de Galera, y Álvaro acude según lo prometido, tropezando con Alcuzcuz en el suelo; parece muerto, pero sólo ha cogido una monumental borrachera. Ocultos ambos entre unas ramas ven cómo los cristianos minan la peña, y la defensa de Galera salta por los aires. Don Álvaro acude a socorrer a su amada, y encuentra a Maleca moribunda; ella le cuenta que un cristiano ha robado sus arras y después la ha herido, y muere en sus brazos. Acuden refuerzos de Berja, con Valor e Isabel, y el Tuzaní les explica lo que ha pasado, jurando que seguirá al

ejército cristiano, encontrará al asesino de su mujer y lo matará.

Galera en ruinas, Don Juan de Austria quiere marchar sobre Berja, pero Don Lope y Mendoza tienen palabras de perdón y pacificación para los moriscos, recordándole que, a fin de cuentas son vasallos de su hermano el Rey. Don Juan les escucha, y envía a Mendoza a ver a Valor y solicitarle su rendición. Aparecen en el campamento cristiano Don Álvaro y Alcuzcuz, que por fin sabe que han venido a matar al homicida de Maleca. Un poco más allá descubren unos soldados, en pendencia por un botín que acaban de echar a suertes; al acercarse, ven que lo que se disputan es el Cupido de diamantes de Maleca, y Don Álvaro pregunta quién trajo la joya. En ese momento sale Garcés riñendo con otros soldados; como son muchos, el sentido del honor de Álvaro le hace salir en su defensa, y un soldado



muere, con lo que les llevan presos a Garcés, a Don Álvaro y a Alcuzcuz, que finge estar mudo para que no le reconozcan morisco por el acento.

Mendoza regresa de su embajada con informaciones contradictorias: por un lado, Abenhumeya no se aviene a ninguna negociación; y por otro, el pueblo, cansado de la lucha, se ha dividido y ha empezado a festejar el perdón de Don Juan en cuanto ha sabido el mensaje del noble cristiano. El Austria decide marchar contra Berja, para aprovechar las circunstancias a su favor. Mientras, en el cuerpo de guardia están presos Garcés y Don Álvaro, y hablan entre sí; de esta forma el Tuzaní llega a enterarse de que el hombre que ha venido a buscar, el soldado que mató a Maleca, es el hombre que tiene delante y al que antes ha salvado la vida. Garcés le

cuenta todo lo que pasó, y cómo fue él también el que facilitó la destrucción de Galera. Don Álvaro, sin dudarlo, le apuñala. A las voces acude Mendoza, el Tuzaní le explica sus razones y ambos luchan. Salen Don Juan de Austria y Don Lope de Figueroa a pedir explicaciones y cuando conocen el motivo de la muerte de Garcés, Don Lope defiende ante Don Juan la acción de Don Álvaro, que escapa. Llega ante los muros de Berja, perseguido por los cristianos, y allí encuentra a su hermana, Lidora. Es ella quien, como reina, se arrodilla ante Don Juan de Austria, contándole el final de Abenhumeya y pidiéndole perdón para su hermano, perdón que el príncipe concede atento a la singular hazaña de amor de Don Álvaro Tuzaní.

Los personajes



Emilio Buale

Cadí

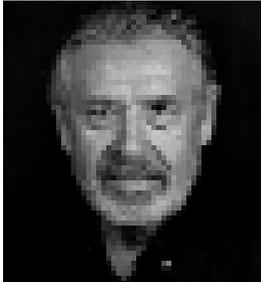
Hombre anciano en el texto de Calderón, en el montaje no lo es tanto. Es el cabecilla de ese rezo que se va a convertir en zambra, algo que no llega a ocurrir por la amenaza que se cierne sobre los personajes a partir de la intervención de Malec. Aparece a lo largo de la función en los momentos más cruciales, representando por la raza y el color del actor que lo interpreta ese porcentaje de granadinos musulmanes que, como Alcuzcuz, no puede parecer otra cosa que moriscos, y por tanto tienen una asimilación muy difícil en el nuevo orden social.



Toni Misó

Alcuzcuz

Es un morisco nada asimilado a la cultura cristiana; conoce muy mal ese mundo, e incluso se expresa muy mal también. Es curioso cómo Calderón le hace hablar con palabras y acento supuestamente morisco, pero realmente lo que quiere mostrar al espectador es un moro hablando castellano, con un lenguaje diferente, escrito minuciosamente, y que contrasta con el que hablan los otros moriscos. Entre el primer y el segundo acto no cambia ni de vestimenta, ni de costumbres, ni de religión, ni de nombre; es siempre el mismo, un pequeño comerciante musulmán, inculto, pero hábil para salir adelante y zafarse de situaciones peligrosas...



Jordi Dauder

Don Juan Malec

Es descendiente de la nobleza árabe granadina, y aún tiene muy presente sus orígenes; añora otro estado de cosas, otra situación y antiguos éxitos militares, aunque está en el gobierno de la ciudad como *Veinticuatro* de Granada. Inteligente y pacificador al principio, invocando el valor de la costumbre frente a la violencia de la imposición, encabeza una rebelión personal que intenta y consigue, ayudado por las circunstancias, proyectar a nivel general. Mira al pasado y quiere restaurarlo.



Pepa Pedroche

Doña Clara Malec o Maleca

Digna hija de su padre, educada de tal manera que tiende a la asimilación valorando muchísimo su pasado musulmán. Vemos que en su conducta amorosa con respecto a Don Álvaro es la normalización misma; sus relaciones están presididas por el código de caballero y dama cristianos, de tal forma que quizás su boda lo hubiera sido también en circunstancias norma-

les. Su vestuario, sus maneras, lo que considera honorable y lo que no... tienen que ver con la adaptación, pero maneja con muchísima soltura ropa y costumbres moriscas, siente y respeta la cultura y tradición de sus antepasados.

Don Álvaro Tuzaní

Es un morisco noble, de la alta sociedad de Granada, que tiene perfectamente asimilada la cultura cristiana, es más; vive con las reglas y tiene los atributos éticos y morales de los *caballeros españoles*, aunque profese una religión distinta. Siente hacia Clara Malec, otra morisca de su mismo nivel social, un profundo amor que las circunstancias de represión y guerra en las que viven convierten en imposible. Es una figura que viene de muy atrás: es el moro enamorado, el moro sensible, el moro noble, al que vemos comportarse como un caballero del Siglo de Oro, casi como un caballero medieval; Calderón le traza como un príncipe romántico capaz de hazañas heroicas por amor y por honor, y se permite el lujo de colocarle como uno de los líderes de la rebelión, sin disminuir por eso las posibilidades del público de identificarse con él como protagonista. El Tuzaní va a matar a un hombre por una cuestión de honor y en defensa de su dama asesinada, no porque él sea moro y el otro cristiano; a través suyo, vemos la lógica humana de la sublevación morisca, y tiene la opinión general a favor.

Beatriz o Zara

Criada de Doña Clara Malec, es su confidente como suele ocurrir en el teatro del Siglo de Oro, y se relaciona levemente con Alcuçuz. Mucho más cultivada que el mercader, sigue en todo los pasos de su señora, cambiando su nombre en Zara cuando la rebelión las lleva a la Alpujarra.

Don Alonso de Zúñiga

Es Corregidor de Granada, y representante de la justicia. Su incapacidad para resolver objetivamente el conflicto entre Mendoza y Malec es la demostración palpable de que ley y realidad iban por caminos diferentes en ese momento en Granada, y de que para Don Alonso la sangre prima por encima de su deber. Aunque en principio es imparcial y encarcela a los dos hombres, pronto se pone del lado de los cristianos. Su muerte a manos de los moriscos dentro de la sublevación transforma el alzamiento en guerra civil.



Joaquín Notario



Ione Irazábal



Paco Paredes



César Sánchez

Don Fernando de Válor o Abenhumeya

Descendiente de los reyes de Granada, es otro personaje que mira al pasado; al comienzo de la obra mantiene un talante conciliador, porque cree sinceramente en su asimilación al mundo cristiano, hasta tal punto que ofrece una mezcla de sangres. Pero el rechazo frontal de sus negociaciones con el cristiano viejo Mendoza pone de relieve lo lejano del horizonte de la integración de culturas, y una vez que el levantamiento se consolida como rebelión, lo acaudilla como rey. Su inflexibilidad final, negándose a la rendición a pesar de la evidente superioridad cristiana y de lo inútil del sufrimiento de su gente, le llevan a la muerte a manos de sus propios vasallos.



José Luis Santos

Don Juan de Mendoza

Cristiano viejo granadino, *montañés* de origen, como él mismo dice, y pariente del marqués de Mondéjar, uno de las familias nobles que más se distinguieron en la reconquista de Granada. A pesar de que es amante de Isabel Tuzaní, tiene un prejuicio enorme contra los moriscos, que sale a la luz violentamente cuando le hablan de casarse con Clara Malec. Consciente, (sin sentirse demasiado culpable), de que su comportamiento ha sido el detonante de la rebelión morisca, juzga el contenido exclusivamente represivo de las órdenes del rey Felipe II como principal causa del alzamiento. Lucha con Don Álvaro en varias ocasiones de caballero a caballero, respetando en el Tuzaní sus cualidades y su valor, como un hombre de honor pueda admirar a otro.



Miguel Cubero

Garcés

Es un soldado de fortuna al servicio del bando cristiano, y un personaje negativo. La envidia, la codicia y la necesidad de hacer méritos son los aspectos de su personalidad que nos va mostrando a lo largo de la obra. Es un personaje que atropella, mata y asesina, pero que se arrepiente o más bien llega a entender que no debiera haber matado a una mujer indefensa, morisca o cristiana. Muere a manos del Tuzaní, a quien debe la vida.



Montse Díez

Doña Isabel Tuzaní o Lidora

Hermana de Don Álvaro, el protagonista, y como él, producto de la convenida integración del mundo musulmán en la cultura cristiana, consciente de que no hay otra salida. Quiere a Don Juan de Mendoza, pero el suyo es un amor no imposible, sino sin desarrollo; y ella una mujer infeliz, a pesar de convertirse como Lidora en la reina de los moriscos, ya casada con

Abenhumeya. Es el personaje que más calla de la obra, y así permanece hasta el final, en que toma la palabra para materializar la rendición de los moriscos ante Don Juan de Austria, obteniendo el perdón para su hermano.

Don Juan de Austria

Uno de los personajes históricos de la obra, y artífice de la victoria cristiana en la sublevación de Granada, rodeado de los mejores soldados y los generales más importantes. Hermano bastardo de Felipe II, parece anticipar la figura de los validos, con decisiones que en algunos casos superan las instrucciones reales. Duro de juicios y de corazón, es sensible a las reflexiones de sus hombres de confianza, y como buen estratega, capaz de cambiar la agresión en negociación. La hazaña del Tuzaní le inspira admiración y no duda en concederle el perdón.



Juan Meseguer

Don Lope de Figueroa

Es otro de los personajes históricos de la obra, más joven en el montaje que en la realidad, por motivos puramente teatrales. Don Lope, que Calderón trata más extensamente en alguna otra de sus obras, como *El alcalde de Zalamea*, representa el soldado experimentado, probablemente el líder más carismático del ejército cristiano, un general prototípico. A veces muestra su genio y mal carácter, pero tiene firmes convicciones y defiende posiciones morales honorables.



Rodrigo Arribas

Soldados cristianos

Reflejan el colorista y variopinto mundo de la soldadesca de fortuna, que sin uniforme ni remuneración establecida, acompañaban y daban cuerpo al ejército. Vivían y comían de lo que conseguían aquí y allá, repartiéndose el botín o jugándose lo si se daba la ocasión; y así se los encuentra el Tuzaní, y así puede recuperar el Cupido de diamantes que le llevará al asesino de su amada.



Jorge Gurpegui



Javier Mejía



Xavi Montesinos

El montaje producido por la CNTC.

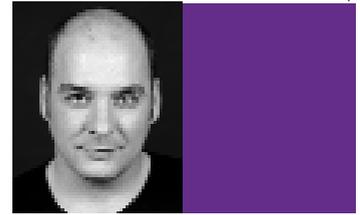
Año 2005

Entrevista a Eduardo Vasco,

*director de escena de
Amar después de la muerte,
de Calderón de la Barca*

Eduardo Vasco es licenciado en Interpretación y Dirección escénica por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, centro en el que ha sido profesor y vicedirector. También es músico y especialista en espacio sonoro para teatro, y siempre le ha interesado el teatro clásico de nuestro Siglo de Oro; ha puesto sobre el escenario para su propia compañía títulos como *No son todos ruiseñores*, *La fuerza lastimosa*, *La bella Aurora*, de Lope de Vega, y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y *El castigo sin venganza* de Lope de Vega para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En esta ocasión dirige para la CNTC *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca. El dramaturgo recrea un hecho real, la rebelión de los moriscos en las Alpujarras a finales del siglo XVI, consecuencia de las duras condiciones de vida que el rey Felipe II quiso imponerles. Este acontecimiento histórico sirve de fondo al autor para contarnos una historia de honor y amor en tiempos difíciles, algo que nos conmueve y nos muestra al presunto enemigo como un ser humano sin más, difuminando diferencias políticas o culturales. Eduardo se ocupa también de la música y el espacio sono-





ro. Con motivo del estreno del montaje en el teatro Pavón de Madrid realizamos esta entrevista, en la que nos habla de los aspectos más importantes de este trabajo.

1. *Amar después de la muerte* es una obra poco representada de Calderón. En un mundo tan convulsionado como el que nos ha tocado vivir, ¿crees que el tema y enfoque que el autor ha escogido para su texto es un buen motivo para llevarlo a escena?

Precisamente la temática de la obra ha sido para nosotros uno de sus atractivos principales. Cuando uno se enfrenta al teatro clásico, tiene la intención de buscar las conexiones que la función va a hacer con el mundo contemporáneo, y algunas veces hay que transformar partes del texto para que el asunto resulte de más vigencia o tenga más efectividad teatral. En el caso de *Amar después de la muerte* encontramos que la incidencia de su tema en nuestro presente era importante de por sí: el conflicto que planteaba lo teníamos a diario en los periódicos y la televisión... al fin y al cabo estamos hablando de la imposibilidad de convivencia entre dos culturas, y dos culturas que son la cultura cristiana y la cultura musulmana, que no en vano se definen a través de las religiones. La guerra de Irak, los problemas de la inmigración, la adaptación y la comunicación entre distintas culturas hacen que el tema sea absolutamente contemporáneo. Esto nos ha llevado a no hacer una revisión de

la obra, sino a escenificar el texto de una manera limpia. Es más, lo que sorprende es la objetividad con que Calderón trata el asunto, que nos lleva muy claramente a dónde está el autor y la sociedad española en ese momento, qué es para ella el morisco, el nivel de amenaza que representan los países musulmanes para el Imperio...

2. ¿Qué valor especial tiene *Amar dentro del conjunto de la obra de Calderón con respecto a la manera en que trata la cuestión morisca? ¿Tiene una actitud valiente o acomodada? ¿Puede reflejar una mala conciencia de la época?*

Calderón escribe otras obras dedicadas a esta cuestión, pero la trata de una manera muy distinta según cada una. Yo creo que tiene que ver con las fuentes que maneja en uno y otro caso y con la historia que cuenta en sí. En *Amar después de la muerte* Calderón recoge datos de tres crónicas; dos de ellas son bastante críticas directa o indirectamente con la crueldad de los hechos históricos que comentan y especialmente una, la de Pérez de Hita, trata pormenorizadamente el asunto amoroso del Tuzaní y su venganza. En las tres hay alusiones más o menos veladas a la severidad de Felipe II y su política de cumplimiento a rajatabla de las pragmáticas nuevas y anteriores, y a la inconveniencia de haber solucionado tan drásticamente este tema. Está claro que para el año 33 más o menos, que es el año en que creemos que Calderón escribió la comedia, el tema se

supone que está superado, pero desde luego, la opinión generalizada es que no fue un suceso feliz para el país, aunque existan importantes opiniones opuestas. Ese clima general está muy bien recogido por nuestro autor, puesto en boca de algunos de los personajes, y expresado tanto a través de las acciones de Estado como de las acciones particulares, más privadas. Yo creo que, desde nuestro punto de vista hoy, resulta muy sorprendente la posición de Calderón y en el contexto resulta incluso valiente.

Por otro lado, no hay que olvidar que los moriscos eran uno de los pulmones de la economía de toda esa zona levantina sur. Tampoco hay que olvidar que muchas de las tradiciones agrarias y artesanas que manejamos provienen de ellos. Y qué decir de la cultura musulmana y su influencia en España. Un hecho tan drástico como la expulsión de 1609 debió de resultar una fractura social.

3. ¿Has encontrado especiales facilidades a la hora de planificar la versión con Yolanda Pallín? ¿En qué época has situado la puesta en escena? ¿Cómo has enfocado el espacio escénico y el vestuario? ¿Y la iluminación?

Como siempre en el Siglo de Oro, cuando el texto no habla de un tema de ese periodo histórico, hay dos opciones: localizar la puesta en escena en el momento histórico al que se alude o en la época del autor. Nosotros hemos preferido situar el montaje en la época de los hechos históricos, y

trabajar con un rigor casi académico en el vestuario. Por el contrario, la escenografía es más una visión abstracta que permite el juego teatral, tanto de lo que en un momento dado puede ser un sitio cerrado, una casa o dos, y en otro momento de la obra la montaña de las Alpujarras. El espacio requería ese juego, que pudiera servir a una comedia de capa y espada, que es lo que parece la función al principio, con escondites y damas tapadas, y cambiar luego a otro género que tiene que ver más con un drama de venganza envuelto en un asunto militar, de comedia soldadesca, en el que empiezan a aparecer mercenarios, personajes que recuerdan un poco a Torres Naharro, incluso personajes que han estado en nuestra comedia siempre y vienen de los griegos, de Aristófanes y Plauto. La aparición de personajes históricos de gran altura, como puede ser Don Juan de Austria, incidía en la necesidad de un espacio que nos diera una amplia gama de posibilidades. El decorado corpóreo para cada escena resultaba complicado y además, yo creo que choca frontalmente con el tipo de propuesta que un dramaturgo como Calderón realiza en esta obra.

En cuanto a la iluminación, sirve perfectamente al espacio, a la creación de atmósferas y a cómo se van hilando, desde el punto de vista narrativo, todas las escenas. Pero, desde luego, el vestuario es lo que creemos debe sujetar más al espectador al hecho histórico en sí y, dado que hemos sentido que el dramaturgo estaba hablando de unos hechos nuestros, de una histo-

ria que tiene que ver directamente con cómo somos, resultaba más interesante contárselo al público con la menor interferencia posible, y con la mayor fidelidad a lo propuesto por Calderón.

4. ¿Qué nos puedes contar de los personajes dentro de este montaje? ¿Qué tratamiento les has dado con respecto al texto de Calderón?

En la visión que nos da de sus personajes prima el nivel de identificación que Calderón quiere que tengamos con ellos, especialmente con su protagonista, que en este caso es el Tuzaní, un morisco. Evidentemente el dramaturgo lo que no puede hacer es pintar el entorno morisco como totalmente hostil, porque así el espectador nunca se identificaría con el héroe; de esta forma, la parte altiva y obstinada de los musulmanes está monopolizada prácticamente por Válor y los conspiradores del principio de la obra, mientras que en el mundo cristiano lo negativo está representado por Don Juan de Austria y el soldado Garcés. Además, y con respecto a los personajes históricos, Calderón los trata con una serie de adaptaciones, es decir, no responden a lo que ellos hicieron en su momento, o al papel histórico real que desempeñaron, porque están tratados como representantes de todo lo que va a venir después, algo que el autor conoce ya. Así sucede con Don Juan de Austria, que parece anticipar la figura del valido, interpretando a su criterio los bandos del Rey.

En cuanto a los moriscos, son personajes

de tipo muy distinto. Hay algunos que tienen una herencia cultural mucho más directa de los reyes de Granada y la tradición musulmana, y otros personajes a los que todo esto les viene un poco más de lejos y que ya han nacido en una situación nueva. Probablemente Válor y Malec tienen más cerca ese pasado, y un personaje como Tuzaní, no, lo cual hace que Álvaro no tenga planteamientos relativos a lo social, al mundo musulmán, tan directos como Malec. Eso está hecho intencionalmente por parte de Calderón, porque si Tuzaní tuviera mucho calado dentro de lo que es la rebelión, como personaje individual, si se alejara del caballero un tanto aséptico con el cual se puede identificar el público, hubiera tenido problemas para la recepción de la obra. Yo creo que lo que hace Calderón básicamente es excluir al Tuzaní de todos los problemas políticos, dándole su sitio evidentemente, pero sin que el personaje se aleje mucho de su preocupación más inmediata, que es el amor. Es decir, cuando oye los tambores de guerra no le hablan de los cristianos, sino de su propia infelicidad, de su imposibilidad de alcanzar la felicidad.

5. En este espectáculo hay una música muy especial. Háblanos un poco de ella y de cómo has diseñado el sonido del montaje.

La música presenta dos líneas fundamentales. Una tiene que ver con el mundo árabe, con el mundo morisco concretamente, en la que empezamos a trabajar a partir del folclore. Lo probamos, tratamos

de usar algunas cosas, pero no nos acababa de funcionar; acabamos reproduciendo tópicos, y nos pareció que iban a distanciar mucho al espectador del plano profundo de aquella sociedad, de forma que sustituimos la zambra inicial por un rezo. Decidimos además utilizar esa música partiendo de la tradición andalusí, recogiendo los trabajos de recuperación que se han hecho estos últimos años, y manejando elementos muy sencillos, muy simples, que pudieran definir y apoyar ese mundo. De esta forma hemos usado una flauta, hay un momento con un laúd, y un canto en árabe, cuya letra original tiene que ver con las coplillas que Calderón incluye en el texto. La música cristiana es toda de un autor un siglo posterior prácticamente, que es Giuseppe Tartini, ya metido en los cánones de la música ilustrada. Yo buscaba un adagio que pudiera definir por un lado la esencia del drama social, y por otro lado la del drama privado del Tuzaní y Clara; me pareció que Tartini daba esa profundidad que necesitaba el contexto, y lo más interesante ha sido experimentar la mezcla de esa propuesta musical tan occidental con el rezo musulmán. Por lo demás, casi todos los sonidos en escena son sonidos en directo, y en general se ha apostado por la sencillez.

6. ¿Qué has pretendido de los actores de *Amar después de la muerte*?

Creo que su misión en este montaje tiene mucho que ver con trasladar la palabra de Calderón al espectador de la manera más efectiva; hasta en los momentos más terri-

bles, como el monólogo que tiene Joaquín Notario, el verbo es tan impresionante que tiene que estar muy bien defendido, porque de otra manera sólo se conseguiría ensuciar esa riqueza. Se preparó especialmente a los actores, y hace meses hicieron un taller de verso, donde se trabajó desde la parte más rítmica del lenguaje, hasta la manera más adecuada de defender ese texto, y de ahí han salido en cierto modo todos los anclajes que hemos ido utilizando.

7. ¿Cuáles han sido las mayores dificultades que has encontrado en la puesta en escena?

Fundamentalmente intentar no caer en el tópico del morisco, no irnos al aspecto folclórico, algo casi imposible con un personaje como Alcuiz, porque su esencia es ésa. Pero a los personajes históricos había que buscarles un tratamiento que evidenciara que su comportamiento representaba todo lo que iba a venir después, jugando una obra tan de género como ésta de una manera que pudiera tener también fondo. Y yo creo que una de las cosas más complicadas de este montaje, independientemente de la palabra, que lo ha sido, es el vestuario, especialmente importante en esta ocasión para los actores.

Hemos contado con excelentes trabajos sobre la cuestión morisca a través de la Historia, como el de Miguel Ángel de Bunes, la excelente edición doble del texto de Alcalá Zamora y la, por supuesto, fundamental edición de Manuel Ruiz Lagos, que es la precursora y clarificadora vía que

abre el interés de la pieza en estos tiempos.

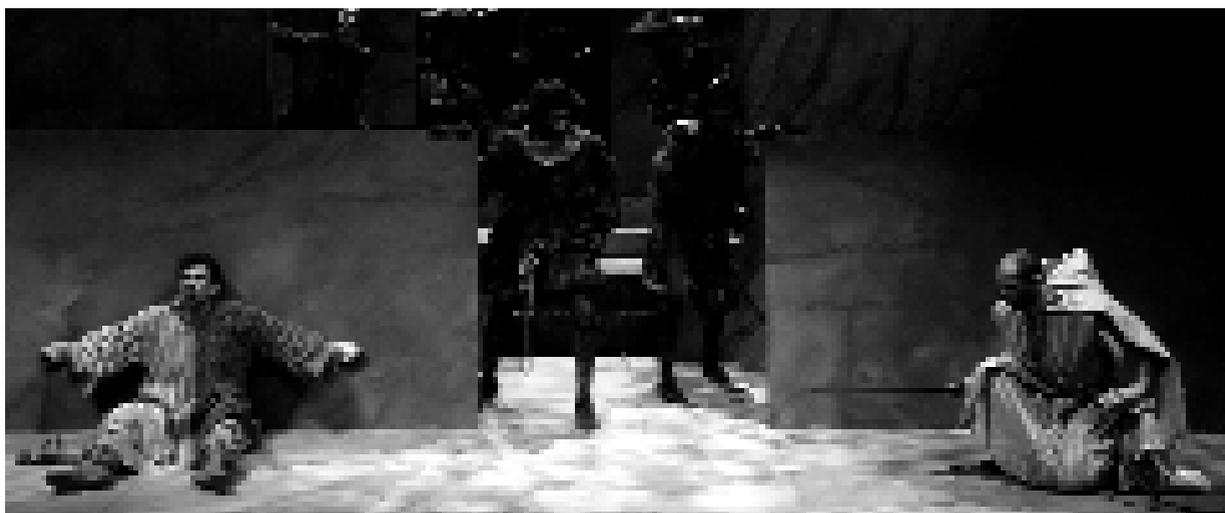
8. ¿Y qué piensas que ha sido lo más gratificante de este montaje?

Lo más gratificante ha sido poder realizar una investigación en profundidad en la época y dentro del mundo morisco, no sólo por el rigor histórico que necesitábamos, sino para evitar el aspecto folclórico inmediato y llegar al fondo poético del asunto. Y claro, el encuentro ha sido más en occidente, porque es donde vive el morisco granadino; al fin y al cabo, sus relaciones con oriente son prácticamente inexistentes y sus vecinos reales los cristianos españoles. No tiene posibilidad de vuelta atrás, con lo cual son personajes que se encaminan hacia la asimilación, aunque quizá más lentamente de lo que desearían sus vecinos. Su mundo es el occidental, aunque en él, las pragmáticas le impidan expresarse...

9. Por último, ¿qué se le ofrece al espectador de hoy en esta función? ¿Qué interés crees que esta obra de 1633 puede tener para nuestro público más joven, los estudiantes de secundaria y bachillerato?

Pienso que tiene varias cosas interesantes. Una de ellas es el punto de vista histórico sobre la cuestión, tan contemporánea, de la relación positiva entre culturas diferentes que conviven en una misma geografía, algo esencial para el medio educativo... hay una frase en la obra que resume este aspecto perfectamente: "porque la violencia sobra / donde la costumbre falta".

Por otro lado, la función tiene también la curiosidad del contexto, la belleza del texto de Calderón, la riqueza del lenguaje, e incluso lo entretenida que es, algo que olvidamos habitualmente; por lo menos a mí, que cuando iba al colegio ya me gustaba mucho el teatro clásico, me sorprendieron este tipo de obras de Calderón y Lope, tan llenas de aventuras y acontecimientos, tan populares por un lado, y a la vez de un calado tan hondo y escritas de



Entrevista a Yolanda Pallín, *autora de la versión de A*

Yolanda Pallín, licenciada en Filología Hispánica (Literatura) por la Universidad Complutense de Madrid, y licenciada en Arte Dramático (Interpretación) por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, es una persona perteneciente al mundo del teatro. Profesora de la RESAD, es autora de algunas importantes piezas de nuestra dramaturgia contemporánea, como *Los motivos de Anselmo Fuentes*, por el que recibió el premio Calderón de la Barca de 1996, *Los restos de la noche*, premio Maria Teresa León 1995, *DNI*, *Lista negra*, y *Trilogía de la juventud I (Las manos)*, *Trilogía de la juventud II (Imagina)*, y *Trilogía de la juventud III (24/7)*. Junto a José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe. Es autora también de varias versiones de nuestro teatro del Siglo de Oro, entre ellas las de *No son todos ruiseñores* y *La fuerza lastimosa*, de Lope de Vega, para Noviembre Compañía de Teatro, y *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla y *La entretenida*, de Cervantes, para la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

1. Yolanda, tú eres una persona de teatro: profesora de la Escuela Superior de Arte Dramático, autora de teatro y también de varias versiones de textos del Siglo de Oro. Cuéntanos, por favor, cómo ha surgido y se ha concretado en este caso el proyecto de hacer la versión de *Amar después de la muerte*, de Calderón, junto a Eduardo Vasco, director de escena del montaje y director de la CNTC.

Es un texto que tanto a él como a mí nos interesa desde hace mucho tiempo. Hacia

1997 o 1998 nos reunimos en la Fundación Olivar de Castillejo un grupo de amigos autores de teatro, junto a José Sanchis Sinisterra, con el objetivo de crear un laboratorio permanente sin ningún tipo de patrocinio externo. Nos veíamos una vez a la semana, más o menos, para trabajar en torno a lo que es adaptar un texto clásico. Manejamos muchos, porque fue un año de dedicación muy intensa, y sacamos bastantes conclusiones; allí apareció ya *Amar después de la muerte*. Parte del grupo seguimos después trabajando con él, por la necesidad de mantener la investigación en un texto de tanta riqueza. *Amar* nos interesaba porque hablaba de un conflicto racial, y en ese momento teníamos muy reciente la guerra de Yugoslavia, sin olvidar que cada vez hay en cualquier país más inmigrantes de todas partes del mundo, y ya nos dábamos cuenta de que la convivencia cultural era uno de los problemas medulares en nuestra sociedad contemporánea. Si este tema se manifiesta dramáticamente con la fuerza con que lo hace en *Amar después de la muerte*, (que además ya se planteaba por qué los españoles hemos llegado a ser como somos, en función de dónde venimos), es lógico que siguiéramos profundizando en esta obra, como hicimos Borja Ortiz de Gondra, Juan Mayorga y yo. Varias generaciones de alumnos de la RESAD han trabajado con el texto también, así que hemos mantenido el interés y la investigación sobre él durante muchos años. Y Eduardo, que es muy buen conocedor del teatro clásico y gran lector, con el que siempre hemos hablado mucho

sión de *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca



sobre repertorio, siempre deseó poner en pie este texto, y ahora me ha encargado la versión sabiendo el interés y el trabajo que yo le había dedicado... Calderón es un gran constructor, un autor más complejo que complicado; con cada vuelta que se le da a *Amar* se descubre un aliento poético distinto.

2. ¿Crees que este texto de Calderón tiene un especial interés humano y social, además o más allá de su importancia literaria?

Amar después de la muerte es una obra histórica en el mejor sentido. En ella Calderón aborda el levantamiento de los moriscos de la Alpujarra granadina durante el reinado de Felipe II, pero 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. Por más universal que sea el tema, el móvil dramático eficaz no dejará de presentarnos la inestabilidad y el quebranto de los personajes. En tanto que comedia histórica, tratará el tema del orden social; en tanto que comedia heroica, el del honor y la obligación.

Lo verdaderamente singular de esta pieza es que el "caso" extremoso, sangriento, honorable, y por lo tanto productivo dramáticamente, está protagonizado no por un cristiano, sino por un morisco que sólo así podrá restaurar su honor mancillado y reintegrarse en lo social. Al menos en el contexto de la ficción. El Tuzaní no asesi-

na tanto por venganza como para defender su identidad de hombre, de la que los acontecimientos, el brutal exterminio de la minoría a la que pertenece, le están desposeyendo. La Guerra de Granada no es sólo telón de fondo, o referente de cualquier conflicto bélico, sino la tragedia, no menos extremosa, de nuestra identidad nacional. Un cruel espejo en el que mirarnos.

3. ¿Cómo has enfocado la versión de la obra? ¿Has actuado con libertad a la hora de hacerla?

La adaptación de un texto tan complejo como *Amar después de la muerte* exige un importante esfuerzo de análisis previo. Podría decirse que la principal tarea del dramaturgista consiste precisamente en efectuar dicho análisis, y que sólo el mismo podrá justificar cualquier decisión. Una vez que la puesta en escena reclama una adaptación, hasta la no intervención ha de estar suficientemente razonada.

Para casi cualquier texto una supresión implica una pérdida: informativa, estética o expresiva, y aceptarlo es la mayor dificultad con la que me encuentro al hacer una versión. Pero es verdad que hay estilos menos intelectuales y la organicidad, en ocasiones, propicia pasajes ilustrativos, introducción de informaciones no medulares, aunque contextuales, o detalles pintorescos. Calderón, sin embargo, es un autor profundamente lógico. La estructura de sus piezas es la de una maquinaria en la que cada pieza colabora en la generación de un movimiento constante. De

hecho, si algo parece no responder a este procedimiento suele deberse a una ligereza en nuestro análisis, o una falta de competencia, no a los objetivos últimos del autor. Y cuanto más te enamoras del texto, más lo vas comprendiendo, y mucho más difícil es saber que tienes que hacer modificaciones; me ha costado muchísimo quitar ese parlamento en el que se cuenta cómo cultivan los moriscos...

Y el otro aspecto fundamental a la hora de hacer una adaptación es establecer una lectura común con el director de escena, escucharle. En lo que se refiere a Eduardo Vasco y a mí, hay que tener en cuenta que nosotros decidimos hace tiempo que el teatro clásico era una de nuestras voces; como la trayectoria entre nosotros ya es muy larga, trabajar juntos es muy agradable y suele ser bastante fácil, dentro de la dificultad que implica todo proceso, pero nos entendemos muy bien. Nos conocemos lo suficiente como para que yo, viendo un texto, sepa más o menos por dónde van a ir sus intereses, aun antes de haberlo comentado juntos. Yo he tenido toda la libertad del mundo por su parte, pero sabía que en este texto él iba a querer resaltar en determinados momentos su aliento trágico, iba a ir a lo esencial en la puesta en escena, y que también le iba a interesar el aspecto épico, esa narración, ese viaje a la muerte de Garcés; así que eso es lo que he trabajado y reforzado desde la versión.

4. ¿Qué decisiones más importantes has tenido que tomar en este caso? ¿Han tenido que ver con la estructura, el vocabulario, las referencias culturales...?

Las manipulaciones que se han efectuado

sobre el texto responden a lo que consideramos la necesaria adaptación a una recepción contemporánea del espectáculo. Siendo conscientes de las pérdidas, optamos por una espectacularidad más directa. Por ejemplo, ante la expresión de un deseo de acción y su inmediata realización solemos escoger la acción para evitar una posible redundancia escénica. Así ocurre sobre todo en las escenas bélicas, que hemos pretendido esencializar, como ya he dicho...

La sospecha de redundancia es uno de los criterios que más ha pesado a la hora de suprimir ciertos pasajes, como pueden ser algunas descripciones de Gavia, Berja y Galera. El anacronismo que sitúa Lepanto antes de la resolución de la Guerra de Granada se ha mantenido como seña de identidad del texto, pero no se ha querido incidir en la analogía que describe la de Galera como una victoria naval.

Una de las escenas más afectadas es aquella en la que Mendoza narra a Don Juan de Austria los orígenes del levantamiento. La extensión del romance es, incluso con ciertas supresiones, considerable; y las que se han efectuado tienen que ver con una cierta exaltación positiva de las costumbres y el tipo de vida de los moriscos en sus plazas fuertes, mucho más voz del autor que del personaje, y con el relato de la terrible respuesta de los moriscos a las pragmáticas en los inicios del conflicto. El hiato de tres años entre la primera jornada y las restantes se ha subsumido como dato concreto, aunque es deducible el paso del tiempo. Consideramos que la concreción temporal es fiel a la verdad histórica pero debilita en algo la trama sentimental.

Hay otras decisiones que están fundadas en

la oscilación genérica que presenta la pieza. *Amar después de la muerte* es, también, una tragedia, pero participa de rasgos de otros géneros. Podríamos decir que en ocasiones se manifiesta como una comedia de capa y espada, con escenas en las que se utiliza el enredo y que han sido suavizadas -por ejemplo, en el uso de apartes de connivencia con el espectador- en beneficio de un tono épico, que conviene más al aliento trágico. Algunos finales de escena rematados con apartes paralelos pueden también resultar anticlimáticos para el espectador actual.

En tanto que drama de honor, a Calderón le resulta necesario que algunos personajes expongan minuciosamente sus leyes y recovecos; precisamente son Válor y el Tuzaní, moriscos integrados, los más puntillosos a la hora de plantear cómo se ha de remediar la ofensa. Y es lógico que así sea, para comprobar su honorabilidad a través del estricto conocimiento teórico de la materia. El espectador contemporáneo, alejado de ese código del honor, entiende la naturaleza honorable de ambos personajes más por sus deseos de conciliación, por sus acciones, que por sus disquisiciones o por la relación de su genealogía.

Finalmente, también se ha considerado la dialéctica entre el posible drama histórico, si se plantea un problema de origen político y social, y la tragedia, de tal manera que la “naturaleza” o la “fortuna” como principios de causalidad se ven desplazados hacia el final de la pieza. El objetivo sería potenciar esa sensación de mutabilidad paradójica, para que los rasgos más externamente trágicos no ahoguen a la pieza histórica.

5. Con tu experiencia como pedagoga y

autora de teatro, ¿qué interés crees que esta obra de 1633 puede tener para los espectadores de hoy y, en concreto, para nuestro público más joven, los estudiantes de Secundaria y Bachillerato?

Ahora tenemos gran cantidad de problemas sociales, y una de las expresiones que más se oye en estos momentos es la de *alianza de civilizaciones*; resulta que en esta obra se está hablando ya de alianza de civilizaciones. Y se está hablando de un país y de un Estado, España, en el que durante bastante tiempo se consiguió una cierta convivencia entre culturas distintas. Ejemplos que se perdieron, habría que reflexionar por qué, y por qué surgió esa figura para mí tenebrosa de “¡Santiago, y cierra España!”, o “Santiago, matamoros”, que tenemos en los altares de tantas iglesias. Yo recuerdo ir de pequeña a una de las iglesias del pueblo de mi madre, y ver en el retablo a Santiago pisando el cuello a un moro; ¿qué idea podía hacerme yo, niña pequeña, de esa parte de España?

Hemos vivido muchos años en que, por las razones que hayan sido, aquí no veíamos demasiados musulmanes, no había un conflicto tan directo y tan cercano, pero es que ahora están los subsaharianos saltando las verjas en Melilla, ha habido un 11 M, ha habido un 11 S, ha habido una guerra en la que hemos intervenido y en la que hemos dejado de intervenir... y *Amar después de la muerte* nos da precisamente una ocasión de reflexionar acerca de la diferencia y del otro, dentro de nuestras fronteras más pequeñas; a darnos cuenta de que ahora el concepto de frontera hay que dinamitarlo de alguna manera, a pensar que somos Europa y que somos el primer mundo, la responsa-

Entrevista a Rosa García Andújar, figurinista de A

bilidad que tenemos, y de qué lado estamos.

Rosa García Andújar es ya una colaboradora habitual de la Compañía Nacional de Teatro Clásico; sus diseños de vestuario han estado presentes en los espectáculos de la Compañía en numerosas ocasiones, como es el caso de *La entretenida*, de Miguel de Cervantes, *El castigo sin venganza*, *El caballero de Olmedo* y *La dama boba*, de Lope de Vega, o *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, dando siempre una medida excepcional de eficacia dramática y elegancia al mismo tiempo. Ha trabajado con algunos de los mejores directores de escena españoles, como Francisco Nieva, José Carlos Plaza, Helena Pimenta, Ernesto Caballero y José Pascual, tanto para teatro como para ópera, ballet y musicales. En este caso hecho para la CNTC los figurines de *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca, con dirección de Eduardo Vasco, motivo por el que mantenemos con ella esta conversación en la que nos explica su trabajo dentro del equipo artístico del montaje.

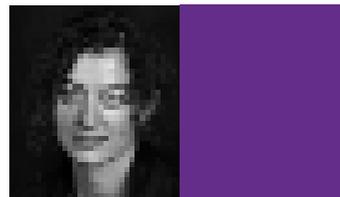
1. Rosa, ¿cuál fue el punto de partida de tu incorporación a este proyecto de poner en escena *Amar después de la muerte*, junto a Eduardo Vasco?

Como en otras ocasiones, Eduardo me llamó y en esta ocasión me planteó un espectáculo histórico desde el punto de vista del vestuario, ya que la escenografía era una estilización abstracta y minimalis-

ta del espacio. Me pidió seguir la línea ya habitual en él, realista, sobria y nada estridente, y en esas coordenadas me he movido yo. El vestuario es lo más histórico y realista posible, dentro de lo que para mí es realismo escénico: una transformación de la realidad, no naturalista pero sí verosímil. La clave es la verosimilitud, hacer el figurín con la misma intención de que el espectador se crea el traje que la que tiene el actor cuando hace su discurso. Y no solamente eso, sino trabajar con rigor, algo un poco complicado pero muy importante para mí; conseguir ofrecer al público una visión de la historia agradable, atractiva, pero sólida, conjugando dos intenciones: por un lado, encontrar tejidos y adornos actuales que resuelvan tejidos y adornos del XVI, algo muy difícil y para lo que hay que buscar mucho. Y por otro lado, hacer una traducción a la actualidad de lo que marcaba la norma entonces, favoreciendo con pequeñas concesiones el trabajo de los actores sobre el escenario. Que el actor se vea con una coraza en el espejo antes de salir a escena y se crea la fisicidad cotidiana de su personaje, aunque la coraza sea de resina y no de metal, para que se vea verosímil y él se mueva mejor.

2. ¿Cuál crees que es el cometido de el/la figurinista dentro del equipo artístico que realiza el montaje?

El cometido del figurinista consiste en dar forma física a unos personajes, y dársela con el vestuario, y ayudar a que el perso-



Lista de Amar después de la muerte, de Calderón de la Barca

naje se entienda, además de por lo que dice, por su aspecto y apariencia; tiene además que hacerlo dentro de un acuerdo con el director y el planteamiento plástico del resto del equipo. Como diseñadora de vestuario yo estoy dentro de un conjunto no sólo estético, sino funcional y sobre todo, ideológico; no tendría sentido que yo defendiera únicamente mis figurines, sino lo mejor para el conjunto y la globalidad del proyecto. Como es lógico, cada uno somos especialistas en aquello a lo que nos dedicamos. Yo me dedico al vestuario y no sólo soy especialista, sino que tengo un criterio, que junto con una determinada visión artística, constituye mi aportación al equipo en cada montaje. Desde mi punto de vista yo quiero darle al público, al actor, al director, a todo el mundo, esa sensación de verosimilitud de la que antes hablaba, unida a una estética ligada a una forma de entender la sociedad, la cultura...

3. ¿Qué claves del montaje han sido para ti las más interesantes en esta ocasión?

Una de las cosas que más me interesó de este montaje ha sido reflejar la convivencia y la contraposición que había entre un mundo árabe y un mundo cristiano que convivían en el mismo espacio en la Granada del XVI. Mostrar cómo frente a esas mujeres cristianas de la nobleza que iban absolutamente imposibilitadas por su atuendo, con su corsé envarado, acartonado, que no las dejaba respirar, esas fal-

das con verdugados hechas con pesadísimos brocados de seda, existían las mujeres moriscas, nobles también, pero mucho más libres físicamente en sus vestidos. Y curiosamente es un vestuario que ha cambiado muy poco con el paso del tiempo: como muchos de los moriscos emigraron a Marruecos, en mi investigación me he centrado en este país, y he visto muchas cosas del vestuario tradicional que hacen referencia a los moriscos españoles, que se usan exactamente igual hoy día, excepto algunas incorporaciones del siglo XIX que he tenido que cribar. Yo he encontrado las prendas y objetos que me interesaban en tiendas de la calle, no en los museos.

4. ¿Cómo describirías el o los trajes de los personajes más importantes? Por ejemplo, cómo has vestido a Álvaro Tuzaní, a su hermana Isabel, a Malec, a su hija Clara, a Don Fernando de Valor?...

Con respecto a Álvaro e Isabel Tuzaní he hecho una traslación; he pensado que ya son la tercera o cuarta generación árabe nacida después de la Reconquista, y que tienen que estar bastante metidos en la cultura cristiana. De hecho, Isabel Tuzaní es cristiana, y cristiana de corazón, que siente su cultura árabe como una imposición.

También los mayores, Malec, Valor, están dentro de la moda cristiana. Lo que he hecho en general es marcarles, o bien con prendas árabes un poco cristianizadas por los colores, o bien con ropas que luego se

1 Loba : vestidura talar, sin mangas, que caracterizaba a los magistrados.

incorporaron a la indumentaria cristiana, cuya referencia era árabe o turca, como la loba¹, emblema de letrados y doctores, caracterizándoles como moriscos nobles pertenecientes a la sociedad culta e influyente de su entorno; personajes respetables, en definitiva. Lo que he querido reflejar con esto es que efectivamente estas personas han sabido integrarse en la sociedad aunque manteniendo su cultura, sus ritos, etc., pero que precisamente por eso, aunque hayan conseguido ser respetables doctores y magistrados y tener un alto puesto en la sociedad, son objeto de menosprecio al no renunciar a su cultura. Me pidió también Eduardo que hiciera una diferenciación entre dos momentos: la primera jornada, en que los personajes están viviendo en Granada, con una intimidad palaciega marcada por la vestimenta morisca, pero más *cristianizados* al salir fuera de sus casas; son conversos, y seguramente irían a misa porque su intención era *convivir* e incorporarse al nuevo estado de cosas, y combinarían prendas de distinto origen en su vestuario. Y la segunda y tercera jornadas, en que el escenario y la acción han cambiado; están en la montaña de las Alpujarras en pie de guerra, y el vestuario lo refleja en la rudeza de la lana y en la recuperación absoluta de la indumentaria árabe, sin concesiones, como baluarte de su identidad.

5. ¿Qué tejidos o materiales has empleado para el vestuario? ¿Les has dado un sentido especial?

Como el texto describe al principio un mundo palaciego, de la nobleza, he emple-

ado tejidos muy ricos, como brocados de seda; después, en las Alpujarras, tejidos rudos y lanas, y corazas para los soldados cristianos. La soldadesca no era un cuerpo uniformado, ni muchísimo menos, excepto la elite militar; los mercenarios que acudían a la guerra iban cada uno como podían, con un vestuario colorista que he intentado reflejar. Los acuchillados tan típicos de la época, que luego se van sofisticando y llegan a ser unos agujeritos en la prenda con forma de estrella, fueron en su origen los cortes en la ropa de los soldados, que naturalmente continuaban usando.

Con respecto a los tejidos de los trajes de Alcuizcuz y Beatriz, también reflejan su clase social. En el caso de Beatriz es ropa más pobre, más usada; y el vestuario de Alcuizcuz, un comerciante de clase baja, mantiene la dualidad morisco/cristiana, y refleja el gusto que los moriscos tenían por llevar prendas la mitad de un color y la mitad de otro. En la segunda parte lleva media chilaba de unas rayas y media de otras. En el vestuario cristiano las rayas se llamaban *el tejido del diablo*, porque lo llevaban los árabes.

6. ¿Te has servido de los colores para marcar algún significado especial en este montaje?

En la batalla he querido que los cristianos llevaran tonos rojizos para denotar ese ambiente caldeado y la excitación de la lucha, mientras que en el vestuario de los árabes predominan los colores crudos y grises porque son los tonos de los tejidos naturales. La lana está tomada de los telares árabes, hilada tal y como se hacía en el

siglo XVI, con las mismas máquinas. Siguiendo la idea de verosimilitud, la ropa de los moriscos no queda colorista como sería de esperar en el siglo XIX, sino en pardo o en hueso, excepto las marlotas². Las marlotas las recuperan de sus antepasados, es decir, de los reyes árabes, y son de tejidos muy ricos, como la seda, y muy antiguas. Incluso hay una, la de Válor, que tiene un damasco del siglo XIV.

7. Dentro de todo esto que nos estás contando ¿qué es lo que te ha resultado más difícil y más gratificante de esta puesta en escena?

La labor de documentación y recogida de material, esa voluntad de que pervivan en estos trajes tejidos y diseños tal como se hacían originalmente, nada de esto me resulta difícil, al contrario, me parece fascinante. La investigación, el intentar encontrar o recrear todo lo que necesitaba para el montaje ha sido apasionante. Lo más difícil ha sido hacerlo posible y conseguir llevarlo sobre el escenario: trabajar en colaboración con los talleres, supervisar los resultados que se consiguen, adaptarlos al cuerpo de los actores para que puedan incorporarlo al personaje, el factor tiempo... Verdaderamente lo más complicado es cómo todo eso se va materializando con la colaboración y los requisitos de cada producción, como ocurre siempre.

8. Finalmente, ¿qué crees que puede contar este montaje al espectador de hoy, especialmente a nuestros especta-

dores más jóvenes?

A mí lo que me ha interesado del montaje especialmente es la dignidad con la que Calderón refleja en el texto el mundo de una minoría, en contraposición al discurso de Mendoza, un discurso que no sé si en su día se traduciría como lo traducimos nosotros hoy, (seguramente no, más bien sería lo que pensaba realmente la mayoría), pero afortunadamente ahora nosotros podemos leerlo como algo reaccionario, xenófobo y racista, que se contrapone a un mundo sensible y digno, capaz de altas emociones y de elevados sentimientos, que es el mundo árabe, la minoría derrotada a la que se pretende aculturizar. Calderón intenta que la veamos como los seres humanos que son, que entendamos que lo noble y lo honorable no sólo corresponde al mundo cristiano sino también al musulmán, a *los otros*, y justifica en cierto modo que se rebelen. Se les trata como enemigos invocando la religión cristiana pero el hecho concreto, ¿cuál ha sido? Que un hombre de edad ha sido agredido por un muchacho, ¿y no es eso faltar al mandamiento de “honrarás a tu padre y a tu madre”?, especialmente si sales en defensa del agresor sólo porque es cristiano viejo...

Y la gente joven se enfrenta hoy con el problema de las minorías o la convivencia con las minorías igual que entonces; lo sorprendente es que *Amar después de la muerte*, un texto del siglo XVII puede hacerles pensar en la mejor manera de estar con los que no son como ellos ni social, ni racial, ni culturalmente.

² *Marlota: Vestidura morisca a modo de sayo que se usa para festejos.*

Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *Amar después de la muerte* y alguna edición del texto de la obra, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, en grupo o individualmente, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación:

Los alumnos deberán encontrar y analizar el tema principal de *Amar después de la muerte* y las ideas más importantes planteadas en la obra. Luego se abrirá un debate para que expongan su opinión sobre la actualidad de las situaciones y los problemas que se presentan en el drama.

- ¿Cómo definirían a Don Álvaro Tuzaní y Don Juan de Mendoza como personajes? ¿Creen los alumnos que sus pensamientos, sus sentimientos y lo que hacen está de acuerdo? ¿Son los acontecimientos históricos lo que les obliga a actuar así? ¿Qué normas fundamentales están siguiendo?
- ¿Qué piensas de Doña Clara Malec y Doña Isabel Tuzaní? ¿Qué diferencias y qué similitudes encuentras entre ambos personajes?
- ¿Qué elementos de *Amar después de la muerte*, escrita en el siglo XVII sobre un acontecimiento del siglo XVI, pueden enlazar con nuestra realidad del siglo XXI?

- ¿Se respetan en esta obra las reglas de lugar, tiempo y acción? Razonar la respuesta.
- Identificar y analizar los diferentes tipos de estrofas que utiliza Calderón.
- Una vez vista la función, y con la ayuda de un moderador, se abrirá un coloquio para analizar los diversos aspectos del montaje. Conviene establecer lo que a cada uno le ha gustado y lo que no acerca de la interpretación, la dirección de escena, la escenografía, el vestuario, la música y los efectos sonoros, la iluminación... ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? Justificar siempre los puntos de vista.
- Se leerá en clase la entrevista al director de escena, Eduardo Vasco. Los alumnos harán una valoración crítica de su concepto del montaje, contrastando la visión del director con la suya propia. ¿Piensan los alumnos que ha conseguido los objetivos que se había planteado?
- Cada alumno localizará el personaje de la obra que más le gustaría interpretar y le hará un seguimiento a través del texto. Tomará el papel de director de escena, y pensará cómo le caracterizaría psicológicamente, y cuáles serían los rasgos principales que destacarían en su forma de ser. ¿Cómo le vestiría? ¿Cómo le haría decir el verso? ¿Coincide su visión con la del director y la figurinista? Puede prepararse un trabajo escrito, por grupos, y comentarlo en clase.
- A través de las fotos podemos fijarnos en los vestidos de los personajes ¿Sirven para reflejar su clase social? ¿La figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? ¿Por qué algunos personajes cambian de ropa a partir de la segunda jornada?
- ¿Prefieren los alumnos una escenografía que explique de manera realista los elementos de la escena: las paredes de una habitación, un palacio, las montañas de Granada... o les gusta más ayudar con su imaginación a lo que sucede en el escenario? ¿Están de acuerdo con la escenografía de *Amar después de la muerte*?
- Se propondrá a cada alumno que intente actualizar la obra de Calderón como si ocurriera ahora mismo. Tendrá que explicar cómo caracterizaría los personajes, de qué recursos escénicos se valdría, qué lenguaje dramático emplearía y cuál sería el desenlace.
- A modo de titular periodístico, cada alumno recogerá en una frase, sintéticamente, su impresión sobre el espectáculo. Discutir las discrepancias en clase.
- Por último, los alumnos explicarán qué piensan del teatro como actividad cultural. ¿Qué es lo que más le atrae o le disgusta?; ¿Qué experiencias ha tenido como espectador?; ¿Qué tipo de obras prefiere?

Bibliografía



ALCALÁ ZAMORA, J., “Individuo e historia en la estructura teatral de *El Tuzaní de la Alpujarra*”, en *Calderón. Actas. Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, T.I. CSIC, Madrid, 1983.

BORONAT Y BARRACHINA, P., *Los moriscos españoles y su expulsión*, ed. R. García Cárcel, Universidad, Granada, 1992.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Quinta parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, por Antonio F. de Zafra, Madrid, 1677. Edición facsimil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey. *Comedias*, vol. XIII, Gregg International Publishers Limited, Tamesis Books, Londres, 1973.

Quinta parte de las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, Antonio La Cervera, Barcelona, 1677. Edición facsimil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey. *Comedias*, vol. XII, Gregg International Publishers Limited, Tamesis Books, Londres, 1973.

Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca, que nuevamente corregidas pública Don Juan de Vera Tassis y Villarroel, en Madrid, por Francisco Sanz. Partes publicadas en 1691.

Comedias de Pedro Calderón de la Barca. Ed. J. J. Keil Fleischer (Ts. 1, 2, 3, 4), Leipzig, 1827-1830.

Amar después de la muerte, edición y versión de E. Conscience y María P. Simés, sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1900.

Obras completas. Dramas de Don Pedro Calderón de la Barca. Ed. L. Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1932.

Comedias de Pedro Calderón de la Barca. Ed. J. E. Hartzenbusch, B.A.E. Rivadeneyra (Ts. 7, 9, 12, 14), Madrid, 1948-50.

Guárdate del agua mansa. Amar después de la muerte. Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1970.

Amar después de la muerte o el Tuzaní de la Alpujarra. Ed. A. Valbuena Briones en *Obras completas. Dramas*, vol. II, Aguilar, Madrid, 1969; quinta ed., 1991.

El Tuzaní de la Alpujarra, ed. Manuel Ruiz Lagos, Guadalmena, Sevilla, 1998.

Amar después de la muerte, versión de Yolanda Pallín, colección Textos de Teatro Clásico n° 40, INAEM-CNTC, Madrid, 2005.

- CARO BAROJA, J.**, *Los moriscos del reino de Granada*, Istmo, Madrid, 1976.
- CASO GONZÁLEZ, J. M.**, “Calderón y los moriscos de las Alpujarras”, en *Calderón*. Actas. Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, T.I. CSIC, Madrid, 1983, pp. 393-403.
- CASTRO A.**, *De la edad conflictiva*, Taurus, Madrid, 1972.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., VINCENT, B.**, *Historia de los moriscos*, Revista de Occidente, Madrid, 1979.
- FRADEJAS LEBRERO, J.**, “Musulmanes y moriscos en el teatro de Calderón”, en *Tamuda*, IV, Tetuán, 1957.
- GALLEGO BURÍN, A., GÁMIR SANDOVAL, A.**, *Los moriscos del reino de Granada, según el Sínodo de Guadix de 1554*, Universidad, Granada, 1996.
- GARCÍA ARENAL, M.**, *Los moriscos*, Universidad, Granada, 1996.
- HURTADO DE MENDOZA, D.**, *Guerra de Granada, 1627*. Ed. B. Blanco-González, Castalia, Madrid, 1981.
- LAPESA. R.**, “Lenguaje y estilo de Calderón”, en *Calderón. Actas*. Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, T.I. CSIC, Madrid, 1983.
- LÓPEZ-BARALT, L.**, *Huellas del Islam en la literatura española*. Hiperión, Madrid, 1985.
- LYNCH, J.**, *La España de Felipe II*, Mondadori, Barcelona, 1997.
- MARAVALL, J. A.**, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1990.
- MÁRMOL CARVAJAL, L.**, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, Málaga, 1600. Ed., A. Galán, Arguval, Málaga, 1991.
- OROZCO DÍAZ, E.**, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969.
- PÉREZ BOYERO, E.**, *Moriscos y cristianos en los señoríos del Reino de Granada (1490-1568)*, Universidad, Granada, 1997.
- PÉREZ DE HITA, G.**, *Guerras civiles de Granada*, Cuenca, 1619. BAE, Madrid, 1975. Partes I y II
- QUEROL GABALDÁ, M.**, *La música en el teatro de Calderón*, Instituto de Teatro, Diputación, Barcelona, 1981.
- RUIZ RAMÓN, F.**, *Calderón y la tragedia*, Alhambra, Madrid, 1984.
- VALBUENA BRIONES, A.**, *Calderón y la comedia nueva*, Espasa Calpe, Madrid, 1977.
- VAREY, J. E.**, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987.

