UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

EL OTRO A LAS TABLAS: LO MUSULMÁN EN LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA DEL TEATRO CLÁSICO (1986-2021)

KHATEREH GORJI

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española

EL *OTRO* A LAS TABLAS: LO MUSULMÁN EN LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA DEL TEATRO CLÁSICO (1986-2021)

Tesis doctoral de:

KHATEREH GORJI

Dirigida por:

GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER y

GONZALO PONTÓN GIJÓN

Programa de doctorado: Filología Española

Barcelona, 2024

Agradecimientos

Cuando salí de mi país tenía 26 años. Decidí emigrar a España para estudiar un Máster y seguir formándome en el ámbito de la filología española. Recuerdo bien el día que elegimos las asignaturas que nos gustaban más. Mi entusiasmo por la literatura y el teatro me estimuló, sin pensarlo mucho, a cursar la asignatura de "Tradiciones literarias y Teatro del Siglo de Oro". Fue entonces cuando conocí a Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, uno de los profesores de esa materia. Durante ese trimestre, comprendí que todo lo que había aprendido sobre la literatura y el teatro áureos en mi carrera en Irán era una gota frente a un mar infinito. Este descubrimiento tanto me fascinó para desear saber más como me asustó, porque ya había decidido realizar una tesis doctoral sobre la puesta en escena del teatro clásico español, materia de la que nos había hablado Guillermo. El tema me apasionaba; comparar un texto con su adaptación escénica. Pero, a la vez era consciente del camino duro que había escogido. En los seis años transcurridos desde entonces, PROLOPE no me ha dejado sola en ningún momento durante este trayecto. Quiero expresar mi agradecimiento a todos aquellos que me han ayudado a conocer más el teatro del Siglo de Oro y que me han acompañado en todos los altibajos que he experimentado, tanto durante mi emigración como en mi investigación. Doy las gracias primero, cómo no, a Laura Fernández por todo su apoyo incondicional, a Guillermo Gómez por ser la primera persona que confió en mí, a Gonzalo Pontón por estar siempre a mi lado, especialmente en todo el proceso burocrático de mi residencia en España, a Ramón Valdés, mi tutor de Máster, a Sònia Boadas por ayudarme en todo lo que necesitaba, y a Guillermo Serés por ser mi padre académico. Finalmente, y lo más importante, dedico estas páginas a mi madre por todo lo que me ha regalado en la vida y por su apoyo en estos seis años, algo que no cabe en palabras.

En honor a todos los *otros* que desaparecieron en las aguas de la Tierra en búsqueda de la vida,

a todas las familias que perdieron a sus queridos por culpa de fanatismos,

y a todas las mujeres cuyos cuerpos se han convertido en campos de batalla ideológica…

> *Si digo por ejemplo que tal persona trata a otra persona "con humanidad", se entiende que el trato es bueno. En tal sentido, puedo declarar y he declarado que "habría que enseñar la humanidad a la humanidad" (Rodrigo de Zayas 2006:15).*

Índice

0. RESUMEN……..…..……..…….……..12

0.1. Abstract……..……..…….....13

1. PRESENTACIÓN

1.1. Introducción……..…….……...……..…..….17

1.2. ¿Por qué una tesis sobre la imagen del *otro* musulmán en la puesta en escena actual del teatro áureo?.....18

1.3. Objetivos de la investigación……..……..…….…….....20

1.4. Metodología de la tesis…….....……....…….…27

1.4.1. Análisis historiográfico……..……...…….27

1.4.2. Análisis semiótico……..……...…….31

2. EL ISLAM EN EL SIGLO DE ORO

2.1. La amenaza del *otro* morisco en la sociedad española de los siglos XVI y XVII……..…37

2.1.1. La Reconquista cristiana y la reafirmación de la identidad española……39

2.1.2. Moriscos o exmoros: del mudejarismo a la rebelión de las Alpujarras…….…….45

2.1.3. Decretos reales de la expulsión…….....……..53

2.1.4. La alteridad morisca en la sociedad áurea……...…..56

2.1.4.1. ¿Política de tolerancia o propaganda antimorisca?.....60

2.1.4.2. Las consecuencias de la expulsión de los moriscos en el terreno económico……67

2.2. La presencia del personaje del morisco en la literatura y el teatro auriseculares: su origen moro y su transformación identitaria……...……..……...70

2.2.1. El personaje del morisco procedente de la literatura medieval……..……73

2.2.1.1. Una amenaza llamada "el Islam": el moro, el estereotipo negativo…….……74

2.2.1.2. Nueva estilización del moro: el romancero fronterizo……...76

2.2.2. La imagen del morisco en la literatura y el teatro del Siglo de Oro……...……81

2.2.2.1. La maurofilia literaria: el Islam como espacio contradictorio…….…….……81

2.2.2.2. El reflejo del movimiento de la unidad cristiana en la literatura y el teatro auriseculares……..…….……..91

2.2.2.2.1. Las características del personaje del morisco en el contexto de la expulsión.....95
2.3. Las similitudes entre el personaje morisco y el personaje turco: discrepancias sobre la inclusión del personaje turco dentro del género morisco.....108
2.3.1. La alteridad étnica y religiosa: la amenaza turca…….108
2.3.2. La presencia del personaje turco en la literatura y el teatro áureos…….111
2.3.3. El turco invasor: discrepancias sobre la inclusión del personaje turco dentro del género morisco……117

3. LA PUESTA EN ESCENA EN RELACIÓN CON LA SOCIEDAD ESPAÑOLA ACTUAL
3.1. La reaparición del moro: la imagen del Islam y los musulmanes en la sociedad española contemporánea……124
3.1.1. La polémica de la migración musulmana de las últimas cuatro décadas……127
3.1.1.1. La Islamofobia: el terrorismo y la violación de los derechos de las mujeres……130
3.1.1.2. ¿Política de tolerancia o propaganda antiislámica?.....134
3.2. La relevancia política y social de la puesta en escena contemporánea del teatro clásico.....139
3.2.1. La influencia de los debates sociopolíticos en la puesta en escena del teatro clásico durante la restitución de la democracia……141
3.2.2. La influencia de los debates sociopolíticos en la puesta en escena actual del teatro clásico a partir de 1986……144

4. LOS PERSONAJES ISLÁMICOS EN LAS TABLAS. EL PAPEL DE LA PUESTA EN ESCENA ACTUAL EN LOS DEBATES SOCIOPOLÍTICOS: ¿ESPEJO DEFORMADOR O REALISTA?

4.1. Análisis de los personajes islámicos en la adaptación escénica actual del teatro clásico español: *Los baños de Argel*……151
4.1.1. Montaje del CDT (1979)……159
4.1.2. Anexo de imágenes……183
4.2. La maurofilia literaria: galantería y caballerosidad……193
4.2.1. *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*……194

4.2.1.1. Montaje de GG Producción y Distribución Escénica (2014)……..…..199
4.2.2. *Amar después de la muerte*……..……208
4.2.2.1. Montaje de Teatro Corsario (1993)……...…….…211
4.2.2.2. Montaje de la CNTC (2005)……..…….…217
4.2.2.3. Montaje de Maní-Obras Teatro (2020)……227
4.2.3. Anexo de imágenes
4.2.3.1. *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*: Montaje de GG Producción y Distribución Escénica (2014)…….…….237
4.2.3.2. *Amar después de la muerte*: montaje de Teatro Corsario (1993)……..248
4.2.3.3. *Amar después de la muerte*: montaje de la CNTC (2005)……252
4.2.3.4. *Amar después de la muerte*: montaje de Maní-Obras Teatro (2020)…….....261
4.3. La confrontación entre los cristianos y los moros……267
4.3.1. *El príncipe constante*……...……..268
4.3.1.1. Montaje de Teatro de hoy (1988)…….…….275
4.3.1.2. Montaje de la CNTC (2021)…….…288
4.3.1.3. Montaje de Aula Municipal de Teatro de Sanlúcar (1991)……..297
4.3.2. *El jardín de Falerina*…….....301
4.3.2.1. Montaje de la CNTC (1991)……...……..…305
4.3.3. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*…….....…..310
4.3.3.1. Montaje de Compañía de Clásicos Infrecuentes (1992)……314
4.3.4. *El bastardo Mudarra*…….……..…..318
4.3.4.1. Montaje de Micomicón (1994)…….….322
4.3.5. Anexo de imágenes
4.3.5.1. *El príncipe constante*: montaje de Teatro de hoy (1988)……..327
4.3.5.2. *El príncipe constante*: montaje de la CNTC (2021)…….…335
4.3.5.3. *El príncipe constante*: montaje de Aula Municipal de Teatro de Sanlúcar (1991)……...…… …….....342
4.3.5.4. *El jardín de Falerina*: montaje de la CNTC (1991)…….....343
4.3.5.5. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*: montaje de Compañía de Clásicos Infrecuentes (1992)……..……..….351
4.3.5.6. *Mudarra*: montaje de Micomicón (1994)…….…….…….…355

4.4. Todos son uno……..……...362
4.4.1. *Don Quijote*……...…….…364
4.4.1.1. *Quijote*: montaje de L'Om-Imprebis (2003)……...……372
4.4.1.2. *En un lugar de Manhattan*: montaje de Els Joglars (2005)……..377
4.4.1.3. *En un lugar del Quijote*: montaje de Ron Lalá (2013)……..384
4.4.2. *El coloquio de los perros*……..…….…393
4.4.2.1. Montaje de Solo y Cía (2005)……...…….…….....…..395
4.4.2.2. Montaje de Els Joglars (2013)……..…….397
4.4.3. Anexo de imágenes
4.4.3.1. *Quijote*: montaje de L'Om-Imprebis (2004)……..…….....403
4.4.3.2. *En un lugar de Manhattan*: montaje de Els Joglars (2005)……..…..…405
4.4.3.3. *En un lugar del Quijote*: montaje de Ron Lalá (2013)……..……..…407
4.4.3.4. *El coloquio de los perros*: montaje de Solo y Cía (2005)……..…..……410
4.4.3.5. *El coloquio de los perros*: montaje de Els Joglars (2013)……..……411
4.5. Obras con materia musulmana (temas o escenas con ambientación musulmana)
4.5.1. La esclavitud……....413
4.5.1.1. *El Hamete de Toledo*…….....……..414
4.5.1.1.1. Montaje de AlmaViva Teatro (2009)……...……...417
4.5.2. La marginación social…….……427
4.5.2.1. *La villana de Getafe*…….…….……...427
4.5.2.1.1. Montaje de Sociedad Estatal de Conmemoraciones, SECC - Aula de Teatro de la Universidad Carlos III (2009)……..…....431
4.5.2.1.2. Montaje de la Joven CNTC (2016)……..……..……434
4.5.2.2. *Los melindres de Belisa*…….…...……...438
4.5.2.2.1. Montaje de Micomicón (1992).……..…….....……...441
4.5.3. Obras con materia turca…….…….……...444
4.5.3.1. *La gran sultana*……...……..……..……..445
4.5.3.1.1. Montaje de la CNTC (1992)……..…..…….450
4.5.3.2. *El cuerdo loco*……...……...…….……463
4.5.3.2.1. Montaje de Teatro en Tránsito (2008)……..……...465
4.5.4. Anexo de imágenes

4.5.4.1. *El Hamete de Toledo*: montaje de AlmaViva Teatro (2009)…...……...471
4.5.4.2. *La villana de Getafe*: montaje de SECC (2009)……...……....484
4.5.4.3. *La villana de Getafe*: montaje de la Joven CNTC (2016)…….487
4.5.4.4. *Los melindres de Belisa*: montaje de Micomicón (1992)……..…....492
4.5.4.5. *La gran sultana*: montaje de la CNTC (1992).……495
4.5.4.6. *El cuerdo loco*: montaje de Teatro en Tránsito (2008)……..……..…505

5. CONCLUSIONES……..…….……...515
5.1. Conclusions…….……..528

6. BIBLIOGRAFÍA ……..…….541

7. ANEXO I: ENTREVISTA CON CÉSAR BARLÓ……...……...…….589

0. RESUMEN

Este estudio surge de la convergencia entre la investigación teatral y el deseo de establecer una conexión entre la teoría y la práctica escénica. Su enfoque principal se dirige hacia la imagen del *otro* islámico, símbolo de cualquier *otro*, en el teatro clásico español, equiparándolo con su figura en la puesta en escena contemporánea entre 1986 y 2021. A tal efecto, en primer lugar, examinamos la postura de los autores áureos respecto a la presencia de este *otro* en la sociedad de entonces, tal como se refleja en comedias como *El Hamete de Toledo*, *La gran sultana*, *Amar después de la muerte*, entre otras. El propósito principal radica en analizar cómo se configuran, interactúan y caracterizan los personajes islámicos en las obras del Siglo de Oro desde la perspectiva de la puesta en escena actual. Con tal fin, empleamos fuentes primarias y secundarias para realizar un análisis semiológico de los montajes, concentrados principalmente en la solución escenográfica concebida para desentrañar la ideología subyacente en el espectáculo. En este sentido, exploramos elementos como la actuación, la escenografía, la iluminación, el figurinismo, la música, la kinésica de los actores y otros aspectos escénicos relevantes.

La presente investigación pretende examinar si estas adaptaciones reflejan los debates políticos y sociales actuales, así como la influencia de la evolución en las leyes migratorias en la percepción social del *otro*. Al establecer conexiones y contrastar estos elementos, aspiramos a comprender de qué manera las representaciones teatrales reflejan y responden a los cambios en la percepción social y política de la alteridad, el racismo, la xenofobia, entre otros aspectos. Nos planteamos si conceptos esenciales como la identidad nacional, la integración cultural, la tolerancia y la convivencia han recuperado relevancia en la sociedad contemporánea, influyendo así en la decisión de los directores de teatro de abordar estas temáticas en sus obras. ¿Estos temas se manifiestan como inquietudes relevantes para los artistas contemporáneos?

Esta tesis se estructura en cinco capítulos fundamentales. En el primer capítulo se realiza una introducción al trabajo, la razón de elegir este tema, los objetivos, la metodología y el corpus de los textos y de las puestas en escena. El segundo capítulo se sumerge en el trasfondo histórico de la cuestión del Islam desde la Edad Media hasta los Siglos de Oro, así como en los análisis de destacados investigadores sobre la imagen del morisco y otros personajes musulmanes en el teatro áureo. El tercer capítulo se centra en los debates sociopolíticos sobre la cuestión del Islam en la España contemporánea, comparando la imagen de los musulmanes en el pasado y el presente.

También explora la función de la puesta en escena en el país desde la Transición política hasta la actualidad. El cuarto capítulo que supone el cuerpo principal del trabajo y la parte novedosa del tema, lleva a cabo el análisis historiográfico y semiótico del corpus de los espectáculos, categorizando las obras según su temática y aplicándoles todos los estudios previos. En resumen, se busca comprender la relación entre el contexto sociopolítico y las representaciones teatrales, explorando diversas teorías y perspectivas para rastrear sus huellas en las adaptaciones escénicas. Como conclusión, en el quinto capítulo se explica la evolución en la comprensión y la tolerancia hacia el *otro* musulmán sobre las tablas de las últimas cuatro décadas en comparación con su imagen durante los Siglos de Oro. Este viaje se presenta como un proceso de aprendizaje en los encuentros interculturales, donde directores y compañías participan con distintos niveles de conciencia sobre temas delicados como el racismo y la xenofobia. Finalmente, la representación del *otro* islámico en los escenarios refleja mayoritariamente la polémica de lucha identitaria entre el *nosotros* y el *otro*.

0.1. ABSTRACT

This study arises from the convergence between theatrical research and the desire to establish a connection between theory and stage practice. Its main focus is on the portrayal of the Islamic *other*, symbolizing any *other*, in classical Spanish theater, comparing it with its representation in contemporary staging between 1986 and 2021. In this regard, initially, we analyze the position of Golden Age authors regarding the presence of this *other* in society at that time, as reflected in plays like *El Hamete de Toledo*, *La gran sultana*, *Amar después de la muerte*, among others. The main purpose is to examine how Islamic characters are configured, interact, and are characterized in the *comedia áurea* from the perspective of contemporary staging. For this purpose, primary and secondary sources are used in a semiotic analysis of the productions, primarily focusing on the scenographic solution conceived to unveil the underlying ideology in the spectacle. Elements such as performance, scenography, lighting, costuming, music, actors' kinesics, and other relevant scenic aspects are explored.

The present research aims to examine whether these adaptations reflect current political and social debates, as well as the influence of changes in migration laws on the social perception of the *other*. By establishing connections and contrasting these elements, we aspire to understand

how theatrical representations reflect and respond to changes in social and political perception of otherness, racism, xenophobia, and other related aspects. We question whether fundamental concepts such as national identity, cultural integration, tolerance, and coexistence have regained relevance in contemporary society, thereby influencing the decision of theater directors to address these themes in their works. Are these issues prominent concerns for contemporary artists?

The thesis is structured into five fundamental chapters. The first chapter provides an introduction to the work, discussing the reason behind selecting this topic, objectives, methodology, and the corpus of texts and stage productions. The second chapter delves into the historical background of the Islam issue from the Middle Ages to the Golden Age, along with analyses by prominent researchers on the portrayal of the *morisco* and *other* Muslim characters in Golden Age theater. The third chapter focuses on sociopolitical debates about Islam in contemporary Spain, comparing the image of Muslims in the past and present. It also explores the role of staging in the country from the political transition to the present day. The fourth chapter, the main body of the work and the innovative part of the topic, conducts a historiographical and semiotic analysis of the corpus of productions, categorizing them by thematic content and applying all previous studies. In summary, the aim is to understand the relationship between sociopolitical context and theatrical representations, exploring various theories and perspectives to trace their impact on stage adaptations. As a conclusion, the fifth chapter explains the evolution in understanding and tolerance towards the Islamic *other* on stage over the last four decades, comparing it with their portrayal during the Golden Age. This journey is presented as a process of learning in intercultural encounters, where directors and companies participate with varying levels of awareness about delicate issues such as racism and xenophobia. Ultimately, the representation of the Islamic *other* on stage predominantly reflects the controversy of identity struggle between the *us* and the *other*.

1. PRESENTACIÓN

1.1. INTRODUCCIÓN

El teatro, cuando llega al punto de cobrar vida ante la mirada del espectador, establece un vínculo intrínseco con su entorno, adaptándose a contextos, expectativas y desafíos culturales y sociales contemporáneos. A lo largo de la historia, desde la época clásica hasta el presente, se ha observado la constante reinterpretación de obras pasadas para reflejar las realidades y percepciones de cada época. Aunque críticos como Moraelche Tejada podrían considerar esta multiplicidad de interpretaciones como un dilema [2007:402], nosotros lo percibimos como un aspecto fascinante que convierte la puesta en escena en una expresión artística excepcional. Esta diversidad no solo enriquece la experiencia teatral, sino que también refleja la complejidad de las relaciones humanas y la relatividad inherente a todos los puntos de vista, destacando artísticamente la noción de que nada es completamente verdadero ni falso. No obstante, estamos de acuerdo con el estudioso en que cada director actúa como el último responsable de la representación, ofreciendo su visión única que, aunque da vida al texto en el escenario, puede percibirse como una reinterpretación que se apropia de lo ya creado. Además, los espectáculos no solo buscan expresar el lenguaje, sino también atraer y conectar con un público específico [2007:402]. En este sentido, es crucial reconocer la diversidad de audiencias que varían según la época, los problemas y las inquietudes sociopolíticos, la región, las tradiciones culturales, las creencias religiosas y la edad, destacando la dificultad y la riqueza de la interacción entre el teatro y su espectador a lo largo del tiempo.

A este respecto, en los últimos años, la presencia de la comedia áurea en las tablas y su intento de establecer un diálogo con el público han ganado una relevancia significativa (Bastianes, Fernández y Mascarell 2014), ya que se ha puesto de manifiesto la relación recíproca entre la representación y el mundo como escenario en la comedia áurea. Las explicaciones de Thacker sobre este aspecto ponen énfasis en este carácter tan valioso del teatro áureo:

> However, the theatrical does willy-nilly influence this real life, and at the same time societies created on-stage reflect societies off-stage. The relationship is symbiotic. When a character on-stage creates a play-within-a-play, or a role-within-a-role, that character, in performing metatheatrically, in revealing the theatricality of life, unveils a knowledge of the importance of role-play to society, society's artificial, constructed nature. […] The spectators too, however unconsciously, can exploit the strategies of these characters and the resultant redefinitions of role

which take place in comedy. This is one way that the theatre can influence social change [2002:177].

A pesar de que los textos clásicos han ganado presencia en las carteleras actuales gracias a ayudas públicas y esfuerzos de compañías privadas (García Lorenzo 2007:95), el repertorio puesto en escena durante las últimas décadas se ha limitado a un canon específico, privando a la audiencia de explorar todas las facetas de las obras del Siglo de Oro. Pero, como afirma García Lorenzo, "por suerte" ha habido directores con "una sensibilidad especial para bucear en nuestro teatro clásico y enfrentarse a textos de los catalogados como «de segunda o de tercera fila» e incluso obras que raramente han llegado a los escenarios desde el XVI o XVII o que no han llegado nunca" [2007:93-94].

En este contexto, las comedias que abordan la temática morisca, musulmana o turca se erigen como un destacado ejemplo de la conexión recíproca entre el teatro áureo y la sociedad, al mismo tiempo que revelan la insuficiente atención prestada a todas las obras de esa época en las tablas contemporáneas. Aunque las polémicas de entonces entre diferentes ideologías y etnias siguen siendo tristemente vigentes, la escenificación de ellas para provocar la reflexión del público no está en equilibrio con la relevancia de estos temas. Quizás una de las razones por las que aún presenciamos intolerancias hacia lo diferente, ya sea en términos religiosos o políticos, se debe a la escasa importancia que concedemos a dialogar y concienciar sobre las normas básicas y fundamentales de la humanidad. Por lo tanto, este trabajo pretende iluminar estos aspectos poco explorados desde la perspectiva de alguien que ha tenido la experiencia de vivir en dos países con culturas y pensamientos distintos y lejanos.

1.2. ¿POR QUÉ UNA TESIS SOBRE LA IMAGEN DEL *OTRO* MUSULMÁN EN LA PUESTA EN ESCENA ACTUAL DEL TEATRO ÁUREO?

Entre los distintos campos de la investigación teatral, la práctica más propagada trata del estudio de la escenificación desde el texto. Con este enfoque "texto-centrista" se han llevado a cabo relevantes investigaciones que han contribuido al avance de la filología, la literatura y las ciencias teatrales (López Antuñano 2021:107). Los análisis texto-centristas se sumergen en la estructura dramática y consideran la representación práctica, explorando elementos como el espacio, el

tiempo y la progresión de la acción. Además, se adentran en la semiología y otros elementos relacionados con la expresión teatral. En esencia, buscan entender y desentrañar las potencialidades escénicas que un texto escrito puede ofrecer (López Antuñano 2021:107).

Frente a este enfoque, el análisis comparativo de un texto dramático con su representación sobre la escena empezó su camino desde las universidades de Alemania a principios del siglo XX, como pioneras de esta nueva rama de estudios. Este enfoque critica, a la par que enriquece, la mirada texto-centrista, sugiriendo que las investigaciones basadas en este punto de vista consideran la escenificación solo como una traslación de la obra escrita al escenario, y al director como un creador que queda al servicio de la ideología del autor (Martínez Valderas 2021:11). Este nuevo campo académico se denominó en alemán *Theaterwissenchaft*, lo cual significa literalmente "Ciencias del teatro" o "Teatrología" (Saura Clares 2021:30). Max Herrmann, el fundador de la teatrología berlinesa, planteó estudiar el teatro no solo desde la perspectiva del texto dramático, sino desde la puesta en escena como el elemento fundamental que construye al teatro como arte. Este punto de vista enfatiza el drama como "creación literaria individual", y el teatro como "producto del público y sus servidores" (Fischer-Lichte, en Saura Clares 2021:30). Los estudios sobre el teatro que hasta mediados del siglo XX seguían

> vinculados a la Filología y al análisis del texto dramático mayoritariamente, acercándose solo tímidamente al hecho escénico, [...] hoy en día se dedican a la investigación desde diferentes aspectos que afectan al hecho escénico y que no solo tienen que ver con el texto literario dramático: puesta en escena, dirección, dramaturgia, interpretación, antropología teatral, historia, pedagogía, escenografía, iluminación, espacio sonoro... (Saura Clares 2021:30-31).

En la actualidad, la investigación en Artes Escénicas se dedica a documentar y analizar los eventos pasados y presentes en el ámbito teatral. Busca comprender, profundizar en su significado y registrar el legado que estas expresiones artísticas dejan para la historia (Saura Clares 2021:27). Tal como explican Martínez Valderas y López Antuñano, los llamados Estudios Teatrales, aunque todavía "bisoños en España y herederos de los trabajos alemanes, francófonos y anglosajones", están construyendo paulatinamente su propio camino hacia la "interdependencia entre teoría y práctica" [2021:12]. En consecuencia, ha crecido el número de investigadores, muchos provenientes del ámbito académico, pero también vinculados a la práctica escénica, cuyo objetivo

es examinar de forma científica la puesta en escena, considerando el texto como parte integral de un conjunto más amplio (Martínez Valderas y López Antuñano 2021:12).

Interesados en estos dos enfoques de la investigación teatral y con la intención de establecer dicha conexión entre lo teórico y lo práctico en el arte escénico, decidimos realizar un trabajo que pueda ofrecer un análisis pendular entre la filología y la teatrología. Para ello, hemos escogido un tema que interrogue al lector y que le haga reflexionar sobre lo que está ocurriendo fuera de su zona de confort. Por lo tanto, optamos por aplicar el mismo enfoque pendular a la presencia del *otro* islámico –símbolo de cualquier *otro*–, quien se ha convertido en una parte imborrable de la identidad de España, en el pasado y el presente del país. Las huellas que este dejó en su momento, permeando todos los aspectos del país, nos inspiraron a explorar los altibajos que experimentó su figura literario-teatral durante aquella época, para luego compararlo con su reaparición en las tablas contemporáneas. Este *otro* que en la actualidad proviene mayoritariamente del Oriente Medio, donde pasan los conflictos sociopolíticos más polémicos, cuya resonancia se prolonga en el resto del mundo, vuelve a ser considerado como una amenaza grave.

Además, al ser una mujer originaria de la misma región, con la vivencia de residir en un país gobernado por islamistas ultraconservadores y totalitarios, quienes consideran como *otro* a todos aquellos que no compartan sus creencias, y también por ser una inmigrante con el constante desafío de integrarse en una cultura ajena, nos resultó aún más interesante estudiar el tema de la alteridad islámica en los escenarios actuales del teatro áureo desde un punto de vista más familiar con el asunto. Es crucial destacar que esta investigación no tiene la intención de respaldar ni discriminar ninguna ideología religiosa o política. Cualquier posición defendida en este trabajo se alinea con valores fundamentales como la humanidad, los derechos humanos, la libertad, la tolerancia y el respeto hacia el *otro*, hacia el que no es como *nosotros*.

1.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

En esta tesis pretendemos analizar la imagen de los personajes islámicos presentes en las obras áureas desde la óptica de la puesta en escena actual, abarcando el periodo entre 1986 y 2021. Nuestro análisis se basará en investigaciones previas sobre estos personajes en la literatura y el teatro áureos, así como en los estudios acerca de la puesta en escena actual del teatro clásico

español. Es relevante destacar que nuestra exploración incluirá toda la variedad de tipos musulmanes en las representaciones, aunque en su mayoría esos se remontan, en el texto original, al morisco y ocasionalmente al musulmán. Debido a las similitudes que comparten los personajes moro, turco, musulmán, mahometano... con el personaje morisco –especialmente el moro, dado que los moriscos eran los mismos moros, pero convertidos al Islam; asimismo el turco por ser considerado el aliado del enemigo morisco durante los siglos XVI y XVII–[1] consideramos imprescindible dedicar una parte del trabajo a examinar la representación actual de estos personajes. En este sentido, planteamos como hipótesis de partida que las características que estudiaremos en la puesta en escena pueden no coincidir con lo que el dramaturgo ideó originalmente. Apoyamos esta perspectiva con las afirmaciones de Marco de Marinis:

> The "type" of *mise-en-scene* that the dramatist imagined when writing the text, and which, at least according to tradition, is linked to the stage conventions of his time. In this regard, we might indeed speak of virtual performance(s), but this would never "contain," even in the virtual sense, the real, concrete performances of a text, whether past, present, or future. […] For example, what can be gained from an analysis like Gulli Pugliatti' study of Shakespeare's *King Lear* (1976) in the very best of hypotheses (above and beyond the results attainable through an attentive literary study of Shakespeare's writing or of the dramatic structures of the work in question) is the concept of theater or the type of *mise-en-scene* that Shakespeare had in mind (envisioned? prescribed?) in composing Lear. But this can never amount to the metatextual description/transcription of an actual performance of Lear at the Globe Theater in London around 1610 [1993:22].

En otras palabras, nuestro objetivo principal radica en examinar el enfoque adoptado en cada puesta en escena con respecto a la caracterización de los personajes moriscos y otros personajes islámicos. Con este propósito, se estudiará cómo se configuran tales personajes en la puesta en escena contemporánea; si sus características en la obra coinciden con su representación; cómo se relacionan con otros personajes; en qué escenas se aprecian mejor sus funciones dentro de la pieza teatral; qué tono predomina en las obras con personajes moros, moriscos, turcos... de mayor relevancia (trágico o cómico); cómo se caracteriza en escena (por iluminación, ambiente sonoro, vestuario...) ese carácter; de qué manera se relaciona con el espacio escénico, etc. En suma,

[1] En el capítulo dos de la tesis son estudiadas detenidamente las similitudes y las diferencias entre el personaje morisco y otros personajes islámicos.

investigaremos si las producciones teatrales contemporáneas buscan ofrecer una interpretación actualizada de la obra, estableciendo un diálogo con el espectador de la sociedad actual. Esto implica analizar la conexión de la puesta en escena con los debates políticos, los intereses y demandas artísticas del público actual, entre otros aspectos. Precisamente, en este mismo sentido, en la presente tesis nos plantearemos la relación que existe entre la adaptación escénica del personaje morisco y otros personajes islámicos y la evolución en las leyes migratorias de España, a menudo envueltas en una polémica que ha modificado la percepción del extranjero en la sociedad. Al conectar y comparar estos elementos, buscamos comprender cómo los montajes reflejan y responden a los cambios en la percepción social e incluso política de la otredad. Nos preguntamos si conceptos fundamentales como la identidad nacional, la integración cultural, la tolerancia o la convivencia han recobrado relevancia significativa en la sociedad actual, llevando a los directores de teatro a abordar estas cuestiones en sus obras. ¿Se encuentran estos temas entre las inquietudes artísticas y sociales de las compañías teatrales en la actualidad?

Además, se pretende estudiar si la elección de obras para llevarlas a las tablas está influida también por los debates e intereses sociopolíticos. En consecuencia, procuramos verificar cuál ha sido el canon de obras representadas. Dicho de otro modo, si se han preferido las que tratan del caballero moro, del morisco ridiculizado o del morisco como contrapersonaje del cristiano, atendiendo a los posibles intereses que se desprenden de la selección. A modo de ejemplo, durante el proceso de construcción del corpus de las puestas en escena observamos una tendencia dualista entre la maurofilia literaria y el antagonismo musulmán, resaltado en los montajes de dramas como *Amar después de la muerte*, *La hermosa Jarifa*, *El príncipe constante* o *El bastardo Mudarra*.

Teniendo en cuenta la hipótesis de partida antes mencionada, consideramos necesario hacer frente a las controversias sociopolíticas que hoy en día existen sobre el Islam y los musulmanes (sea el debate político sobre la migración musulmana durante las últimas tres décadas, el problema del terrorismo cuya gran parte se asigna a los musulmanes, la polémica de los derechos de las mujeres musulmanas…) y en qué medida provocan que la puesta en escena contemporánea tenga una nueva lectura de las obras del teatro clásico español respecto al tema de los moriscos para mostrar el acuerdo o desacuerdo del público actual con cada uno de los debates posibles. Como ejemplo, en relación con la polémica migratoria prevemos observar lecturas más comprensivas de las obras, unas propuestas que dejan de ridiculizar o discriminar los personajes islámicos condenando el racismo, como sucede en el montaje de *El Hamete de Toledo* de AlmaViva Teatro

o *Amar después de la muerte* de Teatro Corsario. Pero acerca del tema del terrorismo y la libertad de las mujeres es posible encontrar representaciones que critican estos dos asuntos, ridiculizando y menospreciando al morisco y a otros personajes islámicos, y, de esta forma, uniéndose de nuevo al vagón de propaganda antiislámica, cuyo ejemplo se presencia en la adaptación teatral de *Don Quijote* titulada *En un lugar de Manhattan*, producida por Els Joglars.

Como queda dicho, nuestra investigación se sustenta en un corpus de textos áureos con personajes moriscos u otros personajes islámicos representados entre 1986 y 2021, cuyos detalles se indican a continuación:

1. Personajes islámicos en obras teatrales:

I. Lope de Vega

1.1.1. *El Hamete de Toledo*

1.1.2. *El bastardo Mudarra*

1.1.3. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*

1.1.4. *La villana de Getafe*

1.1.5. *Los melindres de Belisa*

1.1.6. *El cuerdo loco*

II. Cervantes

1.2.1. *Los baños de Argel*

1.2.2. *La gran sultana*

III. Calderón de la Barca

1.3.1. *Amar después de la muerte*

1.3.2. *El príncipe constante*

1.3.3. *El jardín de Falerina*

2. Personajes islámicos en obras narrativas con versión teatral:

I. Antonio de Villegas

2.1.1. *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*

II. Cervantes

2.2.1. *Don Quijote*

2.2.2. *El coloquio de los perros*

A este respecto, es necesario recordar que, como este trabajo se centra en estudiar la postura de la puesta en escena actual frente a la cuestión musulmana, la construcción del corpus de los textos depende totalmente de las obras que se hayan representado durante los años mencionados. Dicho de otra forma, existen muchos textos que, si se hubieran representado dentro del periodo elegido, nos favorecerían mucho en la construcción de un corpus más amplio para la tesis pero, desafortunadamente, es muy limitada la cantidad de las obras áureas con materia musulmana representadas hoy en día. En la siguiente tabla se pueden observar los datos correspondientes al corpus de las puestas en escena.

N.º	La obra	Año	Producción	Dirección	Fuentes
1.	*LOS BAÑOS DE ARGEL*	1979	Centro Dramático Nacional	Francisco Nieva	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y revista y otros documentos
2.	*LA HERMOSA JARIFA*	2014	GG Producción y Distribución Escénica	Borja Rodríguez	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y otros documentos
3.	*AMAR DESPUÉS DE LA MUERTE*	1993	Teatro Corsario	Fernando Urdiales	Fotografías, artículos de prensa y revista y otros documentos
4.	*AMAR DESPUÉS DE LA MUERTE*	2005	CNTC	Eduardo Vasco	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y otros documentos
5.	*AMAR DESPUÉS DE LA MUERTE*	2020	Maní-Obras Teatro	Carlos Martínez-Abarca	Fotografías, artículos de prensa y revista y otros documentos
6.	*EL PRÍNCIPE CONSTANTE*	1988	Teatro de Hoy	Alberto González Vergel	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y otros documentos
7.	*EL PRÍNCIPE CONSTANTE*	1991	AMT	Miguel Ángel Butler	Cartel del montaje y programa de mano
8.	*EL PRÍNCIPE CONSTANTE*	2021	CNTC	Xavier Albertí	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y revista y otros documentos
19.	*EL JARDÍN DE FALERINA*	1991	CNTC	Guillermo Heras	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y revista y otros documentos
10.	*EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO POR CRISTÓBAL COLÓN*	1992	Compañía de Clásicos Infrecuentes	Juan Miguel Ruiz	Fotografías y artículos de prensa
11.	*MUDARRA*	1994	Micomicón	Laila Ripoll	Fotografías, artículos de prensa y otros documentos
12.	*QUIJOTE*	2004	L'Om-Imprebis	Santiago Sánchez	Videograbación, fotografías y otros documentos

13.	*EN UN LUGAR DE MANHATTAN*	2005	Els Joglars	Albert Boadella	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y otros documentos
14.	*EN UN LUGAR DEL QUIJOTE*	2014	Ron Lalá	Yayo Cáceres	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y otros documentos
15.	*EL COLOQUIO DE LOS PERROS*	2005	Solo y Cía	Pepe Ortega	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y otros documentos
16.	*EL COLOQUIO DE LOS PERROS*	2013	CNTC; Els Joglars	Ramon Fontserè	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y otros documentos
17.	*EL HAMETE DE TOLEDO*	2009	AlmaViva Teatro	César Barló	Videograbación, fotografías, entrevista, y otros documentos
18.	*LA VILLANA DE GETAFE*	2009	Sociedad Estatal de Conmemoraciones	Domingo Ortega Criado	Videograbación, artículos de prensa, fotografías y otros documentos
19.	*LA VILLANA DE GETAFE*	2016	Joven CNTC	Roberto Cerdá	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y otros documentos
20.	*LOS MELINDRES DE BELISA*	1992	Micomicón	Susana Cantero	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y otros documentos
21.	*LA GRAN SULTANA*	1992	CNTC	Adolfo Marsillach	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y revista y otros documentos
22.	*EL CUERDO LOCO*	2008	Teatro en Tránsito	Carlos Aladro	Videograbación, fotografías, artículos de prensa y otros documentos
23.	*LA DAMA BOBA*	2012	Micomicón	Laila Ripoll	Vídeo, artículos de prensa y otros documentos

Con respecto al periodo elegido para el corpus de las puestas en escena, es relevante señalar que decidimos empezar por 1986 porque es un año importante en relación con el tema de nuestra investigación tanto desde el punto de vista político como artístico: es el año de la incorporación de España a la Unión Europea, es cuando en España entra en vigor la Ley de Derechos y Libertades de los Extranjeros (aprobada en el 1 de julio de 1985 y conocida como la primera Ley de Extranjería de España),[2] se declara como el Año Internacional de la Paz por la ONU (UNESCO 1986), se aprueba la resolución de la Cooperación entre las Naciones Unidas y la Organización de

[2] Léase más al respecto en el apartado «4.2.2.1.» de la tesis.

la Conferencia Islámica (ONU 1986) y, por último, es el año de la fundación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El hecho de que la aparición de la CNTC no se produzca hasta "el afianzamiento de la democracia en el último cuarto del siglo XX" (Mascarell 2014:80), resalta la relevancia que adquirió la puesta en escena del teatro clásico a partir de esas fechas. Este desarrollo se vincula con la primera victoria del PSOE en 1982, considerada como el inicio de una nueva era política. No cabe duda de que durante aquel año "España intentaba recuperar a los clásicos para los ciudadanos de la nueva etapa democrática" (Mascarell 2014:322). Todo ese esfuerzo contribuyó al florecimiento del nuevo milenio de la puesta en escena del teatro áureo en 2000, atrayendo a una nueva generación de directores. Nombres como Calixto Bieito, Helena Pimenta, Emilio Hernández, Sergi Belbel, Eva del Palacio, Alfonso Zurro, Joaquín Vida, Ana Zamora, Eduardo Vasco o Mariano de Paco (Mascarell 2014:86-87) quedaron grabados en la memoria de los espectadores de la comedia barroca.

Otra cuestión relevante sobre el corpus de las puestas en escena es el porqué de la elección del montaje de *Los baños de Argel* (1979), producido por el Centro Dramático Nacional. Pueden surgir dudas, dado que el año de la producción de esta puesta en escena es anterior al periodo elegido para el corpus de los espectáculos. Pero, tal como se puede contemplar en el índice, en el capítulo tres estudiaremos la época de la Transición española en el teatro y los cambios que emergen en la puesta en escena del teatro clásico a partir de entonces. Por lo tanto, hemos incluido este montaje en nuestro trabajo como una introducción al análisis del corpus de las puestas en escena de la tesis, porque después de dicho cambio político en España, *Los baños de Argel* es la segunda obra clásica (la primera es *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla) que se elige por el Centro Dramático Nacional para ser representada en la escena (Rubio Jiménez 2000:50), lo que es bastante relevante para nuestro discurso y requiere ser estudiado más profundamente.

Como último punto del corpus de las representaciones, además de analizar aquellas obras con personajes moriscos y otros personajes islámicos, nos dedicamos a buscar producciones en las que algún personaje de la obra pudiera ser formalmente equiparable al de un morisco u otros personajes mahometanos, aunque no lo fuera originalmente en el texto. Durante el proceso de búsqueda de fuentes primarias, encontramos la propuesta de *La dama boba* (2012), dirigida por Laila Ripoll y producida por Micomicón, en la que el personaje Octavio (el padre de Nise y Finea) se representa como un marroquí. La elección de escenificar a un padre machista, quien decide el matrimonio de su hija, como un musulmán resulta altamente interesante para nuestro estudio. Sin

embargo, debido a la falta de fuentes y la escasez de datos que respalden nuestra interpretación de este figurín, nos limitamos a explicar brevemente aquí este hallazgo llamativo. Además, se debe añadir que pese a haber llevado a cabo búsquedas profundas, no hemos logrado localizar otras funciones con las características mencionadas anteriormente, por lo que solo hemos incluido este ejemplo. Sin embargo, esto puede abrir nuevas oportunidades para investigaciones futuras que profundicen específicamente en este tipo humano y social que nos interesa examinar.

1.4. METODOLOGÍA DE LA TESIS

1.4.1. Análisis historiográfico

En primer lugar, resulta crucial explicar que la mayoría de los montajes elegidos en este trabajo fueron representados durante los años anteriores a nuestra investigación, por lo que no se ha podido observar en persona ningún espectáculo en vivo. En consecuencia, nuestra metodología se basa principalmente en el "análisis historiográfico de espectáculos". A diferencia del "análisis de espectáculos", que se alimenta de la experiencia personal del investigador, el "análisis historiográfico de espectáculos", debido a la distancia temporal, depende totalmente de documentos y archivos que el investigador recupera y analiza (Fischer-Lichte 2014:53). El análisis de espectáculos también se vale de documentos (vídeos, fotografías, críticas...), pero estos se utilizan para demostrar y confirmar la experiencia y la percepción personal del investigador durante la *performance* (Fischer-Lichte 2014:53; Guerrero 2021:88). Dicho en otras palabras, mientras las fuentes son auxiliares en un análisis de espectáculos, son fundamentales en un análisis historiográfico de espectáculos (Guerrero 2021:84).

Las fuentes de la historiografía teatral fueron clasificadas por Steinbeck, diferenciando entre primarias y secundarias. Las fuentes primarias son "fuentes directas de información, las cuales emanan directamente del objeto de estudio, sin intermediarios que aporten un punto de vista sobre ellas; las secundarias son aquellas que contribuyen con lo que se ha escrito o dicho sobre el material" (Saura Clares 2021:34). La siguiente tabla muestra dicha clasificación (en Guerrero 2021:84-85):

Fuentes primarias	Fuentes secundarias	
Edificios teatrales Escenarios Maquinaria teatral Escenografía Vestuario Utilería Máscara Cuaderno de dirección Elenco Cuaderno del apuntador Cuaderno del regidor Notas técnicas Archivos, contratos y libros de cuentas Programas de mano Notas del director	Imágenes del escenario Grabaciones Imágenes de escenas Imágenes de personajes Imágenes de escenografía Planos Diseños de vestuario Informes de la representación Descripciones de los papeles Informes anuales	Calendarios Críticas Publicaciones teatrales Cartas Diarios y memorias Anécdotas Folletos Escritos teóricos Cartelería Representaciones en artes visuales

En este sentido, Guerrero señala que [2021:85]:

> Al acercarnos a las fuentes con las que trabajamos, será esencial que tengamos en cuenta si se trata de fuentes primarias o secundarias para determinar el tipo de información que podemos extraer de ellas. Si examinamos un programa de mano, por ejemplo, podremos obtener una gran cantidad de información objetiva (como el reparto de la obra), pero si leemos una crítica debemos ser conscientes de que la información que nos ofrece ha pasado ya por el filtro de la experiencia del crítico que la firma. Las fuentes nos ayudarán a reconstruir el universo de la representación, pero debemos tener siempre en mente a qué parte de ese universo puede remitirnos cada tipo de fuente.

Dicho todo esto, aunque compartimos la clasificación de Steinbeck para nuestro trabajo, la consideramos más completa si añadimos el espacio sonoro, la iluminación, la kinésica de los actores y las entrevistas con los artistas a las fuentes primarias, así como los artículos de prensa a las fuentes secundarias (Saura Clares 2021:34-37). Con respecto a las entrevistas con los profesionales de un espectáculo, Saura Clares las considera también como fuentes primarias y afirma que “las entrevistas son un material destacado para muchos enfoques, que nos aporta una gran información, pero que debemos enfrentar también con juicio crítico” [2021:36]. De este modo, las fuentes primarias de nuestro análisis serán: los edificios teatrales, los escenarios, la

maquinaria teatral, la escenografía, el vestuario, la utilería, la máscara, el elenco, la kinésica de los actores, los programas de mano, el espacio sonoro, la iluminación y las entrevistas con los artistas. Asimismo, las fuentes secundarias constarán de las imágenes del escenario, las grabaciones, las imágenes de escenas, las imágenes de personajes, las imágenes de escenografía, los diseños de vestuario, los informes de la representación, las descripciones de los papeles, las críticas, las publicaciones teatrales, los folletos y la cartelería. Cabe señalar que no todos los montajes elegidos cuentan con todas las fuentes antes mencionadas, pero se ha intentado en la medida de lo posible rastrear todas las fuentes correspondientes a cada espectáculo. Como ejemplo, en relación con la propuesta de *El príncipe constante* de Teatro de Hoy (1988), realizamos una búsqueda profunda para localizar alguna videograbación, aunque no sea completa, y finalmente descubrimos el canal de YouTube de Andrés Resino, uno de los actores, donde se había compartido el vídeo del espectáculo. Nos enfrentamos al mismo desafío para la función de Teatro Municipal de Teatro de Sanlúcar (1991) del mismo texto. Ante la dificultad de encontrar fuentes suficientes, nos comunicamos con el Archivo Digital de las Artes Escénicas de Andalucía, pero, lamentablemente, no se conservaba ningún material adicional al que ya habíamos obtenido. En los demás casos, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), institución adscrita al INAEM, nos ha facilitado todo el material relacionado con los montajes seleccionados. Asimismo, por lo que respecta a las producciones de la CNTC, los *Cuadernos pedagógicos* de la Compañía nos han servido para ofrecer una perspectiva completa de sus producciones, aun cuando la presentación de sus espectáculos no coincida en todo con nuestros análisis. Cabe señalar que, en el caso del montaje de *El Hamete de Toledo* (2009), producido por AlmaViva Teatro y dirigido por César Barló, y el montaje de *Amar después de la muerte* (2021), producido por Maní-Obras Teatro y dirigido por Carlos Martínez-Abarca, como no se encontró ningún recurso correspondiente en la Base de Estrenos del CDAEM, nos pusimos en contacto con las compañías y nos facilitaron todo el material del que disponían.

En consideración a las entrevistas con los artistas de los espectáculos como una de las fuentes primarias de este trabajo, cabe mencionar que nuestra intención inicial era reunirnos con los directores de los montajes y hacerles preguntas sobre sus intenciones de representar la obra, su lectura contemporánea, la simbología de la escenografía del espectáculo y todos los detalles que nos ayudarían a acercarnos más al pensamiento del director. En este sentido, entrevistamos a César Barló en julio de 2021, cuyo documento ha sido adjuntado a la tesis. En otros casos,

lamentablemente, las personas implicadas habían fallecido o no se mostraron disponibles. Por lo tanto, optamos por utilizar las entrevistas disponibles en los artículos de prensa y, en el caso de las producciones de la CNTC, recurrir al trabajo realizado por Mar Zubieta en los *Cuadernos pedagógicos*.

Otro punto importante respecto a las fuentes de nuestro trabajo son las limitaciones a las que nos hemos enfrentado a la hora del rastreo o el análisis de algunas de las fuentes. Empezando por las videograbaciones, "aunque es un recurso útil para el análisis, [...] su perspectiva es incompleta y subjetiva y [...] se pierde la comunicación que vivifica el teatro" (Saura Clares 2021:37-38). Todo depende del enfoque de la cámara y si muestra una perspectiva global o parcial. En el caso de un primer plano o un plano detalle, se pierde la imagen del resto del escenario y, en un plano general, dependiendo de la calidad del vídeo y la iluminación del escenario, puede llegar a ser complicado detectar todos los detalles. Aun así, a pesar de todas sus limitaciones, una videograbación sigue siendo un elemento sumamente valioso para un trabajo como el que llevamos a cabo. Según la afirmación de Fischer-Lichte:

> Generally speaking, video recordings have become the most important memory aid for analysis. […] They are useful not only to help recall specific details of a performance, but also to clear up specific questions [2014:52].

En este sentido, merece la pena señalar que en la mayoría de los casos se ha utilizado esta fuente primaria para el análisis del montaje. No obstante, debido a la antigüedad de algunas grabaciones, la calidad de los vídeos de algunas producciones es mediocre y condiciona presenciar y detectar todos los componentes escenográficos o escénicos empleados. En relación con las imágenes, es necesario mencionar también que, en algunos casos, para estudiar una escena específica de un montaje, de la que no existía fotografías en el CDAEM, hemos tenido que captar imágenes de los vídeos de los montajes, por lo cual la calidad de esas imágenes depende directamente de la del vídeo original.

1.4.2. Análisis semiótico

Esta investigación parte de la semiótica como base teórica del análisis historiográfico de los espectáculos. Aunque la novedad del tema es la razón principal de la existencia de la tesis, se enfrenta a la escasez de estudios que hayan analizado los espectáculos abordados, al menos desde el punto de vista ideológico. En consecuencia, el análisis semiótico constituye el fundamento de nuestra metodología. A este respecto, nos basamos en las teorías de Kowzan, quien planteó la necesidad de estudiar cómo un espectáculo transforma los "signos naturales" en "signos artificiales", donde todos los acontecimientos tienen un significado y la casualidad no tiene significado en la existencia de los elementos de la representación (Mascarell 2014:38). Según él, "en una representación teatral todo se convierte en signo. […] Todos los signos de los que se sirve el arte teatral […] resultan de un proceso voluntario, se crean con frecuencia con premeditación, y tienen como fin la comunicación inmediata" [1992:126-130]. En ese marco, dicho investigador del teatro propone una clasificación de trece sistemas de signos para facilitar el análisis semiológico y científico de un espectáculo teatral, cuyos detalles se observan a continuación [1992:132]:

1. La palabra
2. El tono
3. La mímica del rostro
4. El gesto
5. El movimiento escénico del actor
6. El maquillaje
7. El peinado
8. El vestuario
9. Los accesorios
10. El decorado
11. La iluminación
12. La música
13. Los efectos sonoros

Siguiendo la misma línea, Mascarell destaca que:

> un espectáculo teatral ofrece de manera simultánea diversos mensajes, provenientes del decorado, el vestuario, la música, la luz, el movimiento y la ubicación de los actores, sus caracterizaciones físicas, sus gestos y mímica, sus palabras y el modo de decirlas... y, sobre todo, de las diversas relaciones entre todos estos sistemas de signos [2014:39].

Este enfoque multidimensional nos permitirá desentrañar las complejidades de la representación y aprehender los significados subyacentes que se entrelazan en ella. Para comprender mejor este marco teórico, nos referenciamos a los estudios de Martínez Valderas [2017], quien analiza la puesta en escena desde dos perspectivas, siempre interconectadas para definir una propuesta teatral. Dicho con sus palabras, un trabajo escénico se basa en dos términos fundamentales: la "estética" y la "estilística". La estética "sería la pulsión fundamental que quiere transmitir el creador al espectador" [2017:58]. En otros términos, la estética determina el propósito de la realización de la obra: "la búsqueda de la risa, la reflexión, embelesar para emocionar o generar una experiencia sensorial, entretener, contar una historia, etc." [2017:58]. Para conseguir tal propósito, el director elige unas herramientas de expresión que conformarían la estilística, la cual "denota el terreno creativo en el que se moverá toda la escenificación" (Martínez Valderas 2017:58). Una vez se haya llevado a cabo la lectura contemporánea de un texto, se busca una estilística adecuada para conseguir la estética pensada. De todas las herramientas, mencionadas anteriormente, que están a disposición del director para comunicar su mensaje, el actor y su kinésica se erigen como los signos más significativos y clave para descifrar la estética de una escenificación. Para respaldar nuestro enfoque remitimos a las afirmaciones de Paco Serrano, quien sostiene que:

> El estudio más preciso que puede realizarse sobre una puesta en escena es el que se fundamenta en el modo de trabajo de los actores. […] Establecer, con precisión, las diferencias sociales según la manera de hablar de cada uno y utilizar, a través de la emisión lingüística una serie lo más posible de recursos que potencian bien la tragedia o bien el carácter cómico de la representación, intercalando actitudes, gestos y formas en los personajes que subrayen el potencial del texto y sus significados al público (en López Antuñano y Serrano 2021:191).

Otro elemento influyente en la semiología del teatro es el público. "El espectador, de hecho, será la pieza del puzle semiótico que acabe por revelar las limitaciones de la teoría del signo para el análisis en profundidad de un espectáculo y sus significados" (Mascarell 2014:39). La participación y la reacción del espectador ayuda al investigador a descifrar las intenciones y las manipulaciones del director. En relación con eso, Mascarell plantea una buena pregunta: "¿cómo saber si el estornudo de [el actor o] la actriz forma parte del guion dramático o ha sido un acto natural?" [2014:39]. Por lo tanto, mientras sea posible y las fuentes nos lo permitan, intentaremos apoyarnos también en las reacciones detectables del público. En determinadas representaciones teatrales, las risas del público desempeñan un papel crucial en nuestro análisis. Nos resulta de particular interés abordar este aspecto. No obstante, reconocemos que la visualización de la obra a través de una pantalla no facilita la observación completa de todas las reacciones de los espectadores. Emociones como la sorpresa o la tristeza, que carecen de expresiones sonoras, no son fácilmente detectables en este formato. Aun así, las risas,[3] son una reacción bastante manifiesta y nos guiarán para saber la opinión del público actual sobre los textos con personajes musulmanes.

Explicado todo esto, en un análisis historiográfico de espectáculos, la existencia de los signos de una puesta en escena depende de las fuentes registradas de ella. Dicho de otro modo, nuestro trabajo es encontrar y analizar los signos a través de las fuentes disponibles. Dependiendo de los documentos registrados, a veces se puede perder un signo relevante, lo que afectará a la perspectiva ofrecida. Sin embargo, en este trabajo intentamos ofrecer un análisis integral de la imagen del morisco y otros personajes islámicos y de su significado simbólico en los escenarios teatrales de España, teniendo en cuenta todos los condicionantes y las limitaciones que pueden afectar nuestra investigación, como cualquier otra tesis. Dicho con palabras de Guerrero [2021:90], reconocemos que:

> Si bien no podemos invocar el pasado en el presente de forma objetiva y fidedigna, nuestro trabajo tiene que aspirar a alcanzar el mayor grado de verdad posible, construyendo nuestras hipótesis sobre evidencias, acusando nuestras lagunas de ser necesario e investigando sobre un pasado teatral que, si bien puede que no aconteciera como creemos, sí que podría haberse desarrollado de esa forma.

[3] Como observaremos en el capítulo dos, la ridiculización del personaje morisco es un elemento potente y frecuente en los textos propagandísticos del Siglo de Oro. El idioma y las costumbres de los estereotipos moriscos eran objetos de burla de los cristianos para justificar la expulsión de esta minoría.

Como se puede verificar en el índice del trabajo, esta tesis consta de cuatro capítulos principales (sin contar las conclusiones y la bibliografía). A continuación, hacemos un repaso sintetizado de los capítulos principales para ofrecer un panorama general del trabajo y explicar el porqué de la realización de cada estudio. En el capítulo dos nos centraremos en el trasfondo histórico de la cuestión del Islam desde la época medieval hasta los Siglos de Oro, así como en los análisis realizados sobre la imagen del morisco y otros personajes musulmanes en el teatro áureo por investigadores como Márquez Villanueva [1984], Carrasco Urgoiti [1989], López-Baralt [1989], Belloni [2017] o Seit Senner [2018]. En el capítulo tres, en primer lugar, presentaremos un panorama resumido de los debates sociopolíticos sobre la cuestión de Islam en la España contemporánea con el fin de realizar una comparación entre ayer y hoy del país con respecto a la imagen de los musulmanes. Y, en segundo lugar, ahondaremos en los estudios sobre la función de la puesta en escena del país a partir de la transición política, basándonos principalmente en los trabajos de Muñoz [1992], Wheeler [2012] o Mascarell [2014], con el fin de estudiar la relación que la puesta en escena actual establece con los debates sociopolíticos del país.

Un punto y aparte crucial que merece atención especial es la estrecha conexión entre los capítulos dos y tres, marcada por los elementos comunes que comparten. En este sentido, se ha buscado proporcionar inicialmente una visión panorámica de la cuestión del Islam en el pasado y presente de España, abordando la temática desde perspectivas históricas, culturales, políticas y sociológicas con el objetivo de explicar las consecuencias de esta polémica duradera. Dada la complejidad y amplitud de los temas tratados en estos capítulos, realizar una exposición exhaustiva de su contenido sería impracticable. Por consiguiente, hemos optado por presentar de manera sintetizada un estado de la cuestión, enfocándonos en los aspectos más relevantes para luego establecer vínculos entre estos elementos y la puesta en escena de los textos seleccionados. En otras palabras, en nuestra investigación, a pesar de ser fundamentalmente un estudio sobre la literatura y el teatro, consideramos esenciales las distintas facetas de la controversia en torno a la alteridad islámica. En resumen, comprender a fondo el contexto sociopolítico tanto de las obras originales como de sus representaciones actuales resulta imprescindible para rastrear las relaciones entre ambos ámbitos. A este respecto, se debe añadir que en estas secciones de la tesis hemos intentado abordar las diversas teorías y perspectivas relacionadas con cada asunto para después explorar si sus huellas se presencian en las adaptaciones escénicas. Dicho de otro modo, nos hemos dedicado, por ejemplo, a examinar las distintas interpretaciones que se han conferido a la literatura

maurófila y a identificar cuál es la más aplicada hoy en día por los directores. Asimismo, en el caso de autores como Cervantes, cuya postura frente al Islam y sus seguidores ha sido percibida de maneras contradictorias, buscamos determinar qué tendencia prevalece; un Cervantes librepensador o uno intolerante. Hemos pretendido lograr el mismo objetivo en relación con las teorías sociológicas, estudiando si las lecturas actuales de las obras áureas reflejan el Islam como una amenaza para la identidad occidental o como un tema sensibilizado a raíz de la xenofobia; es decir si somos testigos de las dos caras de la misma moneda.

Por último, en el capítulo cuatro llevaremos a cabo el análisis del corpus de los espectáculos, aplicándole todos los estudios realizados en los capítulos anteriores. Aquí consideramos necesario detallar que los montajes se han categorizado según su esquema tematológico. De este modo, hemos clasificado las obras en cuatro categorías principales según la predominancia de su tema:

1) La maurofilia literaria: galantería y caballerosidad
2) La confrontación entre los cristianos y los moros
3) Todos son uno
4) Obras con materia musulmana (temas o escenas con ambientación musulmana)

La última categoría, debido a la amplitud de sus temas, se ha dividido en tres subcategorías:

4.1.) La esclavitud
4.2.) La marginación social
4.3.) Obras con materia turca

Como último detalle de este capítulo, cabe señalar que cada categoría temática dispone de un anexo, donde se encuentran las imágenes de los montajes analizados en esa misma categoría. La intención de esta separación es agilizar la lectura del trabajo, al disponer de una cantidad considerable de imágenes, facilitar la búsqueda de cada una, no proporcionándolas todas en único anexo.

2. EL ISLAM EN EL SIGLO DE ORO

2.1. LA AMENAZA DEL *OTRO* MORISCO EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Hablando de la historia de España, no se puede omitir una de las partes más relevantes de ella, cuyo efecto se contempla aún en la cultura actual del país; nos referimos a la invasión musulmana iniciada en el siglo VIII. Todo el destino del país cambió cuando los musulmanes conquistaron la península ibérica en el año 711 encabezados por dirigentes del Califato Omeya y se quedaron en España durante más de ocho siglos. Como menciona Manzano Moreno, "no son, desde luego, muchas las dinastías que pueden exhibir una historia de permanencia en el poder tan larga y continuada" [2006:9], tiempo suficientemente extenso para dejar sus huellas en la historia, cultura, sociedad, política, arquitectura, lengua y, en resumen, en la vida de los españoles. Los siglos de altibajos sociopolíticos entre las dos etnias, durante los cuales la convivencia cristiano-musulmana no fue siempre pacífica, forman gran parte de la identidad española. Merece la pena citar a Carrasco Urgoiti, quien cree que no hubo "nada más característico de la España medieval que la contienda y convivencia de cristianos y musulmanes, siendo hasta el presente objeto de apasionantes estudios la huella que dejó en el carácter español tan prolongado contacto de dos civilizaciones" [1989:20-21]. Este contacto del que habla Urgoiti empezó violentamente con la invasión de los musulmanes en España durante el reinado visigótico,[4] el proceso que duró quince años. Los pueblos españoles anteriormente invadidos por el imperio romano, y luego por el reino visigodo, se vieron de nuevo amenazados por el *otro,* que esta vez venía del norte de África y pretendía establecer su poder en Andalucía, especialmente en Granada y Córdoba. Se creó así el Reino de Granada, y empezó el conflicto duradero entre los musulmanes y los cristianos. Los ochocientos años de contacto entre estas dos etnias para Martín Muñoz son "ochocientos años de la cultura árabe", pero también afirma que "son presentados como ochocientos años de lucha de la liberación" [2000:119]. No obstante, cabe mencionar que, tras los primeros enfrentamientos, se fueron conciliando las dos civilizaciones, excepto en algunas zonas del norte de España –por donde

[4] Según Fernando Aznar [2005:4], "cuando parte de la nobleza visigoda llamó en su ayuda a los musulmanes asentados en el norte de África para recuperar un trono que consideraba usurpado, cambió radicalmente el curso de la Historia de la península ibérica". Los musulmanes que acababan de llegar del norte de África para ayudar al rey Witiza en su enfrentamiento con los partidarios de un noble llamado Roderico o Rodrigo, quien deseaba suceder el trono del reino visigodo, tras derrotar Roderico en la batalla de Laco o Guadalete (711) decidieron quedarse en la Península y tomar el poder militar del país (Aznar 2005). De esta manera, la historia se repitió para los visigodos, y vivieron la misma experiencia de los romanos.

empezó la Reconquista–, hasta el siglo XIII cuando se aceleró bastante el proceso de la Reconquista y continuó hasta los siglos XIV y XV, en el momento en que el poder político-militar de los musulmanes se limitó a Granada. Según Carraco Urgoiti:

> Durante los siglos XIV y XV los moros españoles no representaron para los españoles una amenaza tan vital como en épocas anteriores, y la empresa de la Reconquista adquirió un nuevo carácter. Desde que en el siglo XIII Fernando III el Santo y Jaime el Conquistador dieron a la Reconquista el empuje definitivo, consolidado por las campañas de sus sucesores, el Islam español estaba limitado al reino de Granada, feudatario del de Castilla [1989:22].

El conflicto entre los moros y cristianos alcanzó su punto culminante, después de la Reconquista completa del país en 1492, con el comienzo del proceso de la expulsión de los moriscos. Un conflicto religioso, político, social, cultural que Menéndez Pelayo ve como un "problema intratable y fatalmente abocado a soluciones violentas" y un "incurable odio de razas" [1880:240]. Un "problema historiográfico" que ha durado hasta la actualidad y "que debería haber quedado atrás hace tiempo" (Márquez Villanueva 1984:64).

Desde los primeros años de la Conquista musulmana en el siglo VIII hasta los últimos años de la expulsión de los moriscos en el siglo XVII, tenemos un abanico de reacciones y decisiones tomadas frente a la cuestión de la presencia de los musulmanes en España. Son realmente llamativos los cambios consecutivos en la recepción de los moros y moriscos por parte de los cristianos durante la Edad Media, y posteriormente, en los Siglos de Oro; de la avenencia y paz al repudio y la pugna. Nos interesa examinar esas reacciones políticas en esta tesis, porque son ellas las que dan forma a la literatura y el teatro de la época. Del periodo de la convivencia o la contienda entre los musulmanes y los cristianos, nos interesa más estudiar la sociedad de los siglos XVI y XVII, porque tienen la mayor influencia en la cuestión morisca, y, en general, en la imagen del *otro*, cuyo reflejo se contempla en la literatura y el teatro áureos. Márquez Villanueva sostiene que:

> El estudio de los moriscos españoles y de su expulsión conduce muy pronto al convencimiento de sus únicas y especiales dimensiones en cuanto problema histórico. Pasado y futuro de España se anudaron allí laberínticamente con los conflictos vitales y actitudes ideológicas que más imprimieron su carácter en nuestros siglos XVI y XVII [1984:62].

Debido a enfrentamientos políticos generados entre las dos etnias por la expulsión paulatina de los moriscos tras la Reconquista, los moriscos (o los "exmoros"), caballeros de las obras del siglo XVI, de nuevo se encuentran frente a una ola de hostilidad cristiana hacia sí mismos durante el siglo XVII. En este sentido, tal como explica Belloni [2017], el teatro se une al vagón de la propaganda antimorisca, asumiendo el firme propósito de reafirmar la identidad cristiana frente a la amenaza que el Islam representa en el entorno social y cultural de la Península.

Al tratar de la palabra "morisco", viene a la mente de cualquier español –incluso con pocos conocimientos históricos– la época durante la cual convivieron los cristianos y los musulmanes convertidos al Cristianismo; una convivencia más conflictiva que pacífica,[5] que al final acabó en el remedio drástico y violento de la expulsión de miles de personas nacidas en España. Sin embargo, esta solución, a pesar de su carácter "inhumano", fue bienvenida y aceptada por la mayoría de los españoles de aquella época, e incluso sigue teniendo partidarios hoy en día.

2.1.1. La Reconquista cristiana y la reafirmación de la identidad española

Tratando de la cuestión morisca, es imprescindible empezar con el estudio de la Reconquista[6] de España como el fundamento de este problema historiográfico. El objetivo principal de este

[5] Quizá sea contradictorio el uso de la palabra "convivencia" respecto a la actuación de los cristianos y moriscos de España. Según la definición presentada por el DLE, convivir es el acto de "vivir en compañía de otro u otros" (2019, *s.v. convivir*). Teniendo en cuenta esta definición, parece inapropiado el uso de esta palabra para la situación de entonces. Si fuera realmente una convivencia, el *otro* tendría que haber sido aceptada en la sociedad, y todo el conflicto del morisco no debería haber acabado en la animadversión completa. Pero es el término utilizado en toda la bibliografía correspondiente a la cuestión de los cristianos y moriscos.

[6] El vocablo "Reconquista" –con la primera letra en mayúscula– es un concepto contemporáneo, sobre el cual hay muchas discrepancias entre los historiadores. Tal como explica García Fitz, "el término *Reconquista*, referido a la lucha entre cristianos y musulmanes durante la Edad Media hispánica, es uno de aquellos conceptos historiográficos cuyo significado, alcance o incluso pertinencia, ha generado no pocos debates entre los especialistas. Como otras grandes nociones que han sido viva y largamente discutidas en la historiografía medieval, tales como la de *Feudalismo* o *Cruzada*, esta que ahora tratamos no fue utilizada ni en las fuentes ni por los autores de la época, y en consecuencia su contenido jamás pudo ser definido de manera clara y sistemática durante la Edad Media" [2009:144]. A este respecto, Ladero Quesada asegura que lo importante es el concepto, no el término, y lo que pasó durante la Edad Media cumplió con muchos aspectos del concepto de la Reconquista, lo cual, según el DLE, significa: "conquistar una plaza, provincia o reino que se había perdido" (2019, *s.v. reconquistar*). El célebre historiador sostiene que "actualmente, muchos consideran espurio el término "reconquista" para describir la realidad histórica de aquellos siglos, y prefieren hablar simplemente de conquista y sustitución de una sociedad y una cultura, la andalusí, por otra, la cristiano-occidental, pero, aunque esto fue así, también lo es que el concepto de "reconquista" nació en los siglos medievales y pertenece a su realidad en cuanto sirvió para justificar ideológicamente muchos aspectos de aquel proceso" [1998*a*:334]. Aunque el uso de este vocablo "sigue siendo plenamente operativo" (García Fitz 2009:201), y esto es porque "con un único término se hace referencia, sin necesidad de mayores explicaciones, a un proceso clave en la Edad Media peninsular" (García Fitz 2009:201), ha sido cuestionado por autores como Manuel González [2000], Joseph Torro [2000], Federico Ríos Saloma [2011], Alessandro Vanolli [2008] y Thomas Deswarte [2003], quienes

movimiento político-religioso fue tener una nación unida. Al efecto, existe una serie de conceptos y atribuciones que consideramos relevantes debido a su influencia y su reflejo en la cuestión del morisco, y los utilizaremos con frecuencia en este capítulo. La Reconquista de España se basa en justificaciones ideológicas como "el nacionalismo", "la unidad nacional", "la identidad nacional", "la libertad identitaria" y "la gloria nacional", por los que se forman paulatinamente todos los conflictos entre los cristianos y los moriscos. Es bien sabido que estos términos no existían durante la Edad Media y el Siglo de Oro, pero los conceptos, sí. Según la definición presentada de este término por Greenfeld, el "nacionalismo" es el "conjunto de ideas y de sentimientos que conforman el marco conceptual de la identidad nacional" [1999:18], con la cual coincide divinamente el sentimiento y el pensamiento de la sociedad de aquella época de España respecto a la empresa de Reconquista, tal como se observa su ejemplo en los trabajos de autores contemporáneos a la Reconquista como la crónicas generales redactadas entre 1553 y 1615 por Florián de Ocampo [1553], Esteban de Garibay [1571], Ambrosio de Morales [1791], Juan de Mariana [1601] y Prudencio de Sandoval [1615], y del mismo modo que nos lo demuestra el fruto de este movimiento histórico nacional. Para Habsbawm, "nationalism comes before nations. Nations do not make states and nationalisms but the other way round" [1990:10]. Debe haber primero un sentimiento común entre un grupo concreto de personas con características comunes (religiosas, étnicas, culturales, políticas…, y de hecho ese sentimiento común viene de estas mismas características comunes que junta a las personas) para que se uniesen, y que su movimiento acabe en la creación de una nación. En otras palabras, "primero surge el estado, y con él el nacionalismo, después la nación" (Agudo 1999:30). Si no hubiera existido el sentimiento del nacionalismo durante la Edad Media, no habría existido una nación llamada española. Durante

han llevado a cabo trabajos profundos acerca de la evolución y los cambios que ha experimentado este concepto a lo largo de los siglos XIX y XX, y "han realizado propuestas fundadas para cambiar la denominación con la que nombramos a todos aquellos procesos, recuperando el histórico concepto de *Restauración*, que hasta mediados del siglo XIX había servido para designarlos" (García Fitz 2009:201). En este sentido, remito las palabras de Ríos Saloma [2011:28-29], quien plantea que "la primera cuestión, de orden historiográfico, es el hecho de que la palabra *reconquista* nunca fue utilizada en las crónicas alto y pleno medievales redactadas en los reinos hispanos. Si bien es cierto que la idea de recuperación territorial, de lucha contra los musulmanes de Al-Andalus y de restauración política de la monarquía estaba presente en casi todas ellas. […] No es menos cierto el hecho de que, tanto en las crónicas astur-leonesas redactadas a finales del siglo IX [el autor cita como ejemplo *Crónicas asturianas,* edición de José Moralejo, Juan Gil y Juan I. Ruiz de la Peña, 1985] como en las crónicas y los anuales castellano-leoneses de los siglos X y XI, el término utilizado para hacer referencia al proyecto político fue el de *restauración* (*restauratio*), palabras que hacía ilusión no solo a la recuperación de un orden político y eclesiástico preexistente, puesto que, para hacer referencia a la actividad militar, se utilizaron términos como *conquistar* o *ganar*".
Aunque no es nuestra intención entrar en ese campo enorme y polémico, hemos visto necesario hacer una pequeña mención de las reflexiones que existe sobre esta palabra.

aquella época no había una única nación en España. El pueblo cristiano intentaba convivir con el *otro*, pero nunca, ni los judíos ni los musulmanes formaron una nación con los españoles, debido al que surgieron los problemas posteriores. El concepto del nacionalismo echó mano a los españoles para purificar el país y para tener una identidad nacional española.

Según la Reconquista, el territorio de Hispania había sido ocupado por los musulmanes a raíz de la destrucción de la monarquía visigoda. A consecuencia de esa invasión, los reyes hispano-cristianos, inspirados en los fundamentos ideológicos del neogoticismo, tenían el deber de recuperar los territorios de España para conseguir la restauración política y religiosa del país (Ladero Quesada 1998*b*:14-15). El proceso perezoso[7] –el adjetivo es utilizado por autores como Castro– de la Reconquista empezó en el siglo XI por la fuerza norteña de España, limitándose poco a poco las fronteras de los musulmanes hacia el sur, y finalmente terminó en el siglo XV en Granada. La dinastía nazarí fue la última del estado islámico en la península ibérica, la cual fundó el reino de Granada en el siglo XIII, y "terminó su reinado entregando las llaves de la Alhambra y su fortaleza a los Reyes Católicos en el año 1492, dejando a los andalusíes sin estado" (Soulami 2018:318).[8] Supuestamente, la Reconquista fue una guerra religioso-política, pero en realidad fue una guerra identitaria, una lucha de honor, para salvar la nación y formar el "yo auténtico" libre de cualquier fuerza y poder ajenos, que se convirtió "en el elemento nuclear de la formación de la identidad de España como nación y patria común de todos los españoles" (Fitz 2009:145). La Reconquista española, más que una reconquista, fue la salvación de un país perdido y entremezclado con varias culturas y religiones. Según historiadores como Menéndez Pidal [1998][9] y Sánchez Albornoz [1956], gracias a la Reconquista los españoles consiguieron, a la postre, su meta: la libertad ideológica, política y religiosa. Para Juan de Mariana, el fruto de la batalla contra

[7] Lomax [1984] en defensa de la duración de la Reconquista señala que "la Reconquista fue un proceso largo y continuo en el sentido de que la lucha pocas veces se detenía durante mucho tiempo, pero no fue como a menudo se insinúa, un proceso lento, uniforme y gradual. Los cristianos no avanzaron de manera uniforme, paso a paso; dieron grandes saltos adelante, hasta el Duero, el Tajo, el Guadalquivir y la costa meridional, pero tras cada salto tuvieron que esperar siglos para consolidar su posición antes de acometer el siguiente. Más que gradual, la Reconquista fue espasmódica; no fue pueblo tras pueblo, sino región tras región, como Aragón, Castilla la Nueva o Andalucía, y una de sus consecuencias fue realzar la importancia de estas regiones como unidades básicas de la vida nacional española".

[8] Se supone que la Reconquista finalizó en 1492, aunque realmente no fue así. La Reconquista político-territorial de la Península acabó en ese año, pero el punto final de ella –la Reconquista religiosa-social– se dio con el destierro completo de los moriscos o exmoros entre 1609 y 1614. En relación con eso, retomo las palabras de Gregorio Marañón, el historiador madrileño, quien afirma que la Reconquista de Granada en 1492 "representaba un símbolo –el fin de la Reconquista–; pero en la realidad, la Reconquista no se terminó hasta Felipe III" [2004:103].

[9] Es relevante destacar que tenemos conocimiento de que el proceso de la publicación de *Historia de España* de Menéndez Pidal fue extenso y se prolongó incluso después de su fallecimiento. Por lo tanto, el año mencionado corresponde a una edición contemporánea del libro.

los moros fue el nacimiento y levantamiento "de una nueva y santa España" que "comienza a poner muy a mayor espanto que solía, a los malos y a los enemigos de Cristo" (1601, vol. 1, fol. 414). La idea de este historiador y sus contemporáneos sigue siendo vigente en los siglos posteriores, y llega a ser aceptada incluso en nuestra época. De esta suerte, Martínez de Velasco comienza su relato sobre Covadonga expresando con entusiasmo [1869:183]: "los pocos fervorosos cristianos y valientes españoles […] proclamaban la independencia y la libertad de la patria en aquellas montañas, que eran el último baluarte de la rendida España". En la misma línea, Sánchez Albornoz,[10] el historiador del siglo XX, habla de la "lucha nacional y religiosa", el fuerte lazo de los españoles, con lo cual no solo se libera "el solar nacional", que es lo primero que se consigue en una reconquista, sino que también se alcanza la verdadera libertad (2000:II, 724). Por citar ejemplos radicales y ultraconservadores, mencionamos aquí las palabras de Vidal, quien sostenía que la entrada del Islam en la Península "se tradujo en la aniquilación de la cultura más importante de Occidente a la sazón [la visigoda] y en una lucha de liberación nacional [la reconquista] que se prolongaría a lo largo de casi ochocientos años" [2004:15]. En contraposición con esta visión, Castro, en su libro *España en su historia*, a pesar de hacer mención de las inseguridades que ha experimentado el país a lo largo de la historia, sostiene que es esencial comenzar la narración y el estudio de la historia de España desde el momento en que el pueblo decidió reafirmarse y construir de nuevo su identidad:

> Hay que comenzar con los siglos posteriores a la invasión musulmana, porque entonces, y solo entonces, empezó el habitante de la Península a sentir la conciencia de pertenecer a un pueblo, y luchó tenazmente para mantenerse vivo y para estructurar su existencia. Antes de esa época

[10] Cabe mencionar que el nacionalismo atribuido a la Reconquista de España por historiadores como Menéndez Pidal [1998] y Sánchez Albornoz [1956] ha sido comparado con el nacionalismo franquista. "El paralelismo entre una "guerra de liberación" emprendida por los españoles contra los extranjeros musulmanes para recuperar su patria y restaurar la religión y la unidad, y la otra "cruzada" iniciada por Franco para –según sus defensores– igualmente liberar a la patria, subyugada y maltratada por sus enemigos comunistas, para defender a la Iglesia católica humillada y perseguida, y para recomponer su unidad" (Fitz 2009:145-146). En esta misma línea, pero estudiándolo desde la perspectiva opuesta, Ríos Saloma [2011] sustenta que el discurso nacionalista se construyó durante el siglo XIX, por lo cual se formó, "la identidad colectiva de la España contemporánea. La cuestión no es banal en el momento presente. Por un lado, es un hecho el que las distintas comunidades autónomas utilizan el discurso histórico para justificar unas pretensiones políticas que afectan de una forma u otra al conjunto del Estado español. Por el otro, hemos sido testigos de cómo algunas personalidades representativas de la derecha española continúan invocando el viejo mito de «La Reconquista» para justificar posturas políticas y actuaciones en el marco internacional, las cuales se quieren insertar dentro de un supuesto cuadro histórico de enfrentamientos continuos entre Occidente y el mundo islámico, y se utilizan, además, como argumentos a favor de «choque de civilizaciones»" [2011:31].

> ignoramos cómo fuera la conciencia de ser español, y cuáles fueran las bases de una vida nacional pensada y querida (Castro 1948:46).

Enunciando un objetivo tan trascendental para un movimiento popular, una vez alcanzado, se convierte en una gloria y un prestigio nacional.[11] Los elogios que Andrés Bernáldez, conocido como el cura de Palacios, dedicó a los Reyes Católicos ponen en manifiesto el orgullo sentido por el pueblo español: "fue en España la mayor emancipación, triunfo y honra y prosperidad que nunca España tuvo después de convertida a la fe católica, ni antes […] y floreció por ellos España infinitamente en su tiempo, y fue mucha paz y concordia y justicia" (en Valdeón Baruque 2006:173-174). Pasados muchos siglos, las palabras de Albornoz a este respecto suenan tan nacionalistas como los alardes de Bernáldez:

> Esta empresa multisecular constituye un caso único en la historia de los pueblos europeos, no tiene equivalente en el pasado de ninguna comunidad histórica occidental. Ninguna nación del viejo mundo ha llevado a cabo una aventura tan difícil y tan monocorde, ninguna ha realizado durante tan dilatado plazo de tiempo una empresa tan decisiva para forjar su propia vida libre [2000:II, 726].

Aunque entonces no existían palabras como nacionalismo o patriotismo, el concepto que hoy asociamos a ellas fue lo que moldeaba y formaba la identidad del país despaciosamente. A juicio de historiadores como Udina Martorell [1998], si hoy en día existe España, es gracias a la empresa de la Reconquista. «La guerra contra el moro» fue una obligación del poder político que

[11] En oposición a esta corriente ideológica, existe la tendencia desmitificadora de la Reconquista. Para autores como Monter Guadilla [1990], Homet [1994], Ríos Saloma [2005] o Quiroga [2005]. la Reconquista fue solo un mito nacional y que nunca existió. Para Montero Guadilla [1990], "la Reconquista como tal no fue sino una ficción nacida del imprevisto éxito del movimiento expansivo de unos pueblos recluidos durante siglos al otro lado de la Cordillera Cantábrica, que vieron transformadas sus costumbres y formas de vida con la llegada del Islam y la desaparición del Estado visigodo. A la empresa militar y colonizadora, bautizada conscientemente por sus protagonistas como Reconquista del solar perdido, se unió muy pronto la empresa de restauración de la Iglesia frente al Islam. […] Conquista o Reconquista, el fenómeno fue de capital importancia en la Edad Media española. La frontera, como símbolo constante de la vasta empresa militar y colonizadora, forjó a lo largo de estos siglos los rasgos distintivos de la sociedad española. El espíritu de aventura que más tarde se trasladó al Nuevo Mundo, el militarismo, el tradicionalismo democrático que clamó ser oído en las Comunidades, la religiosidad militante y, en ocasiones, intolerante, la nuclearización económica de una Castilla ganadera, la sociedad abierta que produjo el genuino hidalgo de glorias pasadas, son todos ellos fenómenos que no podrían explicarse sin la Reconquista que nunca existió" [1990:109].

afectaba directamente a la supervivencia del país, sin el cual la existencia del condado o del reino no era segura [1998:365]. Esta lucha nació a raíz de los diferentes altibajos sociopolíticos durante muchos siglos, los que dejaban la Península cada vez más herida con una nueva cicatriz. "Castilla sintió la ineludible necesidad de salir al mundo; con paso y voz firmes se enfrentó con quienes pretendían amenguar su dignidad" (Castro 1948:30). Sin embargo, desde el punto de vista de autores como Montero Guadilla [1990], Homet [1994], Ríos Saloma [2005] o Quiroga [2005]. la Reconquista fue solo un mito y una invención nacional. En opinión de Ortega y Gasset, "España no solo sufre de una enfermedad crónica, sino que su existir es radicalmente patológico" [1921:800]. Para este filósofo de gran renombre es incomprensible utilizar la palabra "Reconquista" al hablar de todo lo que pasó en España: "Yo no entiendo cómo se puede llamar Reconquista a una cosa que dura ocho siglos" [1922:819]. Sin embargo, considerando la expansión rauda del Islam durante aquellos siglos desde Persia hasta España, no es nada inaudito la lentitud del proceso de la Reconquista. Como se sabe, los musulmanes, además del poder militar, disfrutaban de una fuerza llamada "fe"[12], la cual allanaba su camino para alcanzar su objetivo primordial; difundir las palabras de Alá e inducir a todo el mundo a convertirse al Islam. Así Alá da consejos a los musulmanes en el Alcorán (en Castro 1948):

> Y combate [a los no creyentes] hasta que cese la persecución; y la religión sea solo para Alá; pero si desisten, entonces no debiera haber hostilidad sino contra los opresores (II, 193). No hay violencia en la religión; cierto es que la senda de la verdad se ha hecho claramente distinta de la del error (II, 256). Mas si vuestro Señor lo hubiera querido, en verdad que cuantos hay en el mundo habrían tenido la misma creencia. ¿Obligarías entonces a los hombres a que sean creyentes? Ningún alma cree sino con licencia de Dios (X, 99-100).

En este sentido, comparto las palabras de Castro [1948:179], quien afirma que los musulmanes llegaban a España "sostenidos por dos fuerzas eficacísimas: por el ímpetu de una religión recién nacida, expresión de cuanto podía anhelar el cuerpo y el alma del beduino, y por el éxito militar que, en menos de un siglo, los había hecho dueños de un inmenso imperio" avanzado "desde la Meca hasta al-Andalus por el oeste, y hasta las islas Filipinas por el este" (Castro 1954:178). Si

[12] Desde el punto de vista de autores como Castro [1971] y Lomax [1994], el enfrentamiento entre los moros y cristianos fue en una batalla respaldada por la creencia religiosa, por la cual los combatientes de las dos partes estaban animados y sostenidos.

imperios como Persia no pudieron enfrentarse con la eclosión del Islam,[13] no se puede criticar a España, herida por guerras y conflictos sociopolíticos consecutivos por su reacción perezosa. A fin de cuentas, como afirma Udina Martorell: "La Reconquista no se ha dado en otros lugares a los que han accedido los árabes" [1998:365].

2.1.2. Moriscos o exmoros: del mudejarismo a la rebelión de las Alpujarras

Dado una vez el primer paso de la Reconquista, que fue recuperar el solar nacional, llegó el momento vital del restablecimiento de la ideología religiosa-cultural. Los Reyes Católicos no quedaron satisfechos con lo conseguido hasta entonces y decidieron purificar España, haciendo desvanecerse las diferencias de los moros con los cristianos.[14] Entonces, ¿por dónde tenían que

[13] Los musulmanes invadieron el Imperio Persa en el siglo VII d. C., durante el reinado de los sasánidas, y lograron conquistar el país tras unas batallas sangrientas como al-Qadisiyya, Yalula y finalmente, la famosa batalla de Nihavand. El proceso de la islamización de los persas duró muchos siglos hasta que el Islam se convirtió en la religión oficial del país. Antes de esto, la religión oficial fue el zoroastrismo. Primeramente, cuando los árabes conquistaron Persia, no fueron recibidos por los persas; al contrario, fueron llamados diablos y monstruos. Sin embargo, el país poco a poco se vio obligado a aceptar a estos nuevos invasores y aprender a convivir con ellos. La recepción de los musulmanes en cada región dependía totalmente a la manera de su expansión y la fuerza militar que implicaban al pueblo de esa región. Dicho de otro modo, en las zonas en que los conflictos militares duraban menos y no eran muy sangrientos, era más posible llegar a la reconciliación, y evidentemente, en las zonas que la gente se veía muy afectada por las guerras causadas, se complicaba el tema de la convivencia. Sumando a las batallas consecutivas el acto de obligar a los persas a pagar tributos, se agravó la enemistad entre las dos razas, y causó muchas rebeliones por parte de los persas, que no tuvieron ningún resultado más que el rendimiento de estos últimos (la sociedad ya estaba bastante afectada debido a los problemas anteriores que tuvo durante la dinastía Sasánida, y parece que los musulmanes eligieron el mejor momento para entrar en Persia y tomar el poder), y su unión con los árabes para poder salvar su vida y gozar de unos beneficios comunes con estos invasores. Como Persia disfrutaba de tierras fértiles para la agricultura, y asimismo era un punto de conexión comercial muy importante, podría ser una buena plataforma para crear negocios comerciales y actividades comunes entre las dos naciones, por lo cual muchos iraníes se unieron con los árabes y se convirtieron al Islam. Además de esto, los matrimonios árabe-persas fue otra razón por la que empezó a verse un nivel alto de convivencia y tolerancia entre ellos, aunque todavía muchos iraníes seguían siendo zoroastrianos [zoroastrista ¿?] y no podían admitir la postura de sus compatriotas. El fruto final de todos estos eventos no fue nada más que el surgimiento de una brecha social-religiosa entre los persas: los persas musulmanes y los Dhimmi (el nombre que se designa en el Islam a los creyentes de otras religiones monoteístas). Esta separación causaba conflictos internos que a veces acababa con la emigración de los persas no musulmanes; el fenómeno que sigue siendo vigente incluso hoy en día (Dehghanpour y Bayat 2011).

[14] No hay que olvidarse de la presencia de los judíos en España, quienes fueron expulsados directamente del país en 1492 por los Reyes Católicos. Si hubo cierto grado de tolerancia hacia los moros y moriscos, respecto a los judíos no hubo ninguno. "La coexistencia con los mudéjares no había planteado tensiones comparables a las que la presencia de judíos y judeoconversos estaba provocando desde el siglo XIV" (Castro 2001:16). Al ser realizada la empresa de la Reconquista se optó urgentemente por su destierro completo. En el edicto de la expulsión de los judíos, firmado por los Reyes Católicos y publicado en el 31 de marzo de 1492 se declara que: "[...] bien sabes, o debes saber, que, ya que nos informaron que en estos nuestros dominios había algunos malos cristianos que devotos del judaísmo y distanciados de nuestra santa fe católica, principalmente por las relaciones entre judíos y cristianos, en las Cortes de Toledo de 1480 ordenamos que en todas las ciudades y pueblos de nuestros reinos y señorías los judíos tuvieran que vivir separados de los demás [...]. Por esta razón, y para poner fin a tanta vergüenza e insulto a la fe y religión cristianas,

empezar? ¿Cuál fue la diferencia mayor entre estas dos razas? ¿Cuál fue la característica más amenazadora de los musulmanes? Obviamente, la religión. Hemos mencionado antes que la "creencia" fue el arma más poderosa de los musulmanes en el proceso de su expansión por el mundo. Por lo tanto, a los Reyes Católicos debió de parecerles inevitable hacer desaparecer esa arma para que el país y su unidad nacional estuviesen a salvo de cualquier nueva amenaza: "[…] los Reyes están decididos a no permitir más «que haya en nuestros reinos gentes que sigan leyes reprobadas»" (en Ladero Quesada 1969:322). Otro factor influyente en la postura tomada por los Reyes Católicos frente a los moriscos, del que no se puede prescindir, es la llegada de la Edad Moderna y la expansión del Cristianismo en Europa. "El principio de la unificación religiosa de la Monarquía Hispánica, en consonancia con lo que será norma en la Europa Moderna, estaba claramente expresado." (Sánchez Blanco 2009:238). En consecuencia, empezó gradualmente el proceso de la conversión y asimilación forzosa de los moros, llamados posteriormente "nuevos cristianos de moros", "nuevos convertidos" o "moriscos" (Belloni 2017).

A la hora de hablar de los moriscos es necesario retrotraernos primero al largo periodo del mudejarismo en España,[15] iniciado en el siglo XI y acabado en el siglo XVI. La conquista del último baluarte islámico de la Península cambia el destino de todos los hispanomusulmanes en el área (Belloni 2017:17). Los mudéjares vivían en España hasta la Reconquista de Granada en 1492, el evento que cambió su situación en la Península: "A partir de entonces, la monarquía hispánica entró en la Edad Moderna con pretensiones de igualarse con la cristiandad que caracterizaba los estados europeos occidentales y para ello, expulsados ya los judíos, llevó a cabo la homogeneización forzosa de todos los súbditos disidentes que quedaban" (Pons 2009:22). El conflicto morisco comenzó, primeramente, con una cierta tolerancia hacia esta comunidad, y se fue agravando hasta la decisión final de su destierro total. Inicialmente, los Reyes decidieron

como cada día se hace más evidente que los judíos mencionados perseveran en su mal y malvado proyecto dondequiera que vivan y conversen, [debemos] expulsar a los judíos antes mencionados de nuestros reinos para que no haya más ocasión de ofender a nuestro anillo de bodas. Por tanto, ordenamos que se dé a conocer lo que hemos establecido, es decir, que todos los judíos que viven y residen en nuestros reinos y señoríos antes mencionados, independientemente de su edad, [...] abandonen nuestros reinos y señoríos para finales de julio. junto con sus hijos, y nunca se atreven a regresar allí" (en Suárez Fernández 1964:392-393).

[15] Respecto al origen y el significado del término "mudéjar" Maíllo Salgado (1988:104) explica que, "viene del participio pasivo de un verbo árabe en forma II *mudayyan*, 'domesticado, domeñado, sujeto, el que se la permitido quedarse', aludía en los reinos hispanos del bajo medioevo al 'moro sometido a quien se le había permitido quedarse en distintas épocas, tras la conquista de su país, en su lugar de residencia bajo determinadas condiciones', pero siempre o casi por pacto, gracias a lo cual habían conservado propiedades y libertades largo tiempo, dependiendo del soberano o de los señores cristianos y pagado los tributos que solían pagar anteriormente".

permitir a los mudéjares permanecer en España a cambio de cumplir con las capitulaciones concedidas a ellos.[16] Sin embargo, "la situación de finales del siglo XV no permitió la pervivencia de fórmulas medievales y antes de empezar el nuevo siglo el régimen de las capitulaciones saltó por los aires" (Castro 1948:16). La concesión de las capitulaciones a los mudéjares, tras tantas batallas y guerras entre los musulmanes y cristianos, trajo consigo una solución superficial para un conflicto profundo. En este sentido, hago mención de la opinión sugerente de Sánchez Blanco [2001*b*] sobre la razón del fracaso de las capitulaciones y el cambio de postura de los Reyes:

> En Granada, a raíz de la conquista, se produce una evidente contradicción entre las capitulaciones otorgadas a los vecinos ante la necesidad de acabar una guerra larga y costosa, y que les permiten, entre otras concesiones, mantener su identidad cultural, y la creciente intransigencia de la sociedad cristiana vieja. Se fija así un punto de partida falso. En un momento en que la instauración de la Inquisición española y la eminente expulsión de los judíos son claros indicios de la intransigencia religiosa característica de la primera Edad Moderna, la tolerancia hacia los musulmanes granadinos, recogida oficialmente en las capitulaciones, infunde a estos unas esperanzas, cuya rápida frustración será sentida como traición de los Reyes Católicos. […] Los Reyes, sin duda, tuvieron una clara voluntad hasta 1499 de respetar lo capitulado, aunque las fricciones entre las dos comunidades no dejaron de existir como resultado de lo artificioso de la situación. Las capitulaciones no bastaban para deshacer las tensiones o la enemistad entre cristianos y musulmanes, en un reino conquistado y al que afluían repobladores dispuestos a aprovecharse de la situación. Su aceptación y cumplimiento no evitó una postura de desconfianza hacia los vencidos, cuyo revanchismo se temía [2001*b*:415].

Dicho esto, hay que tomar en consideración el papel relevante de Hernando de Talavera, el primer arzobispo de Granada, quien procuró, mientras tanto, establecer una relación pacífica con los mudéjares y convencerles lentamente y con reposo para que se convirtieran en cristianos.[17] Él

[16] Según estas capitulaciones los moros tenían la autorización de la Monarquía para quedarse en España sin tener que convertirse en cristianos bajo la condición de pagar unos tributos.

[17] Talavera, quien realiza, en palabras de Bataillon, "un gran esfuerzo de evangelización pacífica" [1966:5], publicó la *Instrucción del Arzobispo de Granada en respuesta a cierta petición que hicieron los vecinos del Albaicín* (ca. 1500), para animar a los mudéjares a la conversión, y asimismo facilitarles el proceso de su adoctrinamiento e integración en la sociedad cristiana: "Más para que vuestra conversación sea sin escándalo a los cristianos de nación y no piensen que aún tenéis la seta de Mahoma en el corazón, es menester que vos conforméis en todo y por todo a la buena y modesta conversación de los güenos y honrados cristianos y cristianas, en vestir y calzar y afeitar y comer, y en mesas y viandas guisadas como comúnmente las guisan, y en vuestro andar y en vuestro dar y tomar, y mucho y más que mucho en vuestro hablar, olvidando cuanto pudiéredes la lengua arábiga, y haciéndola olvidar, y que nunca se hable en vuestras casas" (en Pons 2009:25). Durante el periodo de la evangelización de los moriscos se publicaron diferentes tipos de manuales como *Arte para ligerame[n]te saber la Le[n]gua Arábiga, y El Vocabulista arábigo en*

"fue consciente de que la conversión no podía separarse de una completa integración de los musulmanes en la cultura cristiana, pero defendió que este proceso debía realizarse por convicción, utilizando la predicación y el ejemplo, aproximándose a los mudéjares a través del empleo de la lengua árabe y aprovechando sus propias tradiciones culturales" (Sánchez Blanco 2009:236). Aunque hubo diferentes casos de conversiones, el resultado de su esfuerzo no fue exitoso para los Reyes, quienes "se mostraban cada vez más inquietos por la lentitud del proceso en la Granada conquistada a mayor gloria del Cristianismo hispano, si bien manifestaban su acuerdo con la política conciliadora del arzobispo" (Pons 2009:26). La frustración de las capitulaciones, y la lentitud de la labor de Talavera, condujo a la reina a dar un impulso al proyecto de la asimilación de los moros. El cardenal Cisneros, el motor de este proyecto, entró en Granada en 1499, manifestando su política radical con la quema de los libros árabes, nada más llegado a la ciudad. Poniendo medidas duras e implicando presiones continuas, lanzó su campaña de conversiones y durante poco tiempo consiguió bautismos en masa (Pons 2009). Su actitud violenta provocó el enojo de los mudéjares, y finalmente culminó en la rebelión del Albaicín, la última esperanza para salvar el mudejarismo, fracasada en 1501. El Islam fue "proscrito, con escasísimas excepciones, de los reinos de España en 1501 y 1526, fechas de los edictos de conversión obligatoria de Castilla"[18] (Pons 2009:12). De allí nació la morisma como consecuencia de la Guerra del Albaicín y las nuevas Capitulaciones y la General Conversión, así como el estatus de los moriscos (Barrios Aguilera y Sánchez Ramos 2009:66).

La definición que presenta el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española del término "morisco", como "moro bautizado que, terminada la Reconquista, se quedó en España" (2019, *s.v. morisco*), puede ser cuestionable, puesto que es fragmentaria. En este sentido, hemos buscado también su significado en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), diccionario contemporáneo al conflicto morisco para comparar la diferencia entre su definición actual y pasada. Sebastián de Covarrubias (*s.v. moriscos*) presenta a los moriscos como:

letra castellana (Granada, 1505), de Pedro de Alcalá; el *Libro llamado Anti-Alcorano que quiere decir contra el Alcorán de Mahoma, repartido en XXVII sermones* (Valencia, 1532), de Bernardo Pérez de Chinchón; la *Confutación del Alcorán y Secta Mahometana sacada de sus propios libros y de la vida del mesmo Mahoma* (Granada, 1555), de Lope de Obregón; *la Catecheses Mystagogicae por aduenis ex secta Mahometana* (Madrid [sic], MDLXXXVI), de Pedro Guerra de Lorca y el *Catecismo para instrucción de los nuevamente convertidos de moros* (Valencia, 1599) de Martín Pérez de Ayala. Léase más al respecto en el completo estudio de Llamas-Martínez [1967] y en el trabajo de Framiñán de Miguel [2005].

[18] Primero fueron obligados a convertirse los musulmanes de la Corona de Castilla (1501), luego los navarros (1516) y, finalmente, los de la Corona Catalanoaragonesa, en 1525-1526 (Prada 2009).

"Los convertidos de moros a la fe católica, y si ellos son católicos gran merced les ha hecho Dios, y a nosotros también". No satisfechos con el resultado de nuestra búsqueda, recurrimos al *Diccionario de Autoridades* (1734, *s.v. moriscos*), cuya explicación, aunque es mejor, tampoco es completa: "Se llaman aquellas gentes de los Moros, que al tiempo de la Restauración de España, se quedaron en ella bautizados; y por haberse hallado después que en lo interior observaban la secta de Mahoma, se expelieron últimamente en tiempo del Señor Rey Felipe III". Como hemos visto, en ninguno de estos diccionarios se hace mención del carácter obligatorio de la conversión de los moros. Como es bien sabido, la voluntad de los moriscos no tuvo ningún papel en su asimilación y evangelización, y su conversión fue por fuerza y contra lo capitulado (Garrad 1954). En realidad, se vieron obligados a elegir entre renunciar a su fe islámica y poder quedarse en España o abandonar su "patria natal"[19] (Quérillacq 1992:78). Los moriscos son "musulmanes que intentan mantener su fe en duras circunstancias de forzada conversión y de opresión religiosa" (Pons 2009:14), implicadas por las autoridades de España, y en particular, por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición que funcionaba como impulsor violento del proceso de la evangelización de la minoría musulmana.

Obviamente, no era nada fácil conseguir el objetivo planteado por los cristianos viejos, porque muchos de los moros se negaban a la conversión y otros la fingían, lo que normalmente es llamado "la ocultación religiosa", pero para los musulmanes es un arma defensiva que se le propone a su religión y es llamada la *Taqiyya*.[20] Bernabé Pons [2013] habla en la misma línea de

[19] En el edicto emitido por los Reyes Católicos en febrero de 1502, se conceden dos posibilidades a los mudéjares conversión o exilio: "[…] Considerando el gran escándalo que hay […] de la estada de los moros en estos nuestros reinos y señoríos, y lo que dicho escándalo se podría seguir en daño de la cosa pública dellos, en ver que hayamos tanto trabajado, que en el reino de Granada, donde todos eran infieles, no haya quedado ninguno, y que con ayuda de nuestro Señor, hayamos quitado de allí la cabeza del oprobio de nuestra Fe, que de esta secta había las Españas, que permitamos estar los miembros della en los otros nuestros reinos, trae inconveniente […] así es razón que […] echemos de nuestros reinos los enemigos de su santísimo nombre, y que no permitamos más, que haya en nuestros reinos gentes que sigan leyes reprobadas" (en Pons 2009:33).

[20] Ya hemos visto que Alá manda a todos los musulmanes a luchar contra los no creyentes e inducirlos a convertirse al Islam. Obviamente si se aconseja a enfrentarse con los incrédulos, habrá momentos en que la creencia de los mismos musulmanes se ponga en peligro, porque si no salen exitosos de su intento de propaganda islámica, es muy probable que les obliguen a ellos mismos a renegar de su fe, lo característico de los conflictos religiosos. Entonces, se debe considerar una defensa para ello, y esto es poder renunciar del Islam solo aparentemente, para que no se vayan disminuyendo los partidarios de esta religión solo por el miedo a perder su vida. Alá así da consejo a los musulmanes en el Corán en la Sura Al-Omran [la familia de Imrán], la aleya 28: "Que los creyentes no tomen por aliados a los incrédulos en vez de a los que creen. Quien lo haga... no tendrá nada que ver con Alá. A menos que sea para guardaros de ellos. Alá os advierte que tengáis cuidado con Él. Y a Allah habéis de volver". Ahora la pregunta es: ¿Cómo se puede guardarse de los incrédulos? La respuesta es clara: la Taqiyya. "*Taqiyya*, precaución, o *kitmān,* discreción, secreto, son precisamente las palabras que designan el acto por el cual el musulmán aislado en un grupo social hostil, se abstiene de practicar su religión fingiendo adoptar exteriormente la religión que se le quiere imponer; el fiel deberá

la sospecha de musulmanes ocultos en aquellos años: "como si nadie más disimulase sus creencias en la España de los siglos XVI y XVII, los moriscos han sido convertidos en unos profesionales (¿vocacionales?) de la ocultación" [2013:164]. Los cristianos viejos, viendo esta actitud de los moriscos, los criticaban por ser malos cristianos. Como señala Cardaillac [1979], "a los moriscos se les reprocha la práctica de la religión católica 'solo por cumplimiento', es decir, para satisfacer únicamente una obligación oficial" [1979:12]. Merece la pena citar la respuesta de Diego Mendoza, cuando su vecino le reprende por ser un cristiano malo y falso: "Si a vos os tornaren moro por fuerza sería buen moro y la dicha persona le dijo que no y entonces el dicho Diego de Mendoza dijo: pues como queréis que sea yo buen cristiano" (en García Arenal 1978:100). La estrategia del "fingimiento", aplicada por los moriscos, crea serios conflictos entre las dos comunidades y desemboca en la animadversión total entre ellas.

Si clasificáramos la gravedad del conflicto morisco en tres niveles, estos serían: manejable (1491-1526);[21] alarmante (1526-1609);[22] y tajante (1609-1614)[23]. Cuando llega al poder Carlos V, la cuestión se ha enrarecido con razón debido a la ocultación religiosa de los moriscos y su creencia clandestina en el Islam. La Inquisición, obsesionada por este comportamiento, decide intervenir en el asunto y resolverlo inmediatamente. Sin embargo, llega "el momento clave en la definición de la política [carolina] del Emperador con relación a los moriscos granadinos" (Sánchez Blanco 2001*b*:415), cuando decide contemporizar[24] el problema y convoca la Congregación de la Capilla Real, en la cual se determinan nuevas regulaciones. "I provvedimenti presi nell'assemblea vengono esplicitati nella Pragmática del 7 dicembre 1526. Oltre a stabilire un sistematico programa di acculturazione della comunità morisca ad opera della Chiesa e dei suoi sacerdoti" (Belloni 2017:28). Como el objetivo principal de la Política Carolina es ayudar a la integración de los moriscos en la sociedad cristiana, las regulaciones puestas giran en torno al freno inmediato de las tradiciones islámicas:

únicamente conservar en el fondo de su corazón la fe musulmana. Esta doctrina de la *Taqiyya* fue elaborada en los primeros siglos del Islam a raíz de los primeros desastres que hubo de sufrir la comunidad musulmana" (Cardaillac 1979:85-86).

[21] De la publicación de las Capitulaciones a la emisión de la Pragmática forzosa de conversión.

[22] La expulsión paulatina de los moros, la proclamación de la Pragmática Sanción de 1567 (la prohibición del uso de las costumbres y la lengua de los moriscos), y la rebelión de las Alpujarras, cuyo efecto es el inicio del proceso de las deportaciones de los moriscos granadinos.

[23] La expulsión completa de los moriscos.

[24] Léase más al respecto en Sánchez Blanco [2001*b*:415].

> Interdicción del uso del árabe, tanto escrito como oral, incluyendo los apelativos personales; prohibición de la vestimenta típica de la mujer morisca y de sus adornos y ropas. Limitación parcial en lo relativo a los baños: aunque el objetivo es su extinción total, por el momento se prohibe que los moriscos puedan estar a su frente. Determinación semejante se toma sobre la matanza de animales: estará a cargo de cristianos viejos o bajo la tutela del cura donde sólo haya naturales. Manifestaciones culturales, pero cargadas de contenido religioso, con ocasión de nacimientos, matrimonios y defunciones, quedaban también prohibidas – aunque no se aclara la postura que debe adoptarse sobre las *zambras* – y debía vigilarse cuidadosamente que no se realizaran y que en su lugar se siguiera el rito cristiano. Por último, se establecían limitaciones de movimiento – no abandonar el lugar de residencia, de armas y de tener esclavos (Sánchez Blanco 2001*b*:418).

Sin embargo, la aplicación de estas normas, las que son llamadas por Barrios Aguilera "la sentencia de muerte de toda una cultura" [2009:26], fue aplazada por cuarenta años a cambio de dinero:

> Fue una transacción de convivencia regia que venía bien a una Hacienda siempre menesterosa, a favor de un clima de cierta permisividad que todavía informaba el talante irenista, tolerante y pacífica, del joven emperador. Es este acuerdo, y en esa filosofía, se basa el llamado "*modus vivendi* carolino", en el que lo único cierto es que los moriscos habían de pagar el "precio de la fe", que es una afortunada expresión con la que el profesor Raphaël Carrasco ha calificado la extorsión (Barrios Aguilera 2009:26).

Si durante el reinado de Carlos V había una cierta tolerancia y respeto, "la política de Felipe II dio un viraje a estos planteamientos a partir de 1564 que llevó a la sublevación de los moriscos granadinos (1568-1570) y a su diseminación por Castilla" (Moliner Prada 2009:17). A este clima de violencia se suman los avances de los turcos en el Mediterráneo y el asecho de los berberiscos en la costa occidental. La colaboración de los moriscos con estos agresores, los acusa de ser la "quinta columna" (Reglá 1953:405) de los nuevos adversarios. Así, además de ser infieles a la religión –por la simulación de la fe cristiana– se consideran también infieles al reino, que ya es un grado alto de peligro para tener una "nación unida", el único objetivo político-religioso de las autoridades españoles. Por lo tanto, "se alcanzaba el punto álgido del deterioro de la convivencia gestado en la década precedente" (Barrios Aguilera 2009:33). En consecuencia, se decide en un Concilio Provincial, reunido en septiembre de 1565, aplicar seriamente la represión de las

costumbres de los moriscos, el uso de la lengua árabe, el traje, los baños, la celebración de las fiestas tradicionales, etc. En otras palabras, se optan por poner fin al *modus vivendi* empezado en la época del Emperador. Es entonces cuando se habla gravemente de la expulsión paulatina de los moriscos que vivían a menos de cinco leguas de la costa, y la repoblación de esas zonas por los cristianos viejos (Sánchez Blanco 2001*a*). La Inquisición, que tenía las manos atadas durante la época de Carlos V, para entonces ya había empezado a apretar violentamente a los moriscos con los encarcelamientos y confiscación de bienes de los pecadores e infieles, lo que provocó un miedo enorme y una situación insoportable en la comunidad morisca.[25] En definitiva, la presión sobre los moriscos experimentó un incremento significativo durante la segunda mitad del siglo XVI (Candau Chacón 2009: 134), lo cual no solo exacerbó el problema, sino que también abocó a la rebelión de las Alpujarras de los moriscos (1568-1570), agotados por la constante presión y violencia física y verbal. Barrios Aguilera sustenta que así:

> se abre un periodo de guerra que en apenas dos años alcanza las más elevadas cotas de crueldad y ferocidad; enfrentamiento social, civil y religioso inmisericorde, repleto de hechos que repugnan a cualquier sensibilidad de hombre civilizado. Desde diciembre de 1568 a noviembre de 1570 se suceden acciones de inhumanidad y salvajismo sin cuento, perpetradas por grandes y pequeños, en una guerra total que obligó a la Corona a recurrir a los tercios más curtidos en las confrontaciones europeas al mando de don Juan de Austria, hermano del rey. Los «martirios» de las vísperas de la navidad de 1568 se siguen de incontables matanzas, saqueos y cautiverios, jalones sangrientos de una guerra en que todo vale (como acreditan los nombres del Peñón de Inox, de Güejar, de Galera…), a los que no escapa ni el propio don Juan de Austria; mucho menos, la soldadesca apenas controlada, las cuadrillas ávidas de sangre y botín [2009:161-162].

El resultado de esta rebelión para los moriscos granadinos no fue otro que el inicio de la tragedia de su expulsión de sus tierras natales. A partir de entonces se revierte por completo el camino de los

[25] Cabe mencionar aquí las palabras de Cardaillac [1979], quien presenta un buen resumen de la actitud de los inquisidores hacia los moriscos en todo el proceso de la evangelización de ellos: "la Inquisición perseguirá a este Islam clandestino; cien veces creerá haberlo decapitado y cien veces renacerá. Se entablará una lucha sin cuartel que, sin la victoria del Islam, conducirá a la derrota de la Inquisición. Las relaciones cotidianas de las dos comunidades se verán falseadas por esta lucha y estarán marcadas por la ambigüedad: amistad y traición, fidelidad y perjurio, conversión forzada y celo religioso se darán juntos" [1979:16].

cristianos viejos y se toma la dirección del repudio y la intolerancia total hacia la comunidad musulmana. Aparentemente, la única solución percibida fue la expulsión gradual de los moriscos.

2.1.3. Decretos reales de la expulsión

Según todo lo explicado anteriormente, nos surge una pregunta: ¿cómo es posible unificar la identidad nacional de un país entremezclado con varias etnias, religiones y culturas, sin cometer un acto inhumano? A este respecto, cabe señalar las palabras de Menéndez Pelayo [1880:240], quien afirma que "locura es pensar que batallas por la existencia, luchas encarnizadas y seculares de razas, terminen de otro modo que con expulsiones o exterminios". El punto álgido del nacionalismo polémico de la Reconquista, del que tratamos anteriormente, se alcanza con la expulsión de los moriscos, cuyo primer paso se da durante el reinado de Felipe II. "El destierro de los «moros» no representa sino el perfeccionamiento lógico de la Reconquista" (Villanueva 1984:65). Las presiones sobre los moriscos se intensifican mucho y la tensión entre los cristianos nuevos y los cristianos viejos llega a su nivel máximo, como queda dicho, con la rebelión de las Alpujarras.[26] "Los moriscos han agotado la paciencia de España con su irreductible apostasía y «prodición»" (Villanueva 1984:65). El miedo provocado en las autoridades españolas por la posibilidad de tener que enfrentarse con más rebeliones en otras zonas de la Península, ya que el enojo de los moriscos los había hecho muy arrojados, finalmente, les dio a los cristianos viejos la excusa definitiva, hasta entonces buscada, para despreocuparse de una vez de la cuestión morisca. La verdad es que "Felipe II necesitó de toda su fuerza para vencer a los moriscos de la serranía granadina, cuyas partidas mal armadas, tuvieron que ser reducidas, después de tres años de lucha […]. Aquella guerra civil y la final expulsión de la raza irreductible fueron lo que tenían que ser dados los primeros del problema en litigio" (Castro 1948:58). Tal como afirma Pons:

> A partir de este momento los moriscos comienzan a desaparecer como interlocutores para pasar a ser objetos interés de las políticas cristianas. Y en el caso de los moriscos granadinos, la

[26] Léase más al respecto en *Los moriscos del reino de Granada*, el estudio minucioso de Caro Baroja [1976], y en *Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría*, trabajo famoso de A. Domínguez Ortiz y B. Vincent [1993].

> desaparición será también física. […] Se ponía en marcha así un proyecto que había sido planteado hacía tiempo y al que la guerra dio excusa [2009:43].

Al miedo del contagio de la rebelión de los sarracenos, se suma el gran peligro de los turcos, por lo cual, los moriscos que viven cerca de la costa preocupan más a los gobernantes. En consecuencia, no se espera otra conciliación entre las dos comunidades, ya que el odio acumulado en las dos etnias está a punto de explotar. El primer destierro de los moriscos, ordenado por Felipe II, empieza por las ciudades de Granada y Huéscar en febrero de 1570. Así se expulsan todos los moriscos de la Vega de Granada y de algunas regiones de Málaga. Continuado el proyecto de la expulsión hasta el 28 de octubre, don Juan de Austria y don Pedro de Deza ponen en marcha la decisión del destierro total de los moriscos del reino de Granada (Barrios Aguilera y Sánchez Ramos 2009). El 1 de noviembre de 1570 los moriscos del reino fueron expulsados y "conducidos a Extremadura, la parte occidental, las dos Castilla y Murcia, aunque también llegarán a instalarse en algunas zonas de Valencia" (Pons 2009:43). Los primeros pasos de la gran empresa de repoblación se dan seguidos de la empresa de la expulsión. Cuando se deshabita una zona, se repuebla inmediatamente por los cristianos viejos (Barrios Aguilera 2009).

Como es sabido, el evento inhumano de la deportación masiva de la población morisca no se acaba aquí. Aún faltan unos años hasta la presentación de la "solución final". Cuando Felipe III llega al trono:

> la Monarquía contaba por fracasos la mayoría de sus iniciativas político militares. No es pues de extrañar que Felipe III necesitara una sonada victoria después de once años de esfuerzos casi infructuosos, y cuando se tiene clara esta circunstancia, la expulsión de los moriscos parece encajar en el rompecabezas […] La expulsión era una posibilidad de victoria, pero por qué no decirlo bien, de una victoria fácil (Lomas Cortés 2008:38).

Los fracasos consecutivos de Felipe III y su valido, el duque de Lerma, en los conflictos del norte de Europa, eran un gran desprestigio para el nuevo rey. Por lo tanto, "se intentó compensar el retroceso en el Norte con una empresa gloriosa en el Mediterráneo, como podía ser la toma de Argel; el resultado fue un estrepitoso fiasco (1601). La ocasión, que coincide además con el fracaso de una campaña de evangelización y conversión trabajosamente preparada durante años, es

aprovechada por Ribera para solicitar la expulsión de los moriscos" (Terricabras 2009:255). El acuerdo de la expulsión total de todos los moriscos de España fue tomado finalmente por el Consejo de Estado en el 4 de abril de 1609. El arzobispo de Valencia Juan de Ribera, el gran partidario de la expulsión, satisfecho por la aceptación de su solicitud, consigue iniciar la empresa de la expulsión por Valencia –"porque se consideran los más peligrosos" (Prada 2009:8)– con el edicto publicado en el 22 de septiembre de 1609. A partir de entonces la empresa de la expulsión fue trabajando sin descanso hasta 1614, el año en que se dio fin a la Empresa de la Reconquista con el destierro de los moriscos del Valle de Ricote:

> Entre 1609 y 1614 el solar hispano se vacía sistemáticamente de moriscos, empezando por los de Valencia y siguiendo por los de Andalucía, Extremadura, las dos Castillas y Aragón y Cataluña, para concluir con los del murciano Valle de Ricote. En definitiva, en apenas seis años fueron expulsados unos 275.000 moriscos. En una estimación plausible, si se les suman los salidos de forma clandestina y los muertos por las penalidades del éxodo hacia el exilio, se elevarían a 300.000[27] personas las pérdidas humanas del conjunto de los reinos hispanos (Barrios Aguilera 2009:55).

Satisfecha la Monarquía por haber conseguido sus objetivos, España es "libre al fin de tan mortal peligro", y le esperan "sus mejores días de prosperidad y gloria, que no serán escatimadas por la providencia de una Divinidad agradecida" (Villanueva 1984:65). Sin embargo, es indudable el carácter inhumano de este evento histórico, por el que muchos moriscos perdieron la vida en el camino hacia Marruecos, Argelia y Túnez:

[27] A este respecto cito a Lapeyre [1959:218-219], quien hizo un estudio detallado sobre la cifra exacta de los moriscos expulsados de España. En la tabla de abajo, en la segunda columna el autor menciona el número de los moriscos existentes en cada zona, y en la tercera, el número de los expulsados:

Regiones	*Moriscos*	*Expulsados*
Valencia	135.000	117.464
Aragón	61.000	60.818
Cataluña	5.000	3.716
Castilla y Extremadura	45.000	44.625
Murcia	16.000	13.552
Andalucía del Guadalquivir	30.000	29.939
Reino de Granada	3.000	2.026
Canarias	1.000	
Total	296.000	272.140

> Son conocidos los relatos de las penalidades, enfermedades, muertes y lamentos de los derrotados; la pérdida de, sobre todo, mujeres, niños y ancianos; el rechazo de los recién llegados a causa de las enfermedades contagiosas y del temor que éstas despertaban en una sociedad con la muerte siempre presente (Candau Chacón 2009:117).

2.1.4. La alteridad morisca en la sociedad áurea

Anteriormente, hemos hablado sobre el sentido del "nacionalismo" y revisamos sus características. Hemos visto que esta noción se destaca cuando un grupo de personas con rasgos socioculturales comunes deciden reunirse y formar una nación, cuyo ejemplo vivo se contempla en la historia de España y su aversión hacia el *otro*. En este sentido hago mención del significado del término "nación" en el *DLE* (2019, *s.v. nación*) para ver según qué criterios uno puede llegar a ser considerado como el *otro*: "Conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común". Evidentemente, y como hemos estudiado en el apartado de la "Reconquista", los españoles tenían la intención de formar una nación única. Por lo tanto, los moros no encajaban entre ellos y eran un obstáculo grande en el camino hacia su unidad nacional. Si aceptamos la definición presentada por el *DLE*, arriba mencionada, los moros no cumplían con los tres requisitos fundamentales para considerarse miembro de la nación española: el origen, el idioma y la tradición. La conversión forzosa de los moriscos mediante amenazas y la confiscación de sus bienes, las gracias concedidas a ellos en diferentes ocasiones por su simulación religiosa, y la aplicación de la ley de prohibición de costumbres tradicionales islámicas y el uso de la lengua árabe, fueron todos unos intentos para asimilar a los moriscos a los cristianos viejos, y así la sociedad quedaría intacta, porque la expulsión inmediata de los moros, tal como se hizo con los judíos, podría conllevar "una posible catástrofe económica" (Lomas Cortés 2008:24).

Durante el proceso de asimilación, las costumbres y tradiciones culturales de los moriscos eran objeto de menosprecio y repugnancia de la sociedad cristiana.[28] Para los cristianos viejos, "los moriscos eran apóstatas y herejes y vivían su condición de musulmanes" (Serrano Martín

[28] Como se ha mencionado anteriormente, entre los moriscos hay quienes fingen ser cristianos, y llevan el amor a Mahoma en el corazón gracias al recurso del disimulo o *Taqiyyah*. Para ellos es importante poder hacer en secreto las prácticas fundamentales del Islam, como los cinco pilares (según el Islam suní): *Shahada* o la profesión de fe, *Zalá* o la oración, *Azaque*, el *Ramadán* o el ayuno y la peregrinación a Meca. Separadamente de estas prácticas, la prohibición del consumo del alcohol y el cerdo en el Islam, puede hacer caer a los moriscos en la trampa de los cristianos, quienes son perfectamente conscientes de las leyes islámicas.

2009:308). Pensaban que todo lo relacionado con los moriscos tenía su raíz en el Islam y sus leyes. "Los menores hechos y gestos que no concuerdan con los usos y costumbres de la comunidad cristiana serán interpretados como índice de islamismo, y motivarán investigaciones más amplias" (Cardaillac 1979:27). En este sentido, Planes expone la circuncisión, erróneamente considerado como una tradición islámica, como el primer ejemplo de la aversión de los cristianos hacia los musulmanes [2009:33]. El investigador, como segundo ejemplo, hace mención de las tradiciones relacionadas con el nacimiento, explicando que cuando nacía un bebé:

> Se cortaba un primer mechón de pelo al recién nacido y su peso en oro se distribuía entre los pobres. Esa práctica solía recibir el nombre de «fadas» o «estrenas» y era perseguida por la Inquisición porque se consideraba que se hacía para borrar los efectos del bautismo. Pero hay que relacionarlo, sin duda, con el ancestral mito semita del sacrificio de la cabellera y en árabe recibía el nombre de *ᶜqîqah*. Dicha celebración estaba muy contaminada con prácticas mágicas y supersticiosas [2009:34].

Es comprensible que, en su época, la gente creyera que tales prácticas fueran mandadas por el Islam, debido a su carácter extraño, chocante y misterioso. Pero es curioso que se atribuyeran también al Islam incluso las costumbres diarias de los moriscos como sentarse en el suelo en lugar de sentarse en una silla, su forma de comer y dormir, su alimentación, etc., cuya gran muestra se contempla en la obra de Aznar Cardona, *Expulsión justificada de los moriscos españoles* (1612, 2ª parte, fol. 33 rº):[29]

> Eran brutos en su comida, comiendo siempre en tierra (como quienes eran), sin mesa, sin otro aparejo que oliese a personas, durmiendo de la misma manera en el suelo, en traspontines, almadrabas, que ellos decían, en los escaños de sus cocinas, o aposentillos cerca de ellas, para estar más rápidos a sus torpezas, y a se levantar a cenar y reforcilarse todas las horas que se despertaban.

Cardaillac [1979] ha hecho una recopilación de datos históricos, mencionados en el Archivo Histórico Nacional, acerca de las costumbres de los moriscos. Así "el acta de acusación de Juan de Flores, de Toledo, indica «que con la intención que tenía el dicho Juan de Flores a la dicha secta

[29] Cita extraída por Julio Caro Baroja, empleada en su obra *Razas, pueblos y linajes* [1957], recogida por Cardaillac [1979:27].

de Mahoma, y la creencia de ella, ordinariamente no se sentaba en silla ni comía en mesa, por guarda y ceremonia de la dicha secta de Mahoma»" (AHN, Inquisición de Toledo, leg. 192, n.º 22) [1979:27]. En esta misma línea, habla de la alimentación de los moriscos y pone como ejemplo el hecho de comer *cuscús*, lo cual se adhiere también a la religión musulmana: "«Jerónima la Franca y sus familiares con otras personas moriscas se pusieron en cuchillas y echaron alcuzcuz en una batea, y todas con esta a la redonda, comían del alcuzcuz con la mano haziendo unas pellizcas como los moros lo hazían por guarda y ceremonia de la secta de Mahoma»"[30] [1979:27].

La imagen que tenían los cristianos viejos de los moriscos fue de gente laboriosa, quienes trabajaban incluso los domingos, y solo ahorraban dinero y no gastaban en nada, menos en los impuestos y las necesidades básicas de la vida:

> Ejercitábanse en cultivar huertas, viviendo apartados del comercio de los cristianos viejos, sin querer admitir testigos de su vida. Otros se ocupaban en cosas de mercancía. Tenían tiendas de cosas de comer en los mejores puestos de las ciudades y villas, viviendo la mayor parte de ellas por su mano. Otros se empleaban en oficios mecánicos, caldereros, herreros, alpargateros, jaboneros y arrieros. En lo que convenían era en pagar de buena gana las gabelas y perdidos, y en ser templados en su vestir y comida… No daban lugar a que los suyos mendigasen; todos tenían oficio y se ocupaban en algo (fray Alonso Fernández, *Historia y anales de la ciudad de Plasencia,* 1627, en Janer 1857:162).

El miedo cultivado en los moriscos y la amenaza y el odio que sentían por parte de los cristianos viejos, les obligaba a realizar sus tradiciones de manera clandestina. "Los juicios sobre los moriscos que hacen los cristianos viejos sobre lo que son, lo que han de ser y lo que pueden ser parten del hecho de que estos deben eliminar sus rasgos propios y adoptar los de la sociedad mayoritaria que les acoge" (Pons 2009:85). A cambio de esto, en muchos casos los moriscos se oponen a los cristianos, rechazando observar las prácticas religiosas que se les imponen. Esta resistencia se manifiesta de diversas formas, ya sea a través de una actitud hostil hacia los cristianos, con acciones astutas y engañosas o, simplemente, cumplimiento defectuoso –a propósito– de las normas cristianas (Cardaillac 1979). Todo esto complica bastante el tema de la

[30] El autor hace referencia al A.H.N., Inq., leg. 192, n.º 23.

convivencia entre las dos etnias, y la imagen de los moriscos en la sociedad cristiana es cada vez más ambigua. Tal como señala Cardaillac:

> La ambigüedad preside toda relación social entre ambas comunidades: en ocasiones puede establecerse relaciones de buena vecindad hasta el punto de suscitar una confianza recíproca. Pero repentinamente una confidencia, una reflexión espontánea interrumpe esta familiaridad y conduce al morisco a la Inquisición: la vida cotidiana que les había aproximado viene ahora a separarlos [1979:22].

Cuanto más enrevesado fuese el proceso de la evangelización de los moriscos, más hostil su imagen en la comunidad cristiana. El morisco es cada vez más diabólico y se presenta animalizado[31] entre los cristianos, y le espera el mismo destino de los judíos de España. Las diferencias socioculturales de los moriscos no solo son insoportables, sino también ridículas. La típica norma de la "generalización" se implica perfectamente a todos los moriscos, y el estereotipo del morisco infiel, embustero y maligno es el único de esta etnia, existente en la sociedad áurea. Conforme a las afirmaciones de Perceval [2009], la xenofobia hacia los moriscos se manifiesta en la construcción de estereotipos que los presentan como impuros y malolientes, a pesar de que, según sostiene el investigador, existe evidencia consistente de que muchas comunidades moriscas mantenían prácticas de higiene más rigurosas que algunos cristianos. La fealdad del morisco es atribuida a supuestos vicios internos y a la asociación con fuerzas malignas, creando una imagen negativa basada en prejuicios. La ridiculización de su manera de hablar refleja la imposición de una lengua no nativa y la percepción de que su forma de comunicarse es inferior. De acuerdo con sus palabras, la reducción a estereotipos limita la identidad de los moriscos, perpetuando una visión negativa y estigmatizada de su comunidad, independientemente de sus acciones individuales. La xenofobia, al imponer un molde único, dificulta la escapatoria de los moriscos de estos estereotipos y prejuicios arraigados en la sociedad de la época (Perceval 2009:56-58).

[31] Tal como expresa Perceval [2009], "para lograr la extirpación total, es necesario sin embargo sacar a los moriscos de la humanidad, animalizarlos o cosificarlos, entes de que puedan ser agredidos definitivamente. Una de las formas más directas de exclusión del diferente es identificarlo con el mundo animal ya que, desde ese momento, las reglas obligadas hacia un ser humano pueden ser infringidas, practicando una violencia legítima sobre el animalizado. Los asimilacionistas ya habían dado un primer precisamente al querer dignificar a los moriscos, diciendo que eran 'pacíficos como ovejas' (designación animal muy del gusto de los clérigos que se refieren así a su 'rebaño' parroquiano), inocentes como 'palomas' o industriosos como abejas (declaración del jesuita Pedro de León en su visita de las Alpujarras)" [2009:51].

Aunque desde el punto de vista de Castro la religión fue el único elemento que definía la nación española de entonces,[32] hemos contemplado que la cuestión no era asimilarlos solo religiosamente, lo cual fue el primer requisito para poder quedarse en el país, sino también culturalmente. Todo lo que fuese diferente y estuviese relacionado con los moriscos tenía que ser eliminado de la sociedad española de la forma más rápida posible. Los moriscos no tenían derecho de conservar su identidad cultural, y su amor por España no era suficiente para que los cristianos viejos dejaran de ponerles etiquetas y que los consideraran como hijos de la nación. Ellos, "en último término, resultaban ser un irremediable anacronismo" (Castro 1954:208).

2.1.4.1. ¿Política de tolerancia o propaganda antimorisca?

Pasados muchos siglos de la cuestión morisca, cuyo propio nombre, según Braudel, indica que "es un conflicto de religiones; dicho de otro modo y en un sentido más profundo, un conflicto de civilizaciones, difícil de resolver y llamado a perdurar" [1953:622-623], sigue siendo cuestionada la necesidad de la expulsión de los moriscos, no solo desde el punto de vista histórico, sino también sociológico, económico, y lo más importante, humanístico. "El estudio de los moriscos se enreda para el siglo XIX en los peores problemas de conciencia nacional y religiosa, con el resultado de que nadie se sienta cómodo ni encariñado con el tema" (Márquez Villanueva 1984:74). La complejidad del problema del morisco lo ha convertido en un asunto llamativo, hasta tal punto que "difícil será encontrar en toda la historia de España asuntos que hayan interesado tanto (no solo a los investigadores sino también a poetas, dramaturgos, novelistas y escritores políticos) como los de la conversión forzada, el alzamiento y la expulsión de los moriscos, sus incidentes y sus vicisitudes" (Caro Baroja 1976:31). La cuestión morisca es sinónimo de una serie de acontecimientos conflictivos, violentos, amargos, complejos y trágicos que no solo fueron inservibles, sino que complicaron más el problema y, como las fichas de un dominó, cada evento trágico desembocó en otro peor hasta que se cayeron todas las fichas y ya no había marcha atrás. Las decisiones tomadas en ese periodo se esperaba que fueran de gran ayuda y resolvieran el problema, pero no lograron cumplir con esas expectativas. Sin embargo, culminaron en una de las

[32] Según sus palabras, "el modelo para la estructuración colectiva no fue ni el visigodo, ni el francés, ni el inglés, en los cuales la dimensión política predominaba sobre la religiosa. La base de la nación fue la circunstancia de haber nacido la persona dentro de la casta religiosa a la que pertenecía cada uno de los tres grupos de creyentes" [1971:246].

tragedias más grandes de la historia de la Península. El problema morisco "para unos se trata[ba] de un factor de peculiaridad hispánica que dificulta[ba] la europeización política, cultural y económica, para otros una esencia anticristiana, cuya eventual valoración redundaría en refuerzo de los «errores del siglo»" (Márquez Villanueva 1984:74). Esta cuestión está tan enredada que, desde el punto de vista braudeliano, "no hay un solo problema morisco sino varios. Tantos como sociedades y civilizaciones desesperadas, en vías de perdición. Ninguna de ellas se encontraba, en efecto, en el mismo punto de desgaste y decadencia: la cronología de la Reconquista y de la conversión lo explica de antemano" (Braudel 1953:175). Barrios Aguilera [2009], mantiene el mismo hilo conductor respecto a la complejidad del problema morisco, afirmando que "a poco que se mire la bibliografía actual, se evidencia que hubo una «cuestión morisca» enormemente compleja, extraordinariamente diversa, no coyuntural, que hunde sus raíces en los siglos medievales […]. Seguramente sería mejor hablar de «varias cuestiones moriscas»" [2009:11].

Evidentemente, el punto álgido de la complejidad del problema morisco es el momento en que se decide la expulsión completa de esta minoría "vilipendiada pero no olvidada" hasta la actualidad (Domínguez Ortiz y Vincent 1993:151). Sánchez Blanco [2001] sustenta que "uno de los mayores obstáculos para quien se acerca a la historia de los moriscos es que conoce el final: la traumática expulsión de unos ciento treinta mil valencianos en una total de unos trescientos mil españoles, moriscos de «nación», que se vieron forzados a abandonar su patria entre 1609 y 1614" [2001:17]. La complejidad de este asunto acarrea el surgimiento de diferentes posturas ideológicas entre los investigadores e historiadores, quienes mantienen posiciones contrapuestas. Para unos, la expulsión fue un acto justo, necesario e inevitable que fue la fruta del comportamiento infiel, hipócrita y hostil de los moriscos; para otros, fue un acto inhumano, injusto, intolerante y evitable que supuso la consecuencia de la propaganda antimorisca persistente, que no se rindió hasta que encontró excusas para llevar a cabo sus planes. Entre los paladines de la primera posición se observa el nombre de autores famosos como Menéndez Pelayo [1880], Cánovas [1854], Danvila [1889] y Boronat [1901]. Frente a ellos, se destacan autores como Fernández Guerra [1840], Lafuente [1850-1867], Janer [1857], Muñoz y Gaviria [1861], García Cárcel [1977], Llorente [1835-1836] o Lea [1990], entre otros (Candau Chacón 1997:55-56; Bunes 1983:59 y García Cárcel 1977:72-73). Mientras los primeros autores justifican la empresa de la expulsión, criticando

a los moriscos por ser fieles a su religión,[33] los segundos, en cambio, condenan a los responsables políticos de entonces por ser crueles e inhumanos, asimismo a sus defensores, quienes buscan, más que justificaciones, excusas para esos actos desalmados, señalando que medidas tan drásticas, evidentemente, tienen que ser justificadas para no dejar una imagen negra de sus defensores.

Hablando de las ideologías diferentes, consideramos necesario mencionar algunas dudas frecuentes sobre la cuestión morisca, las cuales son la clave de tantas discrepancias entre los investigadores[34]: ¿Podía haberse evitado la expulsión trágica de los moriscos? ¿No se podía conservar la identidad nacional sin el destierro de miles de personas? ¿Cuáles fueron las causas principales de la expulsión? ¿Se puede considerar fracasado el proyecto de la asimilación de los moriscos? ¿Por qué la conversión forzosa?... Dar respuesta a todas estas preguntas nos hace pensar si realmente las posturas tomadas y las políticas que afectaron a los moriscos fueron signo de tolerancia de la comunidad cristiana o demuestran su impaciencia en resolver –a su manera– el problema al que se enfrentaban, desentendiéndose así de cualquier perjuicio material o espiritual que les conllevaba a los moriscos. Para los opositores de la expulsión, los daños causados a los moriscos fueron más espirituales que materiales:

> Opresión, sujeción, esclavitud, servidumbre, pérdida de haciendas, identificación de tales tiranías con cualquiera de sus vecinos cristianos, imposiciones fiscales, abandonos señoriales, enemistad de la Iglesia, odio tradicional al clero –tan ridiculizado según nos informará la literatura aljamiada–

[33] Las declaraciones históricas de los apologistas se consideran la base de referencia de los defensores de la expulsión, quienes adjetivan "infieles" a los nuevos cristianos de moros. Basta mencionar las palabras de Jaime Bleda, "uno de los más activos apologistas de la expulsión" (Barrios Aguilera 2009:9), para poder comprender la postura de los conservadores nacionalistas: "…y son todos vnos [*sic*] en el odio, por donde consta en nuestro caso destos conspirados enemigos, que sus delictos se hazian de común aplauso, y consentimiento de todos: pues vnanimes callauan, ocultauan, y se encubrían vnos a otros, y interrogados negauan como complices y sabidores de la traycion, y mala fe y aleuosia general" (Jaime Bleda, *Crónica de los moros de España,* Valencia, Felipe Mey, 1618, en Aguilera 2009:9).

[34] Janer [1857], a quien cito como representante de los autores que condenan las decisiones de la Monarquía Católica, cuestiona el asunto haciendo las siguientes preguntas con el fin de encontrar soluciones supuestas para el problema: "¿Cuál podía ser el motivo de aquella eterna e implacable ojeriza entre moriscos y cristianos? ¿Qué podía influir en el ánimo de los nuevos conversos para renegar de la fe de cristo, espiar a los cristianos, asaltarlos y aniquilarlos cuantas veces pudieran, con odio tan sanguinario como indefinible? ¿Por qué eran tan continuas las persecuciones de los vencedores, reproduciéndose sin tregua los planes de exterminio, siendo cada vez mayor la opresión con que gravaban a los vencidos? ¿Cuáles fueron en fin las causas que produjeron la expulsión de los moriscos?" [1857:117]. Frente a ella, unos treinta años después, Danvila y Collado [1889], plantea otras preguntas, respondiendo él mismo a ellas con un "de ningún modo". En otras palabras, haciendo estas preguntas, no busca respuestas, sino intenta defender sus posturas y rechazar las opiniones opuestas: "¿Era posible conciliar los intereses de los vencidos con las aspiraciones de los vencedores? ¿Era posible resolver a gusto de todas estas contiendas de intereses que tanta influencia ejercen en el destino del mundo? ¿Era posible que aquella raza que antes era la propietaria de todo se resignase a ser colona o esclava de los cristianos?" [1889:62].

> , reprimidos en sus costumbres –la lengua– y, sobre todo, sin lugar en una sociedad que, exigiéndoles integración, no perdonaba la permanencia de rasgos en esencia culturales. "Tenidos como moros entre los cristianos y como cristianos entre los moros…" (Candau Chacón 1997:26).

Aunque no hubo desde el principio movimientos antimoriscos, cuando se intensificaron los conflictos entre las dos comunidades "se hizo imposible la fusión de las dos razas" (Danvila 1889:24), y el odio entre ellas llegó al máximo nivel, se optó por la expulsión; "la medida violenta y terrible", desde el punto de vista de autores como Janer, y "la providencia política acertada" [1857:71 y 102], según los criterios de historiadores como Danvila [1889:209]. Lo que está claro es que tal medida, exigida o no por la comunidad cristiana, fue justificada en su tiempo. La muestra de ello son:

> los libros que conservamos, escritos en pleno proceso de la expulsión de 1609, [que] son producto de una elite subvencionada y destinados a argumentar favorablemente la medida. Los libros llevan el nombre de 'Justificación' lo que es una petición de disculpa por el perjuicio ocasionado por la misma al mismo tiempo que una afirmación de que se trata de un acto 'justo' e inevitable (Perceval 2009:42).

A este respecto, cabe detallar que, Perceval aunque reconoce el papel de las elites del siglo xvi en este proceso, intenta justificar su actitud respecto a los "diferentes", exponiendo como razón el "cambio en la concepción del hombre y la propia humanidad que rompe las justificaciones anteriores que permitían la existencia de las castas medievales. Separadas espiritual y especialmente en el territorio, señaladas por sus trajes y comportamientos distintos, organizadas jerárquica e internamente de forma diferente" (Perceval 2009:42-43)

Expuesto todo esto, la pregunta es: ¿qué se tuvo que hacer para poder armonizar la opinión pública sobre el "enemigo doméstico"? (Danvila 1889:200). ¿Tenían armas más eficaces que el menosprecio y la indignación del *otro* para lograr sus objetivos inhumanos? Tal como señala Perceval:

> Para lograr la extirpación total, es necesario sin embargo sacar a los moriscos de la humanidad, animalizarlos o cosificarlos, entes de que puedan ser agredidos definitivamente. Los argumentos

> xenófobos son suministrados continuamente por las elites intelectuales que aportan a estas peleas razones y justificaciones. Si, finalmente, Cervantes, Jaime Bleda y un testigo de la Inquisición afirman lo mismo no es una casualidad [2009:51 y 61].

En este sentido, Danvila y Collado, aunque partidario de la expulsión, reconoce que "los moriscos eran los "hijos más laboriosos" de España [1889:201], para quienes no hubo "ni piedad ni misericordia" [1889:201]. Aun así, este historiador de renombre, cuyos trabajos han tenido un gran impacto en la historiografía del problema del morisco, pese a reconocer el carácter trágico de este evento histórico,[35] sostiene que:

> esta no era una opinión impuesta por artificios e intereses equívocos; que la conciencia general del país estaba bien ilustrada acerca del triste papel que los moriscos desempeñaban en el desenvolvimiento de nuestra historia, y que el sentimiento general que aplaudió la expulsión no era el resultado de la ceguedad de ningún fanatismo, sino la plena convicción razonada de que el problema que se encargaba en la presencia de aquella raza irreductible en nuestro suelo había llegado a ser irresoluble después de frustrados tantos ensayos benignos para someterla [1889:209].

Frente a Danvila que, como hemos visto, considera la expulsión un "acto nacional" [1889:209] exigido y deseado por toda la sociedad de aquella época, Domínguez Ortiz y Vincent [1993:154], sostienen que la expulsión "no fue inevitable, ni fue una exigencia de la sociedad cristiana mayoritaria, ni el final de un proceso anunciado, sino impuesto desde arriba y aceptado sin entusiasmo y en ocasiones con resistencia pasiva".

Sánchez Blanco [2001:17], haciendo las mismas preguntas antes mencionadas y reflexionando sobre ellas, llega a la conclusión de que la expulsión de los moriscos, aunque lamentable, era inevitable:

> ¿Estamos ante una tragedia anunciada, o ante un drama que podía haberse evitado? […] La solución final adoptada por la Monarquía Católica orienta al investigador, casi sin querer, a considerar que

[35] Danvila [1889] no niega la amargura de la expulsión de los moriscos, pero declara que la culpa la tuvieron ellos mismos por no querer integrarse de verdad en la comunidad cristiana: "por mucho que sean nuestros sentimientos filantrópicos y de simpatía respecto de esta raza morisca, pobre y morigerada y trabajadora, buscando su amparo en la soledad de los campos en vez de pretenderlo en el esplendor de las cortes, como hicieron los judíos, no puede negarse que jamás vinieron de buena fe a formar parte de la sociedad cristiana, ni mostraron la resignación del vencido que prefiere vivir entre sus vencedores" [1889:63].

> no había otras opciones y le incita a buscar las causas del fracaso de la asimilación de la minoría, antes de pararse a pensar si realmente se produjo ese fracaso. Nos hace aceptar inconscientemente el carácter trágico de la historia de los moriscos y a dar por bueno que la expulsión podía haber sucedido antes o después, pero que era inevitable.

Siguiendo la misma línea de pensamiento de Sánchez Blanco, Márquez Villanueva [1984:135] manifiesta también que la expulsión era inevitable, pero en oposición a los autores que culpan a los moriscos por los acontecimientos de la sociedad áurea, defiende que:[36]

> no por causa o culpas de los moriscos, sino para que la España del XVII fuera precisamente como fue. Pero no hay que perder de vista que pudo ser de otra manera, y esto no a título de perogrullada metafísica, sino porque de veras tuvo las ideas, la sensibilidad y los hombres capaces de conducirla por caminos muy distintos. Mientras unos y otras no se investiguen muy a fondo, fuera de todo contexto de mitificación, seguiremos debatiéndonos en las redes del problema historiográfico de los moriscos [1984:135].

El problema morisco fue un conflicto racial, del cual salió perdiendo la raza reprimida. Todo lo relacionado con el Islam era objeto de odio, repudio e intolerancia. En oposición a los que defienden a los cristianos viejos y creen que estos tuvieron un nivel alto de tolerancia[37] y

[36] Merece la pena mencionar otra cita de este ilustre autor respecto a la inevitabilidad de la expulsión de los moriscos: "¿La expulsión, «inevitable»? Desde luego, pero no porque el morisco fuera imposible de asimilar, ni porque su presencia determinara un peligro mortal, sino porque así cuadraba a la «necesidad» política de cierta España que ya conocemos. El dato más olvidado acerca de la expulsión es el de su impacto como logro de lo que en más de un terreno se tenía por imposible y ante lo cual habían retrocedido, hasta entonces, todos los gobernantes españoles. En 1621 su magnitud sin paralelo espantaba todavía a fray Juan de Grijalva, un agustino que no pisó nunca la Península, al predicar el sermón de honras de Felipe III en la catedral de Puebla. Ni los Reyes Católicos ni el emperador Carlos pudieron ejecutar aquella medida" (Márquez Villanueva 1984:132).

[37] Frente a los que critican la intolerancia secular hispana, "Gregorio Marañón apunta que la convivencia entre cristianos y moriscos era una «quimera» y desde la conquista de Granada su expulsión se convirtió en un «destino inexorable», pues ningún Estado de la Europa de entonces hubiera tolerado la existencia en su seno de un pueblo «fundamentalmente distinto y enemigo»" (Prada 2009:12).

convivieron con el *otro* enemigo,[38] criticando a los moriscos por su imposibilidad de asimilación,[39] Barrios Aguilera manifiesta que es:

> excesivo hablar de un periodo de plena convivencia. Los abusos y exacciones sobre la comunidad morisca se extienden a todos los aspectos de la vida. Son proverbiales las disposiciones eclesiásticas y las actitudes de los curas y de tribunales inquisitoriales como cargo mayor de la práctica represiva, pero, la discriminación se dio en todos los campos posibles: los particulares, los justicias, los oficiales regios y locales, los soldados, los recaudadores, los señores…, todos cometían excesos, abusos y rapiñas, prevalidos de sus cargos y situación privilegiada y amparados en la permisividad y en la complicidad de autoridades y jerarquías de toda laya [2009:27].

La postura que Janer toma frente a los debates que se hacen sobre la culpabilidad de los moriscos o los cristianos viejos pretende ser una postura imparcial, manifestando que las dos razas tuvieron culpa en lo sucedido y cada una echó más leña al fuego de ese conflicto:

> Entre el mahometismo de los moriscos y la intolerancia religiosa de los españoles de aquellos tiempos no podía mediar avenencia alguna. Y si proclamamos por cruel e intolerable el comportamiento de los españoles con los súbditos moriscos, no podemos menos de condenar el comportamiento de los nuevos conversos en su trato con sus mismos opresores. […] Con odio tan implacable entre cristianos y moriscos; con tan terribles y mutuos agravios; con una lucha, no solo de religión, sino también de seguridad individual y de seguridad del Estado, ocupada la atención de los españoles por sus enemigos doméstico, no menos que por los extraños, como eran los franceses, los africanos y los turcos, ¿qué otra cosa podía esperarse de los moriscos que desacatos, sacrilegios, asechanzas y alzamientos? ¿Qué debía esperarse de la exaltación religiosa y de la política de nuestros antepasados, sino las persecuciones, los planes de exterminio, los desarmes, y por último la expulsión de la raza morisca? (Janer 1857:120-122).

[38] Como ha escrito Miguel Ángel de Bunes [1996:XI-XII], "estamos ante un colectivo que es una parte de la sociedad española de los siglos XVI y XVII y no un grupo político, un enemigo militar o una colectividad que representa un peligro inmediato para la organización del poder de los Asturias. Los moriscos pueden ser vistos como una porción excluida de la sociedad de entonces, un grupo que defiende la organización del Imperio Otomano antagonista de la Monarquía Hispana en el Mediterráneo, un posible rival ante un hipotético avance del Islam o un desestabilizador de las bases económicas, demográficas y de reparto de poder en algunos territorios peninsulares".

[39] A este respecto, indico las palabras de Márquez Villanueva, quien cita a Braudel como el líder del pensamiento que considera a los moriscos como herejes ocultos inasimilables: "La inasimilación de los moriscos, aceptada universalmente en seguimiento de Braudel, ha pasado a ser de esta forma la clave del problema. Pero, de nuevo, no se ha realizado ninguna crítica del concepto de asimilación y de su vigencia en el caso de los moriscos, merecedor, desde este punto de vista, de numerosas puntualizaciones y reservas" [1984:86].

La expulsión tiene que "ser juzgada con el mismo entusiasmo con que la celebraron Lope de Vega, Cervantes y toda la España del siglo XVII: como triunfo de la unidad de raza, de la unidad de religión, de lengua y de costumbres" (Menéndez Pelayo 1880:242). Hay que tener en cuenta las condiciones sociopolíticas en las cuales vivía el país para poder juzgar la decisión del destierro de miles de moriscos. "La expulsión de los moriscos fue provocada por algo más que intolerancia, competencia económica y torpeza gubernamental; hay más bien que tener presente la estructura de la vida española y su manera de funcionar, singularísima y sin análogo en cuanto a los valores creados y destruidos por ella" (Castro 1954:203). Aun así, el hecho de que la expulsión fuera inevitable en su tiempo, que lo es, no cambia su carácter inhumano. El orgullo nacional del que habla Danvila en sus trabajos, y su defensa de la unidad del país, pierde su valor cuando miramos las desgracias que dejó tras de sí esa medida política. "No hay efectivamente gran mérito en llegar a la unidad por medio del exterminio de los que profesan otras creencias" (Janer 1857:110). Como menciona Márquez Villanueva, "una medida tan grave no podía ser aplicada a toda una nación, pues habría de resultar de un proceso ante tribunal regular y en el que la acusación fiscal tendría que probar que ni un solo morisco, hombre o mujer, niño o anciano, dejaba de ser apóstata y traidor (es decir, una imposibilidad de orden lógico)" [1984:78]. Tal como lo admite el mismo Danvila [1889]: "quedó realizada la expulsión de los moriscos españoles, sin atender a si eran jóvenes o ancianos, dispuestos o inútiles, culpables o inocentes", que "luchó la humanidad y la religión y salió esta vencedora" [1889:201]. El mérito, dice Janer [1857:111], "hubiera estado en atraer a los descreídos y obstinados por la doctrina, por la convicción, por la prudencia, por la dulzura, por la superioridad de la civilización. Más ¿podía esperarse otra cosa de aquella lucha de razas y de creencias inauguradas por Cisneros, y que abrió de nuevo las heridas apenas restañadas que moros y cristianos recibieron durante la Reconquista?". En la cuestión morisca, aspectos como la Nación, la Religión, la Patria, la Unidad, la Identidad y la Raza tuvieron más valor y más peso que el "humanismo".

2.1.4.2. Las consecuencias de la expulsión de los moriscos en el terreno económico

Aunque haya discrepancias entre los investigadores sobre justificar o rechazar la expulsión de los moriscos, existe unanimidad entre la mayoría de ellos sobre un punto importante de la cuestión morisca: las consecuencias considerables de esta medida en la economía de entonces. "Ya el propio

Patriarca Ribera, el gran y activo promotor de la expulsión de los moriscos, reconocía que «la ruina del reino será grandísima»" (en Pons 2009:144). El carácter laborioso de los moriscos y su papel destacado en la agricultura, la arquitectura o la industria herrera, entre otros campos,[40] influía bastante en la economía de España.[41]

Janer y Danvila, quienes tal como hemos visto antes tuvieron opiniones opuestas sobre la expulsión de los moriscos, respecto a las consecuencias económicas del destierro sí que van por el mismo camino. En la opinión de Janer [1857:103], "examinando las consecuencias que la expulsión de los moriscos produjo en el orden económico político y sentado el principio de que fue fatal para las artes, la agricultura y el comercio de nuestra patria"[42]. En la misma línea, pero, en otras palabras, explica Danvila que [1889:215]:

[40] Castro [1948:354] vista un mundo nuevo, sin contacto alguno con el pasado preislámico de España, del cual las gentes del siglo XIII no tenían la menor noticia; allí estaban en cambio como novedades sorprendentes, la arquitectura, la industria, los artífices, el comercio, los hábitos, la ciencia. Fernando III reocupó el lugar en donde estuvo la antigua Hispalis, y en donde en 1248 había una ciudad que nada tenía que ver con la de 711. Con razón llamaron las crónicas «destruición» de España a la conquista musulmana. Los nuevos pobladores a quienes los reyes repartían las tierras conquistadas reanudaban la historia cristiana sobre una base islámica de la que era imposible prescindir, según hemos visto en este libro".

[41] Tratando de las influencias económicas de los moriscos, hay que hablar también de otras huellas que dejaron los musulmanes en la cultura y la sociedad españolas, aunque como hemos visto anteriormente, no sean reconocidas por muchos críticos. En este sentido, hago mención de las palabras de Castro [2001:62 y 82], preguntando: "con esos 900 años desplegados a nuestra vista, ¿qué de extraño tiene que la lengua, las costumbres, la religión, el arte, las letras e incluso rasgos básicos del carácter español exijan que tengamos en cuenta ese entrelace multisecular? E intentamos tenerlo en cuenta como una forma estructurante de la historia, más bien que como un contenido de vida. Repitamos que la España cristiana fue algo que poseyera una existencia propia, fija, sobre la cual cayese la influencia ocasional del Islam, como una «moda» o un resultado de la vida de «aquellos tiempos». La España cristiana «se hizo» mientras incorporaba e injertaba en su vida, lo que su enlace con la muslemía le forzaba a hacer. […] es igualmente indiferente el que los musulmanes españoles deban algunas de sus costumbres conservadas a Bizancio, a Persia o a cualquier otro pueblo. Las costumbres conservadas por los cristianos españoles son vivo reflejo del prestigio musulmán que a veces deprimía y humillaba, pero que a pesar de eso forzaba a una inconsciente imitación, incluso después de haberse desvanecido el esplendor político y militar de la morisma. Si poseyéramos un mapa de los pueblos con *baño* en la España medieval, tendríamos un dato importante para medir el área de la influencia musulmana. Pueblecitos de Castilla en donde muy pocos practicarán hoy el uso del baño en agua caliente, poseían baños públicos en el siglo XIII, y sobre ello nos informan los fueros municipales". Léase más al respecto en *La civilización árabe en España*, de É. Lévi-Provençal [1969].

[42] El autor demuestra sus palabras hacienda referencia primero al célebre Campomanes, quien afirma que (en Janer 1857:99), "el punto de decadencia de nuestras manufacturas puede fijarse desde el año de 1609, en que tuvo principio la expulsión de los moriscos. Desde entonces empezaron también, con las ruinas de las fábricas, los clamores continuados de la nación, por más que nuestros políticos achaquen la miseria del siglo XVII a otras causas que, aunque fuesen parciales, no dieron un golpe tan repentino y de que la nación no ha podido todavía repararse". Luego continúa explicando el porqué de la influencia de los moriscos en la economía, poniendo énfasis en su papel crucial en la agricultura, el cultivo del azúcar, del algodón y de los cereales, su conveniente distribución y circulación de las aguas, la fabricación de paños, de sedas, de papel y de curtidos, etc. (Janer 1857:99). No obstante, hay que tener en cuenta que, por error, se les atribuye a los árabes el invento del sistema de canales de riegos, tal como lo menciona también Menéndez Pelayo [1978:242], aunque es un sistema inventado por los persas, llamado Qanat, y en 2015, durante la 40ª reunión del Comité del Patrimonio Mundial coordinado por la UNESCO, fueron inscritos en Lista de Patrimonio Mundial once «qanat» iraníes de entre 200 y 2500 años de antigüedad, como patrimonio cultural de la humanidad.

> La expulsión, pues, considerada exclusivamente bajo el aspecto económico, fue un gran mal para los intereses nacionales, porque la agricultura confiada a aquellos brazos trabajadores sufrió un paréntesis doloroso hasta que la fuerza social se repuso y el cultivo de la tierra entró en otras condiciones. A la industria le pasó lo mismo; y hasta que los españoles, que creían que había cierto rebajamiento en dedicarse a las artes mecánicas, no reconocieron su error, la industria no se restableció y otro tanto podríamos decir del comercio. Con lo cual, afirmado queda que la expulsión fue perjudicial para la riqueza nacional y más principalmente para la agricultura.

Menéndez Pelayo [1880] reconoce que la expulsión tuvo algunos inconvenientes económicos, aunque no todos los desaciertos económicos de la sociedad áurea tienen que ver con el conflicto religioso morisco. El filólogo español no niega que "la expulsión fue en otros conceptos funesta, siendo como es averiguada cosa que siempre andan mezclados en el mundo los bienes y los males" [1978:240], pero también defiende su postura nacionalista, manteniendo que "los daños materiales, el tiempo los cura; lo que fue páramo seco y deslucido, tornó a ser fértil y amena huerta" [1978:242].

Más recientes son las declaraciones de Pons sobre el tema, quien afirma también que "los moriscos castellanos están presentes prácticamente en todo el espectro de actividades económicas de la sociedad de su tiempo. Con un buen número de agricultores y artesanos, habrá también entre ellos comerciantes, médicos, soldados, etc." [2009:49].

Al fin y al cabo, a pesar del carácter trágico e inhumano de la expulsión y la gran influencia económica que tuvo la pérdida de los moriscos, para los cristianos viejos, quienes eran perfectamente conscientes de que iban a enfrentarse con un golpe económico fuerte, fue más poderoso el deseo de ser una nación unida y purificada. Fuese como fuese, por cualquier vía posible, la sociedad española consiguió su objetivo, planteado desde que los musulmanes invadieron su país y amenazaron sus raíces religiosas, culturales, sociales y políticas. Y así fue como acabó finalmente la Reconquista en 1614.

2.2. LA PRESENCIA DEL PERSONAJE DEL MORISCO EN LA LITERATURA Y EL TEATRO AURISECULARES: SU ORIGEN MORO Y SU TRANSFORMACIÓN IDENTITARIA

Más de ocho siglos de presencia musulmana y su integración en la sociedad española es un tiempo considerablemente extenso para que haya influencia y vínculos fuertes entre las dos comunidades. Las huellas orientales dejadas en el país son parte inseparable de la cultura española; idea defendida por historiadores como Américo Castro [1948] y rechazada por otros como Sánchez Albornoz [1956]. La célebre polémica de estos dos maestros, sigue siendo debatida hoy en día y se considera una de las herencias importantes en la historiografía de España, aunque desde el punto de vista de críticos como Rehrmann e, incluso el gran defensor de Castro, Subirats, es un combate sin contenido bien definido y carente del menor interés intelectual (en Baumeister y Teuber 2010:91-92). En la misma línea, Varela [1999] sostiene que, "castrismo contra albornocismo es una de las polémicas más intensas, más envenenadas, más castizas y, por decirlo de una vez, más absurdas del pensamiento español contemporáneo" (Varela 1999:305). En los siguientes párrafos presentamos un breve resumen del tema para luego tratar de su lazo con la literatura.

Los defensores de Castro, autores como Bataillon [1956], Sicroff [1972], Márquez Villanueva [1984], Silverman [1987], Rodríguez Puértolas [1987], López-Baralt [1989], Carrasco Urgoiti [1989], Subirats [2003] o Armistead [2014], sostienen que la empresa de la Reconquista y, posteriormente, el proyecto de la expulsión, no pudieron borrar las marcas socioculturales que los musulmanes dejaron. En la ideología de castrismo, la identidad española es definible en la medida en que se reconozca "la huella que dejó en el carácter español tan prolongado contacto de dos civilizaciones" (Carrasco Urgoiti 1989:20). Según los castristas, la cultura, el arte y la arquitectura de España deben su peculiaridad a la presencia musulmana. En este sentido, a juicio de Castro [1948], a lo largo de novecientos años, la lengua, costumbres, religión, arte y rasgos del carácter español se han entrelazado de manera multisecular, influidos ocasionalmente por el Islam. Desde su punto de vista, la España cristiana no solo fue afectada por la influencia musulmana como una moda pasajera, sino que "se hizo" al incorporar elementos impuestos por su conexión con la cultura musulmana. La conservación de costumbres por parte de los cristianos españoles refleja el prestigio musulmán, que, a pesar de que a veces "deprimía y humillaba", incitaba inconscientemente a imitar ese prestigio. La existencia de baños públicos en pueblos de Castilla

en el siglo XIII señala la extensión de la influencia musulmana en la España medieval (Castro 1948:62 y 82). Las palabras de Castro desafían la corriente que defiende la idea de la españolidad del país antes de los musulmanes. Para él, la historiografía real y desmitificada es la que admite que "el español salió a la luz de la historia, integrado en una sociedad tridimensional" (Castro 1954:X). El estudioso sostiene que su modo de ver la historia es verdadero, y afirma que "la pretendida españolidad de los celtíberos es un absurdo bastante infantil" (Castro 1954:XIII). Estas palabras eran suficientemente polémicas para levantar la ira de Sánchez Albornoz y animarle a contestar a Castro en su libro *España, un enigma histórico*, que publicó pocos años después, en 1956. El combate entre estos dos ex colegas del Centro de Estudios Históricos de Madrid llegó a ser tan intenso que Sánchez Albornoz eligió el título de «Las cañas se han tornado lanzas» para el ensayo final de su libro *Españoles ante la historia* (López-Baralt 1989:32). La postura de nuestro historiador es negar completamente "la influencia profunda del Islam y del judaísmo sobre la civilización hispana e insiste en la exclusión de musulmanes y judíos de una unidad nacional basada esencialmente en la herencia católica" (Baumeister y Teuber 2010:94). Para él, todos los males de España son fruto de la herencia musulmana, lo cual fue un gran obstáculo en el proceso de la europeización del país; idea que defendía incluso antes de la publicación de *España en su historia* de Castro: «el Africa torpe y bárbara […] torció los destinos de Iberia y señaló un papel […] que costó muy caro a España» (Sánchez Albornoz 1929:27). Los discípulos de este historiador siguen atacando a Castro, entre los cuales llama más la atención el nombre de Eugeino Asensio, quien hereda más la postura de Sánchez Albornoz y lo demuestra en su libro *La España imaginada de Américo Castro*. Desde el punto de vista de este humanista y filólogo, Castro es "el gran agitador de la historia" (Asensio 1992:87). Junto a él, Parker y Otis Green atacan decisivamente a Castro, declarando que no hay ningún matiz en la occidentalidad hispánica (en López-Baralt 1989:33). Obviamente, estos ataques no quedaban sin respuesta por parte de los castristas. Entre ellos, las palabras de Rodríguez Puértolas en la presentación del Congreso Internacional "El pensamiento de Américo Castro", celebrado en homenaje a este historiador, resultan bastante interesantes con respecto a nuestro tema de análisis:

> Y hoy mismo, en que España parece ser, por fin, un país europeo, las teorías, las investigaciones históricas y literarias, culturales, en suma, de Américo Castro, resultan, en gran medida, incómodas. Una vez más, y como escribiera don Américo en diferentes ocasiones, la Historia de España está

> siendo sometida a la «limpieza de sangre», ahora, además, por unas razones «europeístas» y muchas veces ni siquiera explicitadas: ¿cristianos, moros, judíos y conversos en un país occidental? (Rodríguez Puértolas 2009:s.p.).

No pretendemos entrar en los detalles de este debate, pues ya se han hecho profundos estudios al respecto. Aun así, consideramos necesario tratar el tema porque la resistencia continua ante la aceptación de la influencia árabe en la cultura y sociedad españolas puede ser considerada como otro nivel de rechazo al *otro*, pero embellecido con razones modernas. No es nada asombroso si una etnia deja sus rasgos culturales y tradicionales tras nueve siglos de presencia en un país, sobre todo cuando hay matrimonios mixtos. Hay una ideología detrás de este rechazo y se puede comprobar al constatar que la presencia musulmana se siente en muchos de estos estudios como una mancha en la historia y cultura del país. La idea de tener una nación unificada y purificada del *otro* es muestra del racismo. Tal como afirma Wieviorka [2009:24]: "la relación con la nación es el sustento del racismo moderno".[43] Nos atrevemos a decir que la situación no ha cambiado mucho en comparación con los siglos XVI y XVII, y debates como el de Castro y Albornoz lo demuestran claramente. Si pasados muchos siglos del problema morisco aún hay discrepancias entre los historiadores y críticos, siendo una polémica nunca resuelta, no es sorprendente que hubiera tantos enfrentamientos serios en su momento, los que acabaron en una tragedia. Según Martín Muñoz, el esquema cultural de entonces está "lleno de prejuicios y estereotipos (que) proceden de una herencia en la que se acumulan los malentendidos históricos fruto de una relación interpretada desde hace siglos en clave de enfrentamiento" [2000:107]. Teniendo en cuenta ese trasfondo cultural, no es sorprendente hallar personajes estereotipados en relación con el Islam en el teatro áureo. Cuanto más intenso es el conflicto entre las dos etnias, más negros y demonizados, y cuanto menos amenaza plantean, más nobles y caballeros son. La presencia de los personajes derivados del Islam en la literatura y el teatro áureos no es en absoluto lineal, sino que tiene subidas y bajadas súbitas.

[43] En este sentido, el autor hace referencia al profundo estudio realizado por Arendt [1982] en el que analiza los orígenes del totalitarismo y el nacimiento de la ideología racista, examinándola en Francia, Alemania e Inglaterra. El resultado es, "de un lado, la colonización y el imperialismo; del otro, la nación y los nacionalismos europeos: las clasificaciones raciales se elaboran en un doble movimiento de expansión europea y de desarrollo de las identidades nacionales. Estas remiten tanto a las «razas» más o menos lejanas, definidas ante todo por el color, como a las «razas» presentes en el suelo nacional: «razas» franca y gala de Boulainvilliers, judíos, irlandeses (en Inglaterra), etc." (Wieviorka 2009:25).

2.2.1. El personaje del morisco procedente de la literatura medieval

Con el fin de tener una imagen completa del personaje morisco y los cambios que sufrió en la literatura y el teatro áureos, tenemos que empezar por su procedencia a partir de la literatura medieval, cuando esta minoría aún tenía la libertad de ser moro, preservando su cultura, así como las tradiciones y costumbres procedentes del Islam. Esto no ocurre solo en el caso del personaje morisco; en general, para estudiar y comprender mejor la literatura áurea, hay que analizar sus raíces en la Edad Media. En este sentido, comparto las palabras de López Estrada:

> Hasta hace poco la literatura medieval se estudió junto con la de otras épocas como parte de un conjunto de noticias y juicios sobre sus obras. Casi todos coincidieron en afirmar que por lo menos el estudio de la Edad Media literaria era necesario como antecedente y preparación para poder entender mejor los Siglos de Oro [1980:23].

Las palabras de López Estrada cobran mayor importancia cuando se trata del personaje morisco, porque está estrechamente vinculado con su tipo medieval, el personaje moro. Los dos, tanto el moro como el morisco, van por el mismo camino literario-teatral. El moro sigue siendo demonizado hasta la victoria total de la empresa de la Reconquista, y cuando ya no implica ninguna amenaza para el cristiano, se convierte en un caballero. El mismo proceso lo experimenta el morisco, convirtiéndose en un personaje ridículo y menospreciado en el momento en que comienza la empresa famosa de la expulsión (Belloni 2017*a*). Tantos cambios repentinos en la creación literaria de los personajes derivados del Islam parece ser un intento para justificar lo que estaba ocurriendo en la sociedad a través de una deformación de la realidad. Como es bien sabido, toda la literatura es fruto de su tiempo y de la sociedad o el contexto en el que surge. Sin embargo, respecto al tema de los musulmanes, dependiendo de la postura política del país, cambiaba la imagen presentada de ellos en los textos. A este respecto, la literatura y el teatro funcionaban unas veces como el espejo realista de la sociedad –cuando los musulmanes y los cristianos llegan a la conciliación temporal–, y otras veces como "el espejo deformador" de ella (Surtz 1999:260) –cuando se inicia el proceso de animadversión después de la Reconquista, y culmina en el destierro completo de los moriscos–. No deja de sorprender el reflejo de la influencia de las políticas promulgadas desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro en la transmisión de la imagen del

personaje musulmán –del moro o morisco caballero al moro o morisco ridiculizado– en la literatura y el teatro españoles (Belloni 2017*a*).

2.2.1.1. Una amenaza llamada "el Islam": el moro, el estereotipo negativo

Conforme a lo mencionado anteriormente, lo que llama la atención respecto al personaje moro, morisco y, en general, a los personajes derivados del Islam, es la variedad de los estereotipos creados en torno a ellos. Todo depende del tipo de contacto de las dos comunidades. Si antes de la batalla de las Navas de Tolosa había un cierto nivel de convivencia entre las tres religiones –cristianos, moros y judíos–, después de la victoria de los cristianos en esa batalla, la que se considera como una de las más importantes de la Reconquista, la convivencia se complicó considerablemente (López-Baralt 1989:33). A partir de entonces los musulmanes entraron en decadencia y los cristianos llegaron al poder, paulatinamente, en todos los rincones del país. Como veremos a continuación, en la cita de Belloni, la soberbia de los cristianos les dio el permiso de empezar a menospreciar y demonizar al *otro* por cualquier medio, incluso por la literatura y el teatro. Tantas guerras sangrientas y tanto odio generado y acumulado por ellas no podrían tener otro resultado. La descripción de la imagen derrotada y discriminada del enemigo en la literatura curaba las heridas causadas debido a la identidad perdida. Con este fin, hacemos mención de las palabras de Belloni [2017*a*], que en pocas líneas explica por qué y cómo apareció el personaje moro demonizado en la literatura medieval:

> Di fronte a una minaccia di tali dimensioni, l'immaginario cristiano comincia, per reazione, a demonizzare l'avversario, giustificando l'azione di lotta contro il nemico come atto necessario per realizzare la salvaguardia della 'vera' religione di fronte all'irruzione sul territorio di quella falsa maomettana. Come nemico di Dio e del Cristianesimo, l'Islam viene considerato, dunque, anche eresia collegata alla dimensione diabolica. Ad esempio, nella *Estoria de España* di Alfonso X, così come nella *Crónica* di Rodrigo Jiménez de Rada, si manifesta la volontà precisa di rappresentare i nemici islamici come alleati del demonio nel progetto di distruzione del Cristianesimo, rappresentandoli sin dal loro aspetto fisico come la raffigurazione del Male [2017*a*:141].

Aparte de la imagen maliciosa de los moros, presentada en los textos medievales, otro factor importante en este movimiento propagandístico es mostrar una imagen humillada y en inferioridad de este enemigo diabólico. Haciendo una búsqueda en la poesía épica medieval, se pueden encontrar muchos ejemplos que demuestran las pretensiones políticas de los autores medievales, siendo el más relevante *Cantar de Mio Cid*. En este épico, para el Campeador y sus vasallos, es un honor y orgullo matar a los moros enemigos de la manera más cruel posible (vv. 604-607). También se elogian la habilidad y audacia del Cid en las batallas contra los moros, insinuando que su destreza es tan formidable que parece que no queda ningún hombre vivo en tierra mora cuando él actúa de esa manera (vv. 1346-1347). Asimismo, se refleja una imagen excepcionalmente valiente de los cristianos resaltando su entusiasmo por estar en la primera fila de la guerra y anhelar la oportunidad de ejecutar con gusto a los enemigos musulmanes (vv. 2370-2379 y vv. 2449-2455).

Otros ejemplos de "la propaganda de la inferioridad social, militar, cultural y religiosa de los musulmanes" (Corbalán Vélez 2003:22) se contemplan en el *Romancero viejo*. La debilidad del adversario y el poder del cristiano exagerados, las continuas escenas de la catastrófica derrota de los moros, la adjetivación humillante e indigna de ellos, etc. son muestras de la dicha propaganda de inferioridad:

> ¡Ay Dios, qué buen caballero
> Fué Don Rodrigo de Lara,
> Que mató cinco mil moros
> Con trescientos que llevaba!
> ("Romances sobre los Infantes de Lara y del bastardo Mudarra", en *Romancero general* (I), 1877:440, en Belloni 2017*a*:144)

En el vasto escenario del *Romancero general*, se presenta otro impactante episodio de confrontación y valentía en el contexto medieval de las luchas entre cristianos y moros. El enfrentamiento destaca a un caballero cristiano, quien lleva consigo siete presos moros, que se encuentra con un moro. El musulmán propone liberar a su padre, hermanos y amigos mediante un rescate en dinero, advirtiendo que la negativa del cristiano resultará en su muerte o captura. Este, al escuchar la propuesta reacciona con gran furia:

> El caballo volvió luego:
> La lanza puso en el ristre;
> Para el moro se va recio,
> Con tal furia y lijereza

Cual suele llevar un trueno.
En el suelo le derriba,
Y á los primeros encuentros
Apeárase del caballo;
El pié le puso en el cuello;
Cortárale la cabeza:
Ya después que hizo esto
Recogió su cabalgada,
Metióse luego en Toledo.
("Romance de la Infanta Sevilla y Peranzules", en *Romancero general* (I), 1877:2)

Esta escena resalta el protagonismo del cristiano, mostrando su firmeza al rechazar cualquier propuesta que comprometa la libertad de su patria. La acción del héroe subraya lo que aguarda al enemigo musulmán en cualquier contexto de lucha. La misma amenaza se realiza en los siguientes versos para advertir a los moros de su destino funesto si no se rinden ante los cristianos:

Es el gran león de España,
Que de ninguno no huía,
Y á todos juntos vosotros
El solo acometería,
Y á los perros de los moros
A sí los convertiría,
Venciendo con los bramidos
A toda la Berbería.
("Romance de la Caza del Gran Sofí", en *Romancero general* (II), 1882:149)

Estos versos, más allá de reflejar la guerra física, revelan una guerra fría compleja entre ambas comunidades, en la que las armas son las palabras que delinean el conflicto y la tensión entre cristianos y moros en ese complejo contexto histórico.

2.2.1.2. Nueva estilización del moro: el romancero fronterizo

En tanto que los moros iban perdiendo el poder y se debilitaban políticamente, ya no suponían tanta amenaza para los cristianos. Belloni explica así en su estudio sobre el tema:

L'atteggiamento di marcata ostilità dei cristiani nei confronti dei musulmani, tuttavia, si placa notevolmente con il mutare delle circostanze storiche. Dal momento in cui il processo di Riconquista trova un freno verso la metà del secolo XIII, gli islamici non rappresentano più per i

> cristiani la stessa vigorosa minaccia dei secoli precedenti. L'Islam peninsulare rimane ormai circoscritto al solo Regno Nasride di Granada [2017*a*:144].

Por ende, si la figura real de esta comunidad ya no representaba una amenaza para la identidad y la unidad nacional, no había razón para seguir luchando contra ellos en la literatura. Una vez pacificada la relación entre las dos etnias en el frente, se reforma la imagen del enfrentamiento entre sus personajes literarios. Tal como afirma López Estrada:

> La crisis del paso desde la Edad Media a una nueva época acabó por resolver una situación que había ido haciéndose cada vez más apurada en las relaciones entre los súbditos católicos de los Reyes españoles y las minorías árabe y judía que existían en el suelo de la Península. […] A medida que el dominio de los Reyes granadinos iba reduciéndose, el moro ganaba en su apreciación como personaje literario [1980:275].

Para que sean más comprensibles estos altibajos, reproducimos la explicación detallada de Redondo respecto al carácter peculiar del conflicto cristiano-musulmán, cuya evidencia se refleja en la *frontera*:

> Durante siglos, ha existido efectivamente entre moros y cristianos una amplia zona común de separación, y de unión al mismo tiempo, conocida bajo el nombre de *frontera*. En ella se desarrollan las correrías de unos y otros, así como los enfrentamientos bélicos –pero no grandes batallas– entre los dos campos. Asimismo, ahí se entablaban relaciones pacíficas. Esta zona ha sido el símbolo mismo del encuentro con la alteridad, no solo bajo el aspecto de una oposición al Otro, de un rechazo del Otro, sino también bajo la forma de la consideración del Otro y de la aceptación –por lo menos hasta cierto punto– de su universo, en la última fase de la Reconquista [1995:51].

En este panorama nacen los romances fronterizos, llamados "noticieros" por Menéndez Pidal (en Martínez Iniesta 2003), a mediados del siglo XV, "para narrar y contar contiendas muy localizadas" (Correa 1999:30). El romancero fronterizo "tiene sus raíces en la época medieval" y "representa el último brote de la poesía épico-lírica de tipo tradicional" (Carrasco Urgoiti 1989:30). Relata los acontecimientos bélicos entre cristianos y moros en las fronteras circunscritas entre el reino de Castilla y el de Granada, desde el punto de vista del personaje moro, cuyos

ejemplos serán presentados más adelante. Los romances fronterizos se consideran reflejo de la realidad de la época, de modo que se utilizan como fuentes históricas. Desde el punto de vista de Menéndez y Pelayo, los romances fronterizos:

> no mienten nunca. Ninguna fábula propiamente tal ha entrado en ellos, de tantas como recargan nuestros anales de reinos y ciudades. Lo que suele haber es confusión de personas, lugares y tiempos, fácil de desembrollar casi siempre, cuando se tiene a mano el hilo conductor de la cronología histórica [1944:86].

Aunque para historiadores como MacKay [1988] no es aceptable usarlos como una referencia histórica, investigadores como Correa [1999] se encuentran en el mismo camino que Menéndez y Pelayo, pero con una visión menos extrema y más realista:

> El romance fronterizo es un pedazo de nuestra historia y como tal lo considera aceptándolo como una fuente más. Los cronistas de la época de Juan II continúan la tradición iniciada en el taller alfonsí recurriendo a los romances como prueba documental, por eso los vemos insertos y prosificados en las crónicas. Encontramos en muchas ocasiones extrañas coincidencias entre los datos proporcionados por un romance y el mismo hecho transformado en materia histórica, siendo lo más probable que la fuente sea el poema y no la crónica, aunque esta segunda posibilidad no pueda ni deba descartarse [1999:32-33].

Desde el punto de vista de estudiosos como Piñero [1999:144], la historicidad de estos romances es de carácter popular. Dicho de otro modo, narran "la historia personal de muchos fronteros con sus aciertos y sus errores, con sus triunfos y sus fracasos". En este sentido, merece la pena volver a citar a Mackay, quien, apoyándose en las palabras de Herder y Burke, sostiene que el romancero, en su conjunto, pertenece a la "tradición pequeña" y se considera el "archivo del pueblo" del país, lo cual carece de precisión y orden cronológico [1988:273-274]. Sin embargo, no niega que tienen algún interés para los historiadores.

Aunque su carácter histórico ha sido cuestionado, la belleza de estos poemas fue tan peculiar que levantó mucho interés en los críticos y se realizaron numerosos estudios profundos sobre el tema. Basta mencionar la calificación realizada por Manuel Milá de estos romances, denominándolos la "joya incomparable de la poesía castellana" (en Menéndez Pelayo 1896:85), o

la descripción que Menéndez Pelayo hace de ellos como "rápidas pinturas que más parecen vistas que descritas" [1896:33], para comprender perfectamente su importancia para los hispanistas.[44] Dicho todo esto, si nos adentramos más en las características estructurales y estilísticas del romancero fronterizo, nos veríamos abocados a repetir las ideas expuestas en toda la rica bibliografía que hay sobre él. Por lo tanto, abordaremos los temas que son de mayor interés para nuestro tema de estudio. Dicho en otras palabras, trataremos de la imagen literaturizada del moro que empieza a aparecer en los romances fronterizos debido a la conciliación política cristiano-musulmana.

Con el nacimiento de estos romances se abre la ilustre época de la "maurofilia literaria", cuyas características principales son: el esplendor y brillantez de la cultura árabe-musulmana, la belleza deslumbrante de Granada, el exotismo, las galas, los amores y la imagen trágica del caballero moro derrotado. Al respecto, Redondo declara que:

> Estos textos –que inspiran a veces en las crónicas contemporáneas y han suscitado diversas reelaboraciones– presentan una civilización brillante con una verdadera perla, la ciudad de Granada, tan hermosa que el rey don Juan la requiebra como si fuera su dama y afirma que bien se casaría con ella (*romance de Abenámar, Abenámar*). El exotismo está a las puertas de la España cristiana y con alguna punta de admiración se evocan las particularidades vestimentarias del adversario moro: albornoz colorado, toca, borceguíes, espuelas de oro, adarga, manera de montar al a jineta (*romance de Antequera, romance del rey moro que perdió Alhama, romance del obispo don Gonzalo,* etc.) [1994:56].

Sigue habiendo escenas de conflicto en estos poemas, pero con una diferencia relevante: las palabras ya no se utilizan como armas para humillar y menospreciar al enemigo. La crueldad hacia el *otro* no es un privilegio y un honor, sino una realidad trágica que se aborda en la literatura. Si antes el cristiano era el héroe valiente, quien derrotaba con orgullo al moro sin ninguna piedad, tras las victorias consecutivas de los cristianos que desembocaron en la Reconquista, el moro se convierte en el protagonista de la obra y va contando los momentos calamitosos de su vida. El moro sigue sufriendo la misma crueldad, pero, en la opinión de los defensores de este género

[44] Posteriormente a estos autores se han llevado a cabo estudios meticulosos sobre el romancero fronterizo por autores como: Foulche-Delbosc [1912], Morley [1916], Vian [1946], Alvar [1956, 1970 y 1971] o Correa [1999].

literario, esta vez los autores intentan animar al lector a ponerse al lado del moro, en vez de deformar la realidad y manipular a la sociedad para que se ponga en contra de estos personajes. Sin embargo, como explicaremos en las siguientes páginas, nos enfrentamos nuevamente a otra forma de manipulación, aunque en este caso se presente con un matiz positivo. A juicio de Carrasco Urgoiti:

> the frontier ballads that we now possess do not deal with the great leaders or the most important events of the wars against the kingdom of Granada. Rather we find incidents carrying an emotional impact which are seen from the point of view of the person or the community adversely affected. Thus we are told of Castilian leaders killed –"Buen alcaide de Cañete"– or captured –"Día era de San Antón"–. The description of a retreating Moorish population builds toward the death of the conqueror of the citadel in "Alora la bien cercada", and in the case of the ballads on the conquest of Antequera or Alhama the theme is, rather that the victory obtained by the Christians, the loss suffered by the Moors and its repercussion in the Nasrid capital. Gradually a taste developed for picturing certain fascinating aspects of the exotic culture represented by the people of Granada. Attention is paid in fifteenth-century ballads to their expressions of anger or grief, to the beauty of their cities, to their music, and to the colorful luxury displayed by a small group on a raid, or by knights engaging in a juego de cañas [1976:45].

Sus palabras siguen siendo admitidas por la mayoría de los críticos, entre ellos Correa, quien enfatiza que con el nacimiento del romancero fronterizo "se comienza a mirar al moro de Granada con otros ojos, lo bélico cede su puesto al amor sin quedar aquel desterrado del todo. Es indudable que sobre los romances fronterizos y sobre el Romancero nuevo pesa el espíritu de los moriscos" [1999:56]. El crítico para respaldar su teoría, además de "Romance de Abenámar" como el más conocido, se basa en romances como "Romance de cómo el rey de Granada mandó prender al alcaide que perdió la plaza de Alhama, conquistada por el Marqués de Cádiz o Romance de cómo fue preso el Rey Chiquito de Granada y después rescatado"; versiones del *Cancionero de Romances* (Correa 1999:297, 353 y 374). Exponemos como ejemplo los siguientes versos de "Romance de Maimón, alcaide de Ronda", donde se desvela esta nueva mirada hacia el musulmán:[45]

[45] El crítico ofrece numerosos ejemplos para respaldar sus estudios. Sin embargo, no es nuestra intención detallar su trabajo, si no que nos limitamos a presentar una síntesis muy breve sobre su trabajo con el fin de comprender mejor la postura de Correa.

De Ronda sale el alcaide Maimón de nombre llamado,
caballero en una yegua de fuertes armas armado.
Una marlota vestida de terciopelo encarnado,
de alto abajo guarnecida de espigueta y gandujado,
y el capellar que traía de damasco bandeado
con mil piedras cristalinas por todo el campo sombrado;
fluecos de oro y plata fina por guarnición lleva echado,
dos lagartos de oro fino con que lo lleva abrochado;
las asiones son de ante y el estribo era dorado,
las espuelas son de plata y el borceguí derribado
de cordobán de Turquía por los campos argentado,
las rodillas descubiertas mostrando ser esforzado;
("Romance de Maimón, alcaide de Ronda", en Correa 1999:448)

Lo que se muestra en estos poemas es la realidad de una serie de guerras entre dos etnias que tuvo un triunfador y un vencido, como cualquier otro conflicto bélico. En el romancero fronterizo, el moro, aunque derrotado, no pierde su prestigio. Muestra fuerza y lucha hasta la última gota de su sangre, pero al final reconoce su fracaso. Este retrato del moro no es ridículo ni diabólico, sino que representa una figura más digna y realista en comparación con las construcciones del pasado (Belloni 2017*a*:146).

2.2.2. La imagen del morisco en la literatura y el teatro del Siglo de Oro

2.2.2.1. La maurofilia literaria: el Islam como espacio contradictorio

La maurofilia literaria, nacida en el siglo XV con los romances fronterizos,[46] alcanza su punto álgido en el siglo XVI con la aparición de la novela morisca, cuyo éxito se debe a la famosa obra *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, de autoría anónima. Esta *novella*, considerada como la primera obra auténtica de tendencia maurófila (Belloni 2017*a*:147), dejó grandes huellas en la moda morisca de la literatura del siglo XVI, cuyas muestras se observan en las famosas *Guerras civiles*

[46] La "maurofilia literaria" es la definición que se le atribuye por Cirot a la novela morisca nacida a mediados del siglo XVI (en Belloni 2017*a*:149). Sin embargo, Correa en su libro *Los romances fronterizos*, pone de manifiesto que, en la segunda mitad del siglo XV hay una época propicia a la maurofilia o morofilia y que disponen de abundantes datos corroboradores de esa presuposición [1999:132]. Sin duda es la novela morisca la representante auténtica de la tendencia maurófila, pero no hay que olvidarse de que fue a partir de los romances fronterizos cuando empezó a aparecer el personaje del moro caballero, y revalorizaron la herencia mudéjar y establecieron a través de la recreación del pasado, un canon de la estética idealizadora del moro (Belloni 2017*a*:149).

de Granada de Ginés Pérez de Hita (1595) y *La historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja* (1599) de Mateo Alemán,[47] las otras dos novelas que fortalecen el terreno de este género literario (Belloni 2017*a*). El moro galante y caballero de los romances fronterizos sigue presente en la novela morisca y, más adelante, en el romancero nuevo de tema morisco, con la diferencia de ser esta vez el protagonista de relatos amorosos, y lo que se muestra es su vida romántica en vez de describir sus aventuras épicas. Según las observaciones de Correa [1999], "conforme nos adentramos en el siglo XVI el amor desplaza a la guerra; el romance nuevo nace para una sociedad distinta; la lírica ocupa el vacío dejado por la narrativa y la descripción contribuye a la idealización de dama y caballero" [1990:70]. Aunque a nivel político y social sigue habiendo conflictos y aún no se ha conseguido la unanimidad religiosa e ideológica, a juicio de Carrasco Urgoiti [1989], la maurofilia literaria apoya la idea de la convivencia en una sociedad multicultural, mostrando una imagen reluciente y exótica del morisco. Desde la perspectiva de esta investigadora, en esta corriente literaria, el morisco es el "representante de una civilización brillante y refinada, pero decadente" y "aparece siempre al lado del cristiano, y ambos pisan el terreno común de la vida caballeresca, con sus dos ideales de heroísmo y amor cortés" (Carrasco Urgoiti 1989:42).

Del *Abencerraje* existen varias versiones, en cuyos detalles nos fijamos a continuación, basándonos en los datos presentados en la edición de la obra llevada a cabo por Francisco López Estrada [1980:11-12]. La primera edición, *Chrónica*, se publica en 1561 en Toledo. La segunda es la edición de la Diana de Jorge de Montemayor, impresa en Valladolid en 1562, según el colofón (en 1561, según la portada). La edición *Inventario* realizada por Antonio Villegas y publicada en Medina del Campo en 1565, es la tercera edición impresa en un intervalo de cuatro años. Aparte de estas tres ediciones, existe un manuscrito de la obra, titulado *Historia del moro*, que es una versión muy reducida del asunto, copiada a finales del siglo XVI o comienzos del XVII. El tema dominante de todas las versiones, tal como lo verifica también López Estrada [1980], es la lección de generosidad. La novela es el cuento del amor de dos moros, Abindarráez y Jarifa, quienes reciben la generosa protección de un hidalgo cristiano, Rodrigo de Narváez. Los "personajes de la obra son gente enfrentada por motivos decisivos de religión y de generación (en el sentido del engendramiento dentro de una ley) y también de patria" (López Estrada 1980:23).

[47] Cabe recordar que esta novela aparece como relato intercalado en el *Guzmán de Alfarache* y no tuvo una entidad propia de manera independiente.

Si nos fijamos en el transcurso político en el que se difunde esta novela, nos asombra la paradoja entre la realidad que está ocurriendo en la sociedad y la utopía que se presenta en la obra. Es bien sabido que durante los años de la difusión del *Abencerraje* (1561-1565) tenemos a Felipe II en el poder, quien proclamó en 1567 la Real Pragmática de prohibición de las costumbres y tradiciones musulmanas; una política dura contra los moriscos que desembocó en la rebelión de las Alpujarras (1568-1570). En ese contexto, no hay que olvidarse de la amenaza otomana en el Mediterráneo y su posible alianza con los moriscos.[48] Una vez derrotada la rebelión de los moriscos, las autoridades españolas desasosegadas, por una parte, por la rebeldía de los moriscos a la fe católica, y, por otra parte, atemorizados por la posible traición de esos "enemigos caseros" a la patria, sospechando de que pudieran actuar como quinta columna, optaron por su destierro a Castilla, prohibiendo que se acercaran a la costa (Redondo 1995:63). Como hace notar Redondo:

> A partir de entonces, se asiste a una verdadera campaña de opinión contra ellos. Esa España, que está adentrándose en una crisis profunda después de los años 1570, se busca los chivos expiatorios que necesita, en este caso "los cristianos nuevos de moro". De esa campaña de opinión –cuyo punto de llegada será la expulsión de 1609– participan varios pliegos sueltos: ponen de relieve las fechorías de los moriscos, quienes favorecen las incursiones de los berberiscos, no vacilando en algunos casos en entregarles pueblos costeros de donde los moros se llevan riquezas y cristianos como esclavos, no sin haber profanado ante las iglesias. Sin embargo, esos años son también los que corresponden a la mayor intensidad de la "maurofilia literaria" con un relato que prolonga y supera el espíritu del romancero fronterizo, *El Abencerraje* o *Historia de los amores de Abindarráez* y *de la hermosa Jarifa* [1995:63-64].

En tales condiciones "la coesistenza culturale è ormai solo un ricordo. […] L'obiettivo primario è cercare di consolidare l'autorità cristiana di fronte agli avversari politici e religiosi islamici" (Belloni 2017*a*:148). Conforme va intensificándose el conflicto entre las dos religiones y aumentándose la hostilidad hacia el morisco, empiezan a aparecer juicios negativos de los personajes moro y morisco en la literatura, y especialmente en el teatro. Desde el punto de vista de Belloni, en cuyos estudios se sustenta nuestro marco teórico [2017*a*:148]:

[48] Léase más al respecto en el apartado «2.3.1.» de la tesis.

> È evidente che anche la dimensione letteraria cerca di fare la sua parte in questo senso. Con la costruzione del discorso che predica la superiorità del pensiero cristiano, gli stereotipi negativi e distorti della figura del musulmano si intensificano sempre più nella coscienza popolare e collettiva. I pregiudizi vengono rafforzati poco a poco attraverso la tradizione orale e scritta. La comunità *morisca* diventa, dunque, vittima dell'ostracismo *cristiano viejo* anche nel discorso letterario e storiografico. La marginalità sociale di cui soffrono i membri della collettività minoritaria si riflette anche nella dimensione letteraria, soprattutto, come vedremo, in quella teatrale. Tuttavia, all'interno del panorama rinascimentale letterario, fondato su un'amplia varietà di generi narrativi, si verifica una circostanza straordinaria: sorge la *novela morisca*.

La convivencia cultural, convertida en un sueño en la vida cotidiana, se hace realidad en la literatura maurófila del siglo XVI. Lo que no se logra en la práctica se pinta en la novela morisca con la magia de los términos idealistas y optimistas. Tal como menciona López Estrada [1980:41], *El Abencerraje* intenta "convertir la guerra en un medio para lograr la amistad, que es una de las manifestaciones de la paz". En resumen, según la mayoría de los análisis realizados hasta la fecha sobre este género, la novela morisca podría definirse como un intento de despertar los sentimientos humanos hacia el *otro*, cuyo ejemplo se contempla en el tratamiento de Narváez con la pareja morisca, protegiendo su amor. No obstante, "no hay duda de que está muy alejada de la vida diaria coetánea la imagen idealizada que en ella se ofrece del caballero moro en relación de igualdad con el cristiano" (Carrasco Urgoiti 1983:44).

Cabe señalar que son abundantes los estudios que tratan del tema de la novela morisca y sus características, todos siguiendo la misma línea conductora, de la que hemos ido hablando anteriormente. No es nuestra intención repetir lo que se ha ido explicando durante años acerca del tema, lo cual resultaría redundante y no abarcaría todas las investigaciones profundas llevadas a cabo. Lo que nos parece interesante sobre el tema de la novela morisca, y más específicamente sobre la maurofilia literaria, es analizar la existencia de esta tendencia literaria en la España del siglo XVI, cuando el país está bajo la opresión inquisitorial, lo que llega a ser "uno de los enigmas literarios más importantes de las letras peninsulares" (López-Baralt 1989:149). Críticos como Menéndez Pelayo [1905], Guillén [1971], Shipley [1978], Márquez Villanueva [1984 y 1982], Carrasco Urgoiti [1989] y López-Baralt [1989 y 1999] intentaron contestar a la relevante pregunta de cómo pudo sobrevivir la maurofilia literaria en un contexto histórico-político en el que los

moriscos eran privados de elegir incluso su propia ropa. Dicho con palabras de López-Baralt [1989:149]: "parecería un contrasentido que la figura del moro fuera ensalzada y adornada de los ropajes más ricos y de las armas más resplandecientes justamente en los años en que se le prohibirá al morisco de carne y hueso su propia identidad cultural".

Partimos de la interpretación más básica y más nacionalista, que se sustenta en presupuestos que hoy no se pueden aceptar en un contexto académico. Desde el punto de vista de Menéndez Pelayo, la literatura maurófila fue un espejo distorsionador de la realidad, cuyo papel era embellecer lo poco agradable que era el moro. Según sus palabras, la novela morisca era una:

> generosa idealización que el pueblo vencedor hacía de sus antiguos dominadores, precisamente cuando iban a desaparecer del suelo español las últimas reliquias de aquella raza. Moros más próximos a la verdad hubieran agradado menos, y el éxito coronó de tal modo el tipo creado por Ginés Pérez de Hita y por los autores de romances moriscos, que se impuso a la fantasía universal [1905:II, 145].

Una revisión del tema histórico se presenta por Guillén en 1971, quien considera la novela morisca coma una llamada a la paz haciéndole al lector reflexionar sobre la realidad de la sociedad a través de una imagen contradictoria de los conflictos religiosos entre las dos razas. Según él, "*El Abencerraje* alludes to contemporary history by means of silent contradictions. It offers a vision of peace and unity against a background of past wars between Christians and Moslems, while connoting contemporary struggles and religious conflicts" [1971:178].

Frente a estos autores, en trabajos más recientes se han hecho lecturas más modernas de esta tendencia literaria. De acuerdo con las investigaciones realizadas por autores como Shipley [1978] y Márquez Villanueva [1984 y 1982] (en López-Baralt 1989:151-152), la literatura maurófila se caracteriza por ser una expresión de resistencia y protesta. "La aparente contradicción entre el pintoresquismo verbal y los hechos reales parece superada para Márquez Villanueva: es justamente la intransigencia de las autoridades cristianas la que detona esa protesta velada pero firme de la literatura de tema moro" (López-Baralt 1989:151).

Entre todas las interpretaciones realizadas sobre este género literario, nos resulta más defendible y moderada, y más cercana a la realidad, la teoría de López-Baralt. En su trabajo «Las dos caras de la moneda: el moro en la literatura española renacentista» [1989] presenta una serie de razones por las cuales llega a cuestionar todas las teorías presentadas hasta su tiempo. La

hispanista se arriesga a denominar la literatura maurófila como una literatura "semi-oficial" [1989:152] "sometida a toda suerte de eufemismos y de auto-censuras" [1989:155], por lo cual no fue necesario que empezara "su posible condición de literatura secretamente motivada" y "circuló ampliamente con la sanción de las autoridades oficiales" [1989:155]. Consideramos imprescindible para nuestro objeto de estudio desmitificar la resistencia de este género y examinarlo sin olvidarnos de los detalles que explicaremos más adelante y que nos ayudarán a comprender cómo fue posible la existencia de este género en la España inquisitorial. Presentando este análisis desmitificador, pretendemos demostrar que la situación sociopolítica del país tenía una relación estrecha con la imagen presentada de los personajes derivados del Islam en la literatura y el teatro del Siglo de Oro. Tal como mencionamos antes, no era algo sistemático que ocurriera siempre, y evidentemente, hay excepciones que confirman la regla. Pero nuestra intención es tratar de la mayoría que comprueba la influencia política en la literatura y el teatro, frente a la minoría que no hay duda de que critica los conflictos religiosos y promueve el espíritu reconciliador, pero no con resistencia sino con cierta diplomacia, para no tener que enfrentarse con la Inquisición.

En primer lugar, tal como hemos mencionado anteriormente, hay que tener en cuenta que la literatura maurófila no es una literatura clandestina, frente a la literatura aljamiada que sí que protestaba y resistía secretamente con rebeldía para conseguir sus objetivos. En este sentido, citamos las palabras de López-Baralt, que intenta mostrarnos las dos caras de la misma moneda:

> Las letras aljamiadas, en cambio [a diferencia de la maurofilia literaria], escritas por rebeldes casi siempre fanatizados que operaban en la clandestinidad, carecen totalmente de sordina y dan la impresión, por usar un término muy en boga, de constituir una literatura colectiva de «destape». En este sentido, la lectura de los textos clandestinos frente a la de los «semi-oficiales» producen una poderosa sensación de alivio: descubrimos que alguien fue capaz de escribir sin trabas en la España del XVI. La literatura aljamiada es posiblemente una de las pocas literaturas sinceras del Renacimiento español [1989:152].

Si la novela morisca es tan disidente –tal como la define Carrasco Urgoiti [1989]–, López-Baralt pregunta: ¿por qué Ozmín y Daraja encubren su identidad cultural y se convierten al Cristianismo en un abrir y cerrar de ojos sin el más mínimo resquemor de conciencia? Lo mismo ocurre con los musulmanes gallardos de la primera parte de las *Guerras civiles de Granada*, cuando Malique

confiesa que la fe cristiana es mejor y de más excelencia. ¿Por qué Isabel la Católica despoja a Daraja de sus prendas moriscas y la viste a la castellana en cuanto la tiene en su poder? (López-Baralt 1989:152). O el caso del "zapatero Pérez de Hita, preciado por todos a causa de su «objetividad» histórica para con cristianos y moriscos, se debe haber visto compelido a llamar a estos últimos «infames y perros moriscos salvajes» justamente para compensar su imparcialidad de cronista" (López-Baralt 1989:152). En *El Abencerraje* sucede una dinámica similar, donde Abindarráez, a pesar de ser un moro galante, queda vencido y su libertad, así como su amor, dependen de la generosidad del cristiano. Que su lealtad pueda ser considerada un elogio hacia los moros y los moriscos, no hay duda, pero esta característica suya depende totalmente de la generosidad del cristiano. Abindarráez es leal porque Rodrigo de Narváez es generoso. Porque es el cristiano quien decide primeramente proteger el amor del morisco y darle una oportunidad. Y todo esto es el mensaje que quiere transmitir la obra: perdón hacia el vencido.[49] "Los textos «maurófilos» también proponen entre líneas el cese de la discriminación social para los moriscos y sus descendientes: esta medida ayudaría a integrar con dignidad ese sector de la población a una sociedad a la que servían y con la cual en muchos casos incluso se identificaban" (López-Baralt 1989:171). Otro punto importante tiene que ver con las condiciones bajo las que se publican estas novelas. Ya sabemos que *El Abencerraje* es de autoría anónima y, cuando se publica (entre 1561 y 1565, dependiendo de la versión), ni siquiera se ha declarado todavía la Pragmática Sanción de 1567. Es verdad que la empresa de la integración estaba en marcha, pero no existía ninguna ley declarada que prohibiera el uso de las costumbres y la vestimenta de los moriscos. Podríamos aceptar su carácter resistente si hubiera sido publicada a finales del XVI, aunque como hemos explicado anteriormente, no deja de retratar la imagen del moro derrotado. El "mutuo respeto entre las leyes" en esta novela, del que habla Márquez Villanueva [1984:119], no es nada más que la sumisión del moro frente al cristiano. Que posiblemente sería necesario este detalle para que la obra se publicara es comprensible, pero resulta difícil llamarlo resistencia. Además, que "hoy sabemos de la estrecha relación de la novelita con círculos de la nobleza de Aragón infiltrados de ambas sangres semíticas y dispuestos a enfrentarse con el Santo Oficio en defensa de sus moriscos" (López-Baralt 1989:172). La obra tenía el apoyo de la nobleza de Aragón, quienes eran partidarios de aceptar las diferencias, "porque los moros de esa zona eran expertos labradores y pagan un crecidísimo tributo, consistente en la cuarta parte de los frutos, sin contar otras exacciones, y por

[49] Léase más al respecto en el apartado «4.2.1.» de la tesis.

eso dice el proverbio español que *quien no tiene moro, no tiene oro*" (Münzer 1952:414). En Aragón existían "hasta 1610 dos mundos, el cristiano y el morisco, pero las diferencias que en un principio imponía la religión y la cultura se habían visto recortadas por una convivencia secular y no pocos intereses comunes" (Colas Latorre 1993:169). En este sentido, es importante mencionar también que la primera parte de *Las Guerras civiles de Granada* se publicó en Aragón, conocido emporio de los moriscos defendidos. Más relevante para este punto, es la fecha y el lugar de la publicación de la segunda parte de esta novela. Tal como menciona Prada [2009:110], Pérez de Hita no consiguió publicar la segunda parte de su obra hasta 1619, años después de la expulsión, cuando el peligro ya estaba superado. Aparte de todo lo explicado anteriormente, es imprescindible tener en cuenta el provecho económico que había en la publicación de estas obras. Ya hemos visto que la nobleza de Aragón se beneficiaba económicamente de defender a los moriscos. Además, los autores de estas novelas pagaban un tributo enorme a las autoridades para que les permitieran publicar sus obras (López-Baralt 1989:152).

Aunque López-Baralt considere que la existencia de este género en la España inquisitorial probablemente es uno de los enigmas literarios más relevantes del país [1989:149], nos atrevemos a sostener que existe una armonía significativa entre los acontecimientos políticos y las producciones literario y teatrales de esa época. Si existe la maurofilia literaria, en el teatro se desprecia suficientemente al moro en obras como la *Farsa de la Iglesia* de Sánchez Badajoz (1554), el *Paso de un soldado y un moro, y un ermitaño* de Juan de Timoneda (1565) y la *Comedia Armelina* de Lope de Rueda (1567).[50] Es cierto que la maurofilia literaria adquiere mayor prominencia y está de moda en esos años, pero esto se debe a que los musulmanes no son percibidos como una amenaza grave para la identidad cristiana y la unidad nacional. No disponen del poder político o militar. Mientras se presenten como personajes derrotados y vencidos en la literatura (honrados o no), que su derrota se exprese con palabras elegantes o menospreciantes, e incluso que se reconozca o no la riqueza de su cultura y la esplendidez de sus costumbres, la publicación de este tipo de obras no constituía un peligro para el país. La literatura maurófila describe un ambiente y unas condiciones imaginarias e idealizadas de la realidad de esa época; entonces, ¿qué necesidad hay para censurarla y suprimirla? ¿Por qué la Inquisición tenía que enfrentarse con esos autores si sus obras no reflejaban la realidad amarga de la sociedad de entonces y no criticaban los actos inhumanos de los inquisidores? ¿Qué obligación hay para borrar

[50] Véase más al respecto en Belloni [2017*a*:145-155].

una imagen tan brillante y conmovedora pero falsa de las relaciones entre los cristianos y moros, cuando puede generar tantas dudas que, incluso pasados muchos siglos, los críticos e historiadores no puedan decodificar la verdadera postura de la Inquisición frente a esas producciones literarias? ¿Por qué no dejar que se oyera tanta dulzura? Mejor era dedicar tiempo a oprimir la literatura aljamiada que era el espejo realista de la sociedad:

> El prosaísmo desgarrado de los manuscritos aljamiados ofrece un violento contraste con las dulzuras imposibles de los textos castellanos que por eso mismo pudieron ver la luz en la España inquisitorial. Pero es tal la contradicción entre la literatura morisca semi-oficial y la realidad amarga que elevaban al eufemismo, que la propia literatura «maurófila» se subvierte a sí misma en pleno Renacimiento español y da un tratamiento irónico a sus flagrantes contrasentidos humanos (López-Baralt 1989:167).

Poco después de ser sofocada la rebelión de las Alpujarras por don Juan de Austria, nace el romancero morisco (Alvar 1990:XXXIV-XXXV) por los años 1575-1585, y así la maurofilia literaria no se limita a la novela morisca y sigue su camino, dejando sus huellas *–El Abencerraje* mayoritariamente– en el romancero nuevo, y más directamente en el romancero morisco (Redondo 1995:69). Pero este género no es más que una moda literaria (Correa 1999:462). La *Flor de romances* de Andrés de Villalta de 1588[51] se considera la primera colección de auténticos romances moriscos y, con la publicación de la *Flor de varios romances nuevos* (con nuevas partes publicadas entre 1591 y 1597), se alcanza el momento de mayor esplendor de este "romancero morisco" (Redondo 1995:69-70), que se extingue a partir de 1610, poco después de que la Empresa de la expulsión se pusiera en marcha (Correa 1999:462). Aunque asistimos la mayor tensión entre las dos comunidades, estos romances se llenan de galas, festejos y amores al estilo moro. Nacidos de una verdadera convención artística, retratan la imagen del caballero moro, valiente y perfecto amador (Redondo 1995:70). Belloni, describiendo este género literario como una "rilucente artificiosità" [2017*a*:155], argumenta que:

[51] A continuación, Redondo explica que antes de la fecha de la publicación de *La Flor de romances* empezaron a aparecer de forma esporádica romances moriscos en diversas publicaciones que salen por esos años, como en la *Rosa de amores* de Juan de Timoneda, publicada en Valencia en 1573 [1995:69].

> Alla fine del secolo XVI si assiste al dissolvimento del compromesso socio-politico assunto celatamente dalla tendenza maurofila. Il genere della *novela morisca* si modifica, concretizzandosi in un esercizio letterario composto essenzialmente per soddisfare il gusto del pubblico dell'epoca. Il valore idealista del genere viene così sostituito da quello del diletto e del puro svago. Nel nuovo *romancero morisco* e nelle *comedias de moros y cristianos*, il ritratto del raffinato e lussuoso ambiente granadino e la rappresentazione delle schermaglie amorose dei protagonisti si svuotano degli ideali maurofili: viene così allontanata, nella nuova modalità letteraria, qualsiasi scintilla di riflessione critica legata alla tragedia che la comunità *morisca* stava sperimentando precisamente in quel periodo storico [2017*a*:155].

Cuanto más se acerca la fecha de la decadencia de la maurofilia literaria, más se desmitifica al noble moro granadino de los romances moriscos y, de nuevo, tenemos al morisco humilde y miserable. Dicho con las palabras de Belloni:

> man mano che la situazione politico-sociale spagnola muta sempre più a sfavore della minoranza *morisca*, iniziano ad emergere perfino dei *romances* satirici che mettono sotto osservazione i *romances nuevos*, attaccandoli e mostrandone le contraddizioni. È evidente che la demistificazione del nobile moro granadino dei *romances moriscos* induce a uno sguardo meno idealista e più attento al le circostanze storiche contingenti. L'anacronistico aristocratico moro non è più una figura letterariamente accettata dai critici che, laborando per un progetto dissacratorio dello stesso personaggio musulmano, lo spogliano del suo rivestimento prezioso accostandolo sempre più al misero *morisco*, procurando in questa maniera divertimento per il pubblico [2017*a*:156].

Tal como menciona la investigadora italiana, uno de los ejemplos más famosos del efecto paródico logrado mediante el menosprecio en el romance morisco es el poema "¡Ah, mis señores poetas! insertado en la parte Quarta y Quinta de la Flor de romances" de Sebastián Vélez de Guevara (1592, en Belloni 2017*a*:157).

Como hemos mencionado anteriormente, hacia finales del siglo XVI, la moda morisca empieza a declinar paulatinamente, quizá por el "cansancio producido por la extraordinaria popularidad del romance morisco y el auge creciente de la poesía pastoril" (Carrasco Urgoiti 1989:55) o quizá porque cada vez se intensifica más el conflicto entre las dos comunidades. Es precisamente entonces cuando aparecen las comedias de moros y cristianos, en las que a pesar de que "volvemos a encontrar el ambiente caballeresco y la visión poética del moro granadino que

caracteriza el género morisco" (Carrasco Urgoiti 1989:77), se contempla esa decadencia de la que hablamos. En el siguiente apartado analizaremos con más detalle las características de las comedias de moros y cristianos y veremos cómo el personaje moro caballero se sustituye paulatinamente por su arquetipo gracioso, ridiculizado y animalizado, mientras las autoridades cristianas se optan por su expulsión en la vida real (Belloni 2017*a*).

2.2.2.2. El reflejo del movimiento de la unidad cristiana en la literatura y el teatro auriseculares

Tal como hemos contemplado en el apartado anterior, mientras va cambiando la situación sociopolítica entre las dos comunidades, las autoridades españolas arrinconan cada vez más a la minoría morisca y se desvanece más la tendencia maurófila. Aunque Benedetta Belloni [2017*a*:158] sostenga que después de la novela morisca la figura del noble moro granadino reaparece en el género de la comedia de moros y cristianos como protagonista de la obra, quien junto al aristócrata cristiano va experimentando nuevas hazañas y duelos, nos apresuramos a decir que precisamente con la aparición de esas comedias se dieron los primeros pasos hacia el rechazo del *otro*, y empezó paulatinamente a aparecer el reflejo del movimiento de la unidad cristiana en la literatura y el teatro áureos. Muchos de los moros que aparecen en las comedias de moros y cristianos de Lope de Vega, además de tener el alma cristiana y acabar por convertirse (Carrasco Urgoiti 1989:83), cuyos ejemplos se ven en *El cerco de Santa Fe* (1596-1598)*, La divina vencedora* (1599-1603)*, El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (1603), *El primer Fajardo* (1600-1612), llevan el peso cómico de la obra, lo cual puede ser considerado como un menosprecio hacia esta minoría, como veremos más adelante. La maurofilia presente en las comedias de moros y cristianos de Lope, del que hablan Urgoiti y Belloni, igualmente suponen una dulzura artificial, porque la superioridad de los cristianos es el tema predominante en estas obras y lo que el autor procura es animar a los moros a convertirse; una invitación respetuosa antes de que se recurriera a una medida más drástica. Por ejemplo, en los siguientes versos contemplamos un claro contraste entre el Cristianismo y el Islam, destacando la supremacía de la sangre española. Se expresa un profundo sentimiento de orgullo tanto por la ciudad santa como por el Rey, resaltando la firme oposición al mundo musulmán. La aspiración de inmortalidad para la ciudad subraya la relevancia de preservar los valores cristianos en medio de la confrontación con la influencia musulmana:

CONDE Santa ciudad, que el santo nombre toma
de nuestra santa fe tu intento santo,
y ya de un Rey que el mundo oprime y doma,
de Europa claro honor, de África espanto;
opuesta al gran cultor del vil Mahoma,
que la sangre española infama tanto,
pues ya de orgullo su arrogancia privas,
aunque le pese al tiempo, inmortal vivas.

(*El cerco de Santa Fe*, vv.1-8)

La misma dinámica de superioridad se revela en otro cuadro, donde un moro rechaza ser liberado y muestra un ferviente deseo de servir al Rey en lugar de regresar a Granada. La utilización del diminutivo al referirse al musulmán como "morillo" subraya su posición humillada e inferior entre los cristianos, presentándolo muchas veces como un sirviente en las obras de la época:

REY Tenga el moro libertad.
MARTÍN Los pies allí le besad.
MORO ¿Por qué?
MARTÍN Por esa merced.
MORO Responde que no me agrada.
MARTÍN Moro, ¿por qué dejas de irte?
MORO Porque más quiero servirte
que no volver a Granada.
Yo te he cobrado afición;
tus caballos curar quiero.
REY ¡Buen morillo!

(*El cerco de Santa Fe*, vv. 1745-1763)

Además de esto, no se puede prescindir del periodo histórico en que ocurren los acontecimientos de estas comedias. Observando detenidamente, notamos que casi todas ellas representan eventos de la Edad Media o de los años cercanos a la Reconquista,[52] por lo cual no es asombroso encontrarnos con ambientes de la elegante corte granadina y bellísimos pasajes descriptivos. En relación con los personajes moros de dichas comedias, se debe añadir que estos

[52] En *El cerco de Santa Fe*, la acción tiene lugar en 1491, durante el cerco de Granada. *La envidia de la nobleza* se desarrolla en la época de Fernando III el Santo (1201-1252). *La divina vencedora* es un reflejo de la época de Fernando III el Santo, rey de Castilla (1217-1252) y de León (1230-1252). En *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* la trama ocurre durante la época de los Reyes Católicos. Asimismo, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* tiene lugar en la época de los Reyes Católicos, la Guerra de Granada, en el momento en que, en 1491, se produce la reconversión del campamento cristiano en la Vega de Granada en ciudad de Santa Fe, torreada y amurallada. Por último, *El primer Fajardo* se desarrolla en contexto histórico del reinado de Enrique II (1334-+1379). Cabe señalar que los datos provienen de las búsquedas realizadas en el portal ARTELOPE (https://artelope.uv.es/).

se exponen como caballeros porque finalmente se convierten al Cristianismo. En otras palabras, el nivel de la distorsión de su imagen teatral tiene un vínculo estrecho con sus ganas de ser cristiano. Insisto en que, tal como hemos visto en los ejemplos antedichos, el moro merece el respeto del cristiano en la medida en que acepte verdaderamente la fe y la supremacía cristiana. En este sentido, es importante tener en cuenta que mientras va complicándose más el proyecto de la asimilación del *otro*, la imagen literaria de los moriscos es menos idealista y se desprecia cada vez más su identidad, hasta que se le quitan todos sus valores humanos con el inicio de la empresa de la expulsión. Desde finales del XVI hasta principios del XVII nace un nuevo movimiento según el cual el morisco se considera inasimilable y "aquí es donde el desliz hacia un racismo sin matices se convierte en institución estatal, con la adopción de los estatutos de limpieza de sangre que hasta entonces solo existían de manera local y circunscrita sobre todo a cabildos y órdenes monásticas" (Rodrigo de Zayas 2006:70). Mientras se acerca la fecha de la expulsión, va enfriándose el fervor de esa maurofilia artificial, y empiezan a aparecer personajes musulmanes diabólicos, animalizados y ridiculizados. Dicho en las palabras de Díez Borque [1976:233]: "el problema de la limpieza de sangre en su colectividad medular en la vida social del XVII español no es diferente en la comedia". En el teatro, y más en el género de la comedia, se le coloca al morisco una máscara negativa –evidentemente no es algo sistemático, sino que ocurre en la mayoría de las obras– y se toma una actitud hostil hacia este *otro*. En cambio, se defienden los valores de la casta dominante (Díez Borque 1976:238), siendo en realidad unos "torturadores" y "verdugos", llamados así por Perceval [1997:21]. En consecuencia, el teatro se convierte en el espejo deformador de la personalidad del morisco, una distorsión de la realidad y de su forma de ser, pero espejo realista de su marginación social. Empleando las palabras de Auladell [1995:401], "la marginación social que en la realidad sufrieron los cristianos nuevos es la razón fundamental para que también sean marginados en la escena, como muestra –una vez más– de que esta fue, en mayor o menor medida, reflejo del momento". Lo que queda fuera en la mayoría de las obras teatrales son los problemas de los sectores marginados y la triste realidad de su vida (Díez Borque 1976:237), sea por el temor de los dramaturgos a la Inquisición, por ser antimoriscos y partidarios de la expulsión o porque la comedia queda al servicio de la Monarquía. Como es bien sabido, "la comedia ocupó un papel fundamental como difusora y mantenedora de las ideas político-sociales comunes del español del XVII. […] La teatralidad es un procedimiento privilegiado de propaganda política, pero también una máscara para embellecer al gran fracaso" (Díez Borque 1976:129 y 131). Por lo tanto, en el

caso de la cuestión morisca, su responsabilidad era embellecer una medida tan drástica como la expulsión con justificaciones difíciles de ser cuestionadas,[53] sobre todo cuando fuera de España la actitud hacia esta minoría es distinta. Según las palabras de Villanueva [1984:83]: "el papa Clemente VIII consideraba absurda la idea de que los moriscos representaran un peligro mortal para España". Además, sabemos que en Francia "los liberales afrancesados recogen en París el recuerdo de estos moriscos que se ha conservado como valientes luchadores contra la inquisición y el absolutismo hispano" (Perceval 1997:71). Tal como nos cuenta Ricote en el capítulo LIV de la segunda parte de *Don Quijote*, los moriscos son bien recibidos también en Alemania, donde hay libertad y "cada uno vive como quiere" (2, LIV:436).

Cuando el teatro se une al vagón de la propaganda antimorisca para justificar los actos violentos del destierro de los moriscos, lo más importante en su trayectoria es representar un 'Todos son uno';[54] es decir unificar al *otro* en un arquetipo digno de desprecio. Como expresa Pedraza Jiménez [2009:185-186], "los poetas dramáticos parecen servir a un público variopinto entre el que se encuentra una mayoría popular, irreflexivamente inclinada a la expulsión".

Mientras el teatro está desempeñando su papel en la propaganda antimorisca, surge un conjunto de obras histórico-literarias –la mayor parte de ellas escritas por eclesiásticos– en los años inmediatamente posteriores a la expulsión de 1609 (Belloni 2017*a*:80). La literatura apologética se crea para "riuscire ad arginare definitivamente la perniciosa presenza *morisca* all'interno della corporatura cristiano-spagnola". El arma de los apologistas es el odio; cuanto más odio se genere contra los moriscos, mejor se justifica la expulsión. La pregunta es, ¿cuál sería la mejor herramienta para generar ese odio? Evidentemente, transmitir una imagen extraña, monstruosa, traidora e inasimilable del morisco y burlarse de su identidad y sus costumbres (Perceval 1997, Moreno Díaz del Campo 2005 y Belloni 2017*a*). En resumen, "el morisco de los apologistas fue creado para ser expulsado –fuera en sentido figurado o efectivo–" (Perceval 1997:183). Entre los trabajos apologéticos[55] se destacan más la *Defensio Fidei* y la *Crónica* de

[53] Cabe señalar que en la vida real la Monarquía Hispánica no se queda con los brazos cruzados e intenta distorsionar también la realidad, por lo que "alega la traición para justificar jurídicamente la expulsión por el delito de *lesae maiestatis* humana" (Prada 2009:257).

[54] Es como Perceval [1997] denomina el acto realizado contra los moriscos durante la empresa de la expulsión, lo que se convierte en el título de su trabajo *Todos son uno: arquetipos, xenofobia y racismo. la imagen del morisco en la Monarquía Española durante los siglos XVI y XVII*.

[55] José María Perceval [1997:32-40], presenta una lista completa de los autores apologistas en su *Todos son uno: arquetipos, xenofobia y racismo: la imagen del morisco en la Monarquía Española durante los siglos XVI y XVII*, entre

Jaime Bleda, quien posiblemente fue la principal fuente de inspiración del resto de los apologistas, tal como él mismo manifiesta: "solo ha sido mi intención, dar a entender que los errores de los Moriscos los saqué yo a la luz, y probé: y en esto fui el primero a gloria de Dios Nuestro Señor" (en Moreno Díaz del Campo 2005:235). Desde su punto de vista, hizo muy bien el Rey Católico en echarlos de España, porque los moriscos eran "maestros y autores de los más excesivos crímenes, y más perjudiciales, a la república cristiana, de sacrílegos blasfemos, homicidas, falsarios, hechiceros, ladrones, herejes, apóstatas, promotores y ejecutores de toda maldad" (*Coronica de los moros de España*, 1618, en Martínez 2000). La cita manifiesta de manera concisa la hostilidad y los prejuicios que caracterizaban la época, reflejando una base conceptual e ideológica que se representa posteriormente en los personajes estereotipados de las obras áureas.

2.2.2.2.1. Las características del personaje del morisco en el contexto de la expulsión

Si examinamos con atención los estudios realizados sobre las características de la figura del morisco del teatro áureo,[56] llegaremos a la conclusión de que existen unos rasgos que se van repitiendo en las obras con tema morisco (Belloni 2017*a*), por los que se demuestra la estrecha relación del teatro áureo con la política y su papel propagandístico en contra de los moriscos, cuyo mejor ejemplo se observa en las obras de Lope de Vega, Cervantes y Calderón de la Barca por la presencia más frecuente de personajes derivados del Islam en sus obras. Como hace notar Perceval [1997:21-23], en la literatura y el teatro áureos se le coloca al *morisco* una máscara que le hace reír o llorar al cristiano. La intención del cristiano era inventar una serie de moriscos convertidos en la antítesis de la sociedad española en formación, y crear un estereotipo definible, exterior y eliminable. Dicho con sus palabras:

> «Todos son uno», […] no se trata, como pensaban estos, únicamente de unificar a todos los atacados, englobarlos respondiendo a un exclusivo arquetipo creado intelectualmente, monigote que se dibuja y al que se hace hablar. […] Ahondando más, «todos son uno» revela que el cristiano

los que merece la pena citar a Andres, Alcala, Perez de Chinchon, Bleda, Aznar Cardona, Ripol, Valencia, Verdu, Fonesca, Guadalajara y los memoriales de los obispos y el patriarca de Valencia.

[56] Véanse Case [1981, 1982 y 1993], Perceval [1990 y 1997], Auladell [1995], García-Varela [1996], Ortega Robles [2012], Carmona Tierno [2013], Belloni [2012 y 2017*a*] y Sánchez Jiménez [2019].

> no comprende en el fondo la dualidad misma que pretende al concebir otro, sino que solo habla en el fondo de sí mismo. […] El cristiano desarrolló una percepción sutil del morisco y lo morisco a lo largo del siglo XVI, inventando toda una serie de moriscos, en la xenofilia o en la xenofobia, moriscos que la hablaban de ellos mismos (Ricote) y se convertían en la antítesis de la sociedad española en formación (Perceval 1997:21-22).

Ese monigote del que habla Perceval representa a un morisco marginado, extraño y monstruoso de clase social baja, quien no come tocino ni bebe vino, practica la brujería, y es sirviente, jardinero, herrero o desempeña algún otro oficio manual (García-Várela 1996, Perceval 1997, Case 1981 y Belloni 2017*a*). La comedia prefiere utilizar elementos más burdos y populares, como el tópico de comer tocino, hasta llegar a la burla abierta para presentar una imagen despectiva e inferior del morisco (Díez Borque 1976:237-238). La responsabilidad de este personaje en la obra –en la mayoría de los casos secundario– es recordar al público los contrastes entre el grupo dominante y el minoritario, reactivando la atención del espectador sobre el tema de la expulsión. Debido a su posición inferior como sujeto minoritario, se transforma fácilmente en un objeto cómico (Belloni 2017*a*:211-213). Las diferencias religiosas y culturales entre el morisco y el cristiano son el mejor vehículo para burlarse de ellos y discriminar su imagen.[57] En relación con eso, Belloni [2017*a*] explica en su análisis de la figura de los moriscos presentes en las obras de Lope[58] que se encuentran algunos criterios utilizados por el autor que contribuyen a la formación de un modelo estereotipado del morisco. Según la investigadora:

> Sono quattro parametri che potrebbero corrispondere, nei termini generali, agli stessi principi con cui la figura viene stereotipizzata a livello sociale e si riferiscono a: 1) la scelta del nome del personaggio; 2) la rappresentazione del processo di conversione al cristianesimo che subisce il personaggio durante la storia; 3) l'indicazione da parte dell'autore del consumo di vino e della

[57] Pontón analiza también el asunto en su edición de *El bautismo del príncipe de Marruecos*, donde explora las diferencias entre ambas comunidades que llevan a Muley a convertirse en cristiano para ser aceptado en la sociedad cristiana, destacando la manifiesta vertiente religiosa en la comedia (Vega, ed. Pontón 2009:808).

[58] Belloni [2017*a*] examina de forma exhaustiva las características recurrentes de la figura del morisco en nueve comedias lopescas. El corpus de las comedias incluye los títulos como *La tragedia del rey don Sebastián* (1593-1603 45), *El hidalgo Bencerraje* (*ca.* 1605-1606), *La divina vencedora* (1599-1603), *Los esclavos libres* (1599-1603), *El arenal de Sevilla* (1603), *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (1603), *El primer Fajardo* (*ca.* 1610-1612), *San Diego de Alcalá* (1613) y *La envidia de la nobleza* (1613-1618). Para obtener detalles adicionales, léase la monografía de la estudiosa.

carne di maiale da parte del personaggio nella consapevolezza di trasgredire i precetti islamici; 4) l'impiego di una specifica parlata *morisca* [2017*a*:220-221].

Teniendo en cuenta estas reflexiones, según las necesidades de nuestro objeto de estudio y del alcance que pretendemos darle a esta investigación, nos apresuramos a ofrecer una clasificación de las características predominantes de los textos propagandísticos de tema morisco, en los que aparecen los estereotipos derivados del Islam. A este respecto, hemos dividido estos factores repetitivos en tres categorías principales: 1) la ridiculización; 2) el menosprecio; y 3) la marginalidad. Ahora bien, las preguntas a las que buscamos dar respuesta son: ¿cuáles son las características ajenas de la minoría musulmana a las que se pueden aplicar estos parámetros? ¿Cuáles son las excusas de los autores para realizar su juego con la figura inasimilable del *otro*? ¿Qué justificaciones les pueden servir para lograr sus objetivos sociopolíticos? Tal como contemplaremos en las próximas páginas, la *jerga morisca* y las costumbres y leyes islámicas son las excusas de los autores para presentar una imagen ridiculizada de esta minoría, la clase social se convierte en su medio teatral para menospreciarla, y por último, su ascendencia árabe-islámica es el motivo ideal para marginarla. Cabe señalar que no es nuestra intención presentar una clasificación sistemática, porque las tres categorías mencionadas pueden contener todos estos pretextos. En este trabajo se pretende solo seguir una estructura organizada, –basándose en la frecuencia con la que son utilizados estos elementos en cada categoría– según la cual se intentará analizar el corpus de las puestas en escena del trabajo. Para facilitar la comprensión, se presenta un esquema general de dicha clasificación:

1. La ridiculización:
    - El lenguaje (la jerga morisca)
    - Las costumbres, tradiciones y las leyes islámicas
2. El menosprecio:
    - La clase social (el trabajo manual)
3. La marginalidad
    - La ascendencia árabe-islámica

Empezando con la ridiculización, se puede sugerir que la burla es la mejor herramienta de los autores para menospreciar el lenguaje morisco, las costumbres y las leyes islámicas. A juicio de Robbert Jammes [1981:9], "la burla es rebelión contra el orden, y de esa rebelión se hace cómplice el que ríe, el público". Sin embargo, es digno de recordar que cuando lo ridículo se aplica

a los moriscos ya "no se trata de una de risa subversiva, sino, al contrario, de una risa recuperada por las clases dominantes y de carácter conservador" (Jammes 1981:10). La rebelión de los autores áureos es contra el orden islámico y para ello recurren al *morisco gracioso* como mejor agente de esta batalla literaria. Es muy frecuente encontrar en las obras áureas un *morisco gracioso* que hable un español burdo mezclado con interferencias árabes, llamado la "jerga morisca" –en cambio, los moros nobles hablan un español correcto y normal– (Case 1981:788), y que el autor se burle de las tradiciones y costumbres islámicas (por ejemplo, la prohibición del consumo del vino y tocino) con motivo de su necedad (Ortega Robles 2017:33, Belloni 2017*a*:203-210 y Case 1993:5 y 9). Dicho enpalabras de Belloni [2017*a*:210]: "il *gracioso morisco* si caratterizza essenzialmente per i suoi attributi comici e si identifica soprattutto grazie ad una parlata peculiare, la *jerga morisca*", cuyo ejemplo se contempla en el personaje de Zulema en *Los esclavos libres*, Fátima en *La divina vencedora* o Hamete en *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*.

Antes de detallar las características del *morisco gracioso*, vemos necesario enumerar brevemente los rasgos típicos del personaje *gracioso* del teatro áureo para poder hacer una comparación entre este y su tipo musulmán. El personaje del *gracioso* o la figura del *donaire*,[59] cuya primera aparición en las comedias lopescas ha sido objeto de muchos estudios,[60] siempre se representa como un criado (un sirviente) cómico y risible. "The master-servant contrastive relationship" (Silverman 1955:XV) es la característica fundamental que define la función que desempeña la figura del *donaire*. Este dualismo entre amo y criado determina la caracterización del *gracioso* (Gómez 2005:16), cuya voz necesaria –la que representa la voz popular– es un complemento armónico de la voz del galán (Montesinos 1967:63-64). En suma, dicho con palabras de Silverman [1952:65], de "esta antítesis del criado y su amo surge la personalidad del *gracioso*". Hay que destacar que, aunque su visión de la realidad es totalmente contrapuesta a su amo, le sirve con "perruna lealtad" y "sigue al galán como su sombra" (Montesinos 1967:24 y 26), porque el sentimiento de lealtad es otra de sus características básicas, por lo que llega a ser el asesor de

[59] A juicio de Gómez, "las denominaciones «figuras del donaire» y «gracioso», ambas se pueden usar como sinónimos" [2006:12].

[60] Gómez explica que [2006:12], a pesar de que Lope afirme en la dedicatoria de *La francesilla* (1596) que fue él quien introdujo la "figura del donaire", no hay unanimidad entre críticos especialistas que han estudiado el tema como F. Montesinos [1935], F. Lázaro Carreter [1987], D. Ley [1954] y Joseph H. Silverman [1955], Menéndez Pelayo [1959]. Ante esta cuestión, estos investigadores, enumerando las características primarias y secundarias que sirven para clasificar a un personaje como figura del *donaire*, se preguntan si realmente la aparición del *gracioso* o la figura del *donaire* se produce en *La francesilla* o existen ejemplos anteriores (Gómez 2006:26-27), asunto en el que no vemos necesario entrar en este trabajo.

confianza de su amo (Belloni 2017*a*:201). Aun así, no hay que olvidar que como "no tiene sangre noble […] todo lo empuja hacia el pan de cada día" (Silverman 1952:65) y, por lo tanto, su "lealtad es actitud interesada, falsa lisonja en espera de recompensa" (Díez Borque 1976:245). Aparte de sus características primarias, a este personaje "desocializado" (Díez Borque 1976:240) se le asocian también unos rasgos secundarios como la cobardía, la astucia, la bravuconería y la afición por la comida, la bebida, el dinero y, en general, los intereses materiales (Montesinos 1925, Gómez 2006 y Belloni 2017*a*). El *gracioso* se forma y actúa únicamente en la dirección de las necesidades del dramaturgo, que en este caso pasa por desempeñar una función meramente cómica en la comedia y hacer partícipe al público de la burla que hace contra las normas sociales (Belloni 2017*a*:203). De las explicaciones de Arellano [2007:9] sobre las características de los elementos cómicos podemos concebir que el *gracioso* se integra poco en la trama básica y su presencia es bastante marginal por razones prácticas y comerciales, por lo cual puede ser borrado fácilmente de la obra sin que se perjudique la unidad de acción.

Según lo explicado anteriormente, conviene no olvidar en primer lugar que el *morisco gracioso* es un personaje típico de las comedias moriscas de Lope (Ortega Robles 2017:33). De acuerdo con los estudios realizados por Juan Ortega [2017:33], se deduce que debió de aparecer entre 1599 y 1602, y a partir de entonces se fija en todas las comedias moriscas de Lope, excepto en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*[61] y *El Hamete de Toledo*. Dicho todo esto, hay discrepancias entre críticos como Case [1981], Gómez [2006] y Belloni [2017*a*] sobre el origen del *morisco gracioso*. En otras palabras, no hay un consenso unánime en la crítica especializada cuando estudian la influencia del personaje *gracioso* en el *morisco gracioso*. Desde el punto de vista de Belloni [2017*a*:213], el personaje del *gracioso* o el *donaire* es evidentemente el patrón de Lope de Vega para componer una "variante musulmana" de él, apoyándose sobre las referencias malentendidas del estereotipo social del *morisco gracioso*. Aunque Gómez [2006:70] insiste en que no se debe confundir el esclavo morisco cómico con el personaje *gracioso* por falta de la relación entre el amo y su criado, Belloni hace notar que [2017*a*:199] Lope de Vega utiliza el mismo ingrediente tradicional del *gracioso* para crear un nuevo producto literario que es el *alter ego* cómico del *moro noble y sentimental*, y consigue construir ese contraste entre los dos personajes musulmanes. Por lo tanto, el dualismo amo/ criado se transforma en moro/ morisco,

[61] Hay que señalar que, según la clasificación de Ortega Robles, esta obra se considera como "comedia con materia morisca" [2017:23].

aunque reconoce que sus voces no son complementarias (Belloni 2017*a*:204). La postura de Case frente al tema adopta un punto intermedio. Él sostiene que, "el *morisco gracioso* es un tipo cómico, pero es difícil clasificarlo como un *gracioso* en el sentido estricto del término" [1981:789]. Aun así, afirma que comparte muchos rasgos del *gracioso*, como la comicidad, la cobardía y la ignorancia. A su juicio [1981:789-780], el *morisco gracioso* "es una total criatura de la convivencia y de la comodidad" que tiene amor a la comida (que en su caso sería al tocino), al vino y al sueño, y su papel es ser sirviente o lacayo. Según todo lo explicado anteriormente, coincidimos con Belloni, porque si hablamos de una "variante" del *gracioso*, nos referimos a un personaje que comparte semejanzas con el *gracioso* pero que también muestra diversas formas de él. La masa es la misma en los dos, pero Lope les ha dado formas un poco distintas. En todo caso, el elemento más relevante en los dos es el papel que desempeñan en la comedia. Hemos mencionado antes que el *gracioso* es una vía para la metateatralidad (Belloni 2017*a*:203) a través del cual se hace cómplice al público de la burla contra la estructura social. El mismo papel lo desempeña el *morisco gracioso* para ridiculizar las leyes, costumbres y tradiciones islámicas, cuyos ejemplos se contemplan en los siguientes versos, donde se burla de la prohibición del consumo del vino y el tocino según la ley islámica:

GALLINATO — No hay manjar
sin sazón a quien tiene hambre.
¿Qué tienes?
FÁTIMA — Unas costilias
de garnero, una soloma
y el nemigo de Mahoma,
con otras zarandajilias. (*La divina vencedora*, vv. 498-503)

ZULEMILLA — Todos
se haber andado. ¡Ah, pécaros beliacos!
¡Gobardes, joro a Dios...! Daca, Zolemia,
esa botilia aquí, que no lo mera
Mahoma. (*El bautismo del príncipe de Marruecos*, vv. 2536-2540)[62]

Un elemento considerable en los versos arriba mencionados es el lenguaje de los personajes moriscos. Sabemos que la característica más importante y primordial del estereotipo del *morisco gracioso* es su lenguaje. La *jerga morisca* la habla solo el *morisco gracioso* (Case 1981:788). El

[62] Los versos son extraídos por Belloni [2017:256].

interés de Lope es solo caricaturizar el lenguaje real morisco, aprovechándose de los defectos lingüísticos de este *otro* para crear una imagen ridiculizada de él que hace reír al cristiano tanto en la vida real como en el escenario. A juicio de Belloni [2017*a*:257]:

> La parola assume, quindi, un valore piuttosto rilevante nell'azione di marginalizzazione e discriminazione che viene messa in atto sul palcoscenico. Lope parte dall'osservazione della realtà per poi riproporla in chiave comica; realizza, in definitiva, un'operazione di *mimesis* del linguaggio reale, proponendosi un duplice obiettivo: divertire il pubblico screditando, allo stesso tempo, la figura sociale. Lo spettatore è così portato a ridere della rappresentazione comica del soggetto emarginato, sentendosi accontentato nell'assistere alla sua denigrazione e nello scoprire che la stratificazione sociale è riconfermata anche sul palcoscenico. […] Il pubblico può, dunque, ridere del personaggio *morisco* che, trasformato ormai in uno zimbello sulla scena, non mette più paura neppure nella vita reale.

A continuación, ofrecemos brevemente las peculiaridades más importantes y frecuentes de la *jerga morisca* que se repiten en la mayoría de las obras áureas con tema morisco.

En cuanto a los fenómenos consonánticos, el *xexeo* (empleo de la palatal [š] en lugar de la apicoalveolar [s]) es el más notorio, cuya aparición pertenece al teatro prelopesco del siglo XVI y va desapareciendo paulatinamente en el teatro de Lope (Belloni 2017*a*:257 y Carmona Tierno 2013:337). En el contexto fonético "están presentes en casi todos los textos fenómenos como la despalatalización de [ʎ] y de [ɲ], la confusión de vocales y la reducción de diptongos" (Camus Bergareche 1993:421):

HAMETE Aquel que decer cristeanox,
que nacemo por extima,
(*El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*, v. 285-286)

ZULEMA Por la más alta costilia
del Profeta que adoramux
en África e que colgamux
del viga por maravilia,
(*Los esclavos libres*, vv. 656-659)

ALCUZCUZ Mejor ser morer así,
pues no morer por el menos
(*Amar después de la Muerte*, vv. 948-949)

Otro rasgo importante en la morfología de la *jerga morisca* es la confusión de géneros (Camus Bergareche 1993:421), y, en consecuencia, abundantes errores de concordancia que ayudan al autor para burlarse de la identidad social del *otro*. El ejemplo de ello se observa en los diálogos de Alcuzcuz en *Amar después de la muerte* ("Jó...-¡Que se tomó, ¡ay de mé!, / el yegua, e se me ir corriendo!" vv. 924-925). Lo mismo ocurre con Hamete en *Pedro Carbonero*, cuyos repetidos errores morfológicos se convierten en un medio teatral para provocar la risa del público:

HAMETE Joro a Diox no ser por ti,
que meterme un palmo a mí
por el barriga del flecha.
Válate Diox vosancé,
ya desconocelde el mego.
(*El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*, vv. 250-254)

HAMETE Para el noche venturosa
del celebrado Baptista,
brofeta de vuestra ley
y de la nuestra, alegría.
(*El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*, vv. 281-284)

Según los estudios realizados por Camus Bergareche [1993:421-422], se destacan tres procedimientos sintácticos en el lenguaje morisco. El primer fenómeno conlleva la tendencia al uso generalizado de infinitivo en lugar de las formas flexionadas del verbo; el segundo es el uso de «estar» con el valor de «ser» y el tercero es la aparición de formas incorrectas del pronombre en función de sujeto:

ZULEMILLA ¿Estar acaso cobarde…
JAQUES …que aquí vienes á esconderte?
ZULEMILLA … que aquí venir a escaparte?
(*El jardín de Falerina*, vv. 755-757)

ZULEMA Darle bon acogimento,
valente Arbolán, en ella,
e mí tenelde por hombre
(*Los esclavos libres*, vv. 1102-1104)

Conforme a lo aclarado previamente, otra excusa de los autores áureos para ridiculizar la imagen de los personajes derivados del Islam, en especial el morisco, es burlarse de sus costumbres y normas religiosas. Argumentado su ejemplo más considerable, la prohibición del uso del alcohol

y el tocino, seguimos el debate sobre este asunto con un ejemplo palpable y muy frecuente de ello. Nos referimos al *zancarrón de Mahoma*, el chiste antiislámico más frecuente en las obras de Lope (Sánchez Jiménez 2019). Se trata de un curioso pernil de Mahoma que, según una tradición maliciosa, está colgada en la Meca gracias al efecto de dos grandes imanes. "La anécdota fue muy popular en un país como España, forjado en una relación conflictiva con el Islam y, por demás, tan aficionado a las reliquias como a la mojama, cecina y jamón" (Sánchez Jiménez 2019:192). En *Los esclavos libres* Lope explica en detalle la leyenda de *zancarrón* expresada por un paje:[63]

PAJE 3 Enamorado
dicen que andaba este bestial Profeta
de una judía, y el marido y padres
cogiéronle entre puertas como a perro
y diéronle paliza temeraria;
viéndole muerto, hiciéronle pedazos,
reservando una pierna y la cadera,
rogando a la judía que dijese
que una noche, gozándola, se había
subido al Cielo, y que ella, por tenerle,
le asió de aquella pierna, que en reliquias
le dejó, y se llevó lo más del cuerpo;
creyéronlo los moros, y escapáronse
de ellos, con este engaño, los judíos;
tomaron, pues, la pierna, y allá en Meca,
entre piedras imanes la pusieron,
cuya virtud la tiene y la sustenta,
aunque ellos piensan que es milagro.
(*Los esclavos libres*, vv. 2771-2787)

Sánchez Jiménez [2019] ofrece un corpus de obras áureas con tema morisco, donde se ridiculiza repetidas veces esta creencia religiosa de los musulmanes.[64] En los siguientes versos se emplea una estrategia humorística para caricaturizar y desacreditar las creencias religiosas islámicas. La palabra "zancarrón" se compara con un jamón colgado en una bodega, lo cual

[63] Los versos son extraídos por Sánchez Jiménez [2019:193].

[64] Nuestro investigador [2019] presenta un corpus de doce obras de Lope de vega (*El alcalde mayor*, *Los esclavos libres*, *El favor agradecido*, *El valiente Céspedes*, *Viuda, casada y doncella*, *Angélica en el Catay*, *La boba para los otros y discreta para sí*, *La campana de Aragón*, *El cerco de Santa Fe*, *El cuerdo loco*, *El hidalgo Bencerraje* y *Lo que hay que fiar del mundo*), tres de Calderón (*El príncipe* constante, *Amar después de la muerte* y *El jardín de Falerina*), dos de Rojas Zorrilla (*Nuestra Señora de Atocha* y *El profeta falso Mahoma*), una de Pérez de Montalbán (*El valiente más dichoso*), una de Moreto (*La fuerza de la ley*), una de Matos Fragoso (*El amor hace valientes*) y una de Juan Bautista Diamante (*Santa María del Monte y Convento de San Juan*).

funciona como una burla tanto hacia esa reliquia como las prohibiciones alimentarias musulmanas (Sánchez Jiménez 2019:202):

ZULEMA ¡Oh cotorrera pecania!
¡Por Mahoma, eso zancajo
que lleno de telaranias,
como pernil en bodega,
colgar en Meca so casa,
que pagamos vosancé,
o no ser Zoliema!
(*El hidalgo Bencerraje*, vv. 1835-1841)

Cabe destacar que este chiste se emplea frecuentemente por el *gracioso morisco*, a través de quien, como hemos explicado previamente, se mofa de todo lo relacionado con el Islam:

ALÍ Cristiano querer ser ya:
salimos de tanto error.
Mahoma estar un beliaco.
Escopimos zancarrón,
e tenemos alfección
del voso divino saco.
(*San Diego de Alcalá*, fol. 41)[65]

Estos versos evidencian una parodia al utilizar un lenguaje irónico y despectivo hacia la cultura musulmana. Se juega con la idea de un "cristiano querer ser ya", sugiriendo una supuesta superioridad o preferencia hacia el cristianismo. Para lograrlo, se repudia a Mahoma al describirlo como "beliaco" y se realiza un gesto de desprecio al querer escupir el "zancarrón" de él, algo teóricamente sagrado en esta religión.

Conjuntamente con el *morisco gracioso*, los personajes cristianos también a veces toman el mando de la ridiculización, cuyo ejemplo se contempla en *La divina vencedora*, donde se mofa del acto de hablar con los huesos del profeta:

GALLINATO ¿No saben que aquí han de entrar
como cuando van a hablar
al zancarrón de Mahoma?
(*La divina vencedora*, vv. 724-726)

[65] Versos extraídos por Belloni [2017*a*:251].

Explicado el caso de la ridiculización, continuamos este apartado con la aclaración sobre el parámetro del "menosprecio". La primera y la mejor excusa de los autores es la clase social de las dos comunidades, según la que los moriscos se encargan únicamente de trabajos manuales como sirvientes, jardineros, mecánicos, caldereros, herreros, campesinos, jornaleros, alpargateros, jaboneros, buñoleros y arrieros, así como oficios indignos de aceptación social como vendedores ambulantes, a menudo acusados también de tercería y hechicería (Ortega 2017:84 y 160). Evidentemente, "por la valoración negativa que se otorgaba al trabajo manual, […] los moriscos podían disfrutar en la sociedad de la época solamente de un bajísimo, o casi nulo, grado de honor" (Belloni 2012:86). La fuerte capacidad productiva y la fuerza física de los moriscos es objeto de menosprecio y discriminación en los textos áureos, en la medida en que los autores llegan a comparar la fuerza del estereotipo morisco con animales. El mejor ejemplo de esta equiparación irónica se encuentra en *El Hamete de Toledo*, cuando Lope describe el estado físico de un caballo, pero en realidad está exponiendo una imagen despectiva del protagonista moro:

RIBERA el caballo es bayo oscuro,
bebe con blanco y los cabos
son negros; de frente es duro:
de ojos rígidos y bravos,
puesto que hidalgo y seguro;
es enjuto de mejillas,
alto de rostro y pequeño
de orejas; de las rodillas
firme, que bien puede el dueño
probarle de entrambas sillas;
con anchos lomos levanta
mejor las manos; espanta
con las narices abiertas; (vv. 1458-1492)

Una vez ridiculizado y menospreciado el *otro* musulmán, llega el momento de marginarlo con el objetivo de eliminar la mancha que ha dejado en la identidad y la nación de España. Como es bien sabido, la razón más relevante de la separación de las dos etnias era la religión y la etnia. Como hace notar Belloni (2012:86), "la mácula de la ascendencia árabe-islámica instauraba una sólida línea de separación entre los diferentes sujetos sociales, al ser la ideología de la limpieza de sangre un fundamento esencial del modelo cultural elitista español del tiempo". Esa línea de separación no tuvo otro resultado que la marginación del sujeto social inferior tanto en la vida real como en los textos literarios. La ascendencia árabe-islámica de esta minoría se convierte en una

justificación propagandística, por la que se desarrolla una xenofobia en la literatura y el teatro hacia los moriscos a finales del XVI y a lo largo del XVII, convirtiéndolos en la antítesis de la sociedad española en formación (Rodrigo de Zayas 2006:22). En *El coloquio de los perros* podemos contemplar con precisión la tentativa de arrastrar a los moriscos a una espiral de rencor, separarlos de la comunidad cristiana y discriminar su raza, presentado una imagen inasimilable, lamentable y desdichada de ellos.[66]

La única forma de salvarse de esta marginación es abrazar verdaderamente la fe cristiana y renegar del Islam y sus tradiciones. La conversión forzosa de los cristianos nuevos y la supresión de las diferencias étnico-religiosas era la cuestión sociopolítica más esencial de los siglos XVI y XVII, cuyo reflejo se contempla en la literatura y el teatro. Es muy frecuente encontrar en las comedias de Lope moros que acaban convirtiéndose en cristianos (Carrasco Urgoiti 1989, Ortega 2017 y Belloni 2017*a*), defendiendo de esta manera la fuerza de la ideología de los cristianos. En este sentido, Belloni [2017*a*] hizo un análisis profundo sobre nueve comedias de Lope, de las cuales ocho (*La tragedia del rey don Sebastián*, *El hidalgo Bencerraje*, *La divina vencedora*, *Los esclavos libres*, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, *El primer Fajardo*, *San Diego de Alcalá* y *La envidia de la nobleza*) escenificaban la conversión al Cristianismo. Según ella:

> L'azione della conversione, infatti, non è per nulla necessaria ai fini drammatici, tuttavia viene inserita nel finale delle commedie citate come segnale di un ordine ristabilito, come sigillo della realizzazione di una metamorfosi positiva da parte del personaggio musulmano [2017*a*:225].

Aun así, la conversión de estos personajes no deja de ser superficial, como sucede en la vida real, por la ausencia de un factor indispensable: la espiritualidad. Los moros confiesan su fe en el Cristianismo por sacar algún beneficio de ello, como el matrimonio, tener un padrino o poder servir al rey, cuyo ejemplo se observa en los siguientes versos:

JARIFA Si el Maestre, mi señor,
a los dos nos da licencia,
hoy seré también cristiana.
(*La envidia de la nobleza*, vv. 2967-2969)

[66] Léase más al respecto en el análisis realizada de esta obra en el apartado «4.4.2.».

ZULEMA ¡Ah, ben Rey, borreco al fin,
ir vos bolvelde gristiano!
ENRIQUE Pues yo seré tu padrino;
(*El primer Fajardo*, vv. 2971-2973)[67]

La relevancia de la asimilación religiosa de los moros en el contexto de las interacciones entre las dos comunidades se revela en el entusiasmo de Enrique al ofrecerse a ser el padrino de Zulema en este proceso. Aunque en algunas ocasiones las razones de las conversiones pueden generar escenas cómicas en vez de conmovedoras, como contemplamos en el ejemplo de Hamete, quien desea ser cristiano para poder beber vino y comer jamón:

PEDRO Tórnate, Hamete, cristiano,
y vente a servir al Rey;
mira que es bárbara ley
la del alarbe africano.
Adora la ley de Cristo,
sigue su Evangelio, Hamete,
que es la que el cielo promete.
HAMETE Al verdad, habemus visto,
Y estar bona; porque, en fin,
comer jamón, beber vino.
(*El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*, vv. 2552-2561)

De esta forma el autor consigue tres objetivos finales: criticar la falsedad de las conversiones llevadas a cabo por la comunidad musulmana, mostrar una figura del *otro* digna de ser marginada y presentar una justificación para los actos injustos de los cristianos viejos. Sin embargo, es crucial tener en cuenta que los textos áureos no se limitaban únicamente a cumplir con este propósito, sino que también actuaban como intermediarios para promover la asimilación. Esto se evidencia al mostrar tratos amigables por parte de los cristianos en situaciones similares, como se ilustra en la continuación de la escena de la conversión de Hamete en *Pedro Carbonero*:

HAMETE No max,
crestiano querer volver;
escrebimos ley que tome
Axa, y que si no tomar,
que el diablo haber de lievar
al ferno en que estar Mahoma.

[67] Los versos son extraídos por Belloni [2017:231].

PEDRO Mis brazos te doy por eso.
y todos, como a cristiano. (vv. 2566-2573)

De esta forma, mediante las herramientas literarias exploradas, los autores resumían todas las dimensiones de la cuestión morisca y arrojaban luz sobre su núcleo y solución: la conversión al Cristianismo.

2.3. LAS SIMILITUDES ENTRE EL PERSONAJE MORISCO Y EL PERSONAJE TURCO: DISCREPANCIAS SOBRE LA INCLUSIÓN DEL PERSONAJE TURCO DENTRO DEL GÉNERO MORISCO

Según los objetivos de nuestra investigación, debido a las semejanzas entre el personaje morisco y el turco, consideramos necesario estudiar la imagen del turco en la literatura y el teatro áureo, y de esta manera analizar su figura en la puesta en escena actual. En este sentido, en primer lugar, pretendemos estudiar la presencia del turco en la literatura y el teatro áureos para después examinar si el teatro áureo utiliza el mismo ingrediente del estereotipo morisco para este *otro* enemigo musulmán. Una vez analizada la imagen del personaje turco, trataremos de las discrepancias que hay entre los críticos sobre la inclusión del turco en la literatura del género morisco. Cabe señalar que nuestra intención no es analizar a fondo la cuestión turca en la historia, la literatura y el teatro de España, trabajo que se ha llevado a cabo detenidamente por Sait Şener [2018] en su tesis doctoral, sino presentar un resumen del tema para luego utilizar este trasfondo histórico, literario y teatral en el análisis de la representación de la figura del turco sobre el escenario actual, cuyo corpus de puestas en escena es bastante limitado según nuestra búsqueda.

2.3.1. La alteridad étnica y religiosa: la amenaza turca

La gloria de la derrota del Reino Nazarí de Granada en 1492 por el Reino de Castilla fue muy efímera y la celebración de la soberanía de la Cristiandad no duró mucho en España. Aún no resuelto el problema morisco, empezó a aparecer un nuevo *otro* mahometano, lo suficientemente

poderoso e impetuoso como para ser considerado una absoluta amenaza no solo contra España, sino contra toda Europa. La preocupación de los europeos por la expansión acelerada del Imperio Otomano alcanzó su punto álgido con las consecutivas invasiones de Mehmed II. La conquista de Constantinopla en 1453, la dominación de los otomanos sobre el este de Europa a finales del siglo XV y la caída de Otranto en 1480 amenazaban el corazón de la Cristiandad (Casillas Pérez 2016:1). A finales del XV y a principios del XVI el temor al *otro* turco se sentía cada vez más en los Balcanes, el Mediterráneo y el Norte de África. La amenaza turca en el Mediterráneo empezó a ser preocupante en 1522 con la expulsión de los caballeros de la orden de San Juan de Jerusalén de su fortaleza de Rodas, por lo que esa parte del Mediterráneo se convirtió en una zona de dominio absoluto del Imperio Otomano (García Cárcel 1994:16). En 1526 la muerte de Luís II de Hungría en la batalla de Mohacs contra los jenízaros de Solimán Magnífico y la conquista de Belgardo y Budapest fueron otro motivo de intimidación contra los cristianos (Bunes 2000:65 y García Cárcel 1994:16). La expansión del peligro turco obligó a los estados cristianos a aliarse contra su común archienemigo (Sait Şener 2018:14-20). Aunque la única esperanza de la Casa de Habsburgo para enfrentarse al Turco fue Carlos V (Casilla Pérez 2016:4), el emperador decidió no involucrarse personalmente en el tema debido a la lluvia de problemas político-económicos que caía sobre el Imperio carolino, especialmente la guerra con Francia y la cuestión morisca. Excepto algunas acciones como la expulsión del Turco de Tlemecén, dar muerte a Oruç (Aruj o Omiche) Barbarroja, repeler a Solimán a las puertas de Viena y echar a Hayreddin (Jeireddín) Barbarroja de Túnez (Sait Şener 2018:36), el Emperador no tuvo una reacción eficaz frente al problema y, delegando a Fernando, su hermano, en la lucha contra el Imperio otomano, se desentendió de la cuestión (Bunes 2006:103). A partir de 1540, y fundamentalmente por la presión sobre el Emperador de otros frentes en su política exterior, la expansión de turcos y berberiscos es constante: saqueo de Nápoles (1548), ocupación de las Gelves (1549), toma de Trípoli (1551), Bugía (1555) y Trípoli de nuevo (1570), al mismo tiempo que intentaban tomar Orán y Mazalquivir (García Cárcel 1994:17).

La situación no cambió mucho con la llegada de Felipe II al poder. El hijo era "tan escéptico como su padre acerca de una política agresiva en el norte de África" (Márquez Villanueva 2010:20). El rey "Prudente" no reasumió de manera seria el problema hasta que la rebelión de las Alpujarras y el riesgo de la alianza musulmana en el Mediterráneo le obligaron a ocuparse por igual de las amenazas internas y externas del Islam. Fue entonces cuando la Triple Alianza (Roma-

España-Venecia) o la Liga Santa se formó contra los turcos y a consecuencia de ello sucedió la victoria de los cristianos en la batalla de Lepanto en el 7 de octubre de 1571 (García Cárcel 1994:17). Lepanto, aunque marcó un evento importante en la historia de la Cristiandad, no acabó con el problema turco y el conflicto cristiano-otomano siguió como antes. Desde el punto de vista de Márquez Villanueva:

> Lepanto no resuelve nada, pero tampoco exacerba el conflicto. […] La victoriosa operación efectuada en 1573 en Túnez por don Juan de Austria no tiene otro objeto una vez más que restaurar a un príncipe pro-español, sin que llegara a cuajar el proyecto de un reino en propiedad para el joven héroe debido al veto no mezquinamente inspirado, sino prudente de Felipe II. El descalabro de Lepanto estimuló un renovado empuje más político que militar de los turcos en el frente occidental, con su consolidación final en Túnez en 1574 y el destronamiento del jarife marroquí en 1576. […] Por la parte cristiana, el sueño medieval de una política puramente religiosa de cara al Islam se ha convertido en la clase de quimera semi-infantil que conduce al triste y harto evitable destino de don Sebastián en el negro día de Alcazarquivir [2010:22].

La alegría de los cristianos por la victoria de Lepanto era tan efímera que no duró más de siete años. A pesar de que la esperanza de poseer una nación cristiana unificada en España se veía en peligro continuo por parte de los otomanos, los distintos problemas sociopolíticos internos y externos no permitían al estado español centrarse en su enfrentamiento con el Gran Turco y desviaban el foco de atención del rey hacia otros problemas más urgentes. Esta situación forzó finalmente a Felipe II a alcanzar una tregua con el sultán de Estambul en 1578 para despreocuparse del asunto (Rodríguez Salgado 2004:9). A finales del siglo XVI las prioridades de la monarquía española eran la guerra angloespañola de 1585 y las pretensiones de Felipe II al trono inglés, la anexión de Portugal, las constantes luchas en Europa y el morisco inasimilable y quintacolumnista (Sait Şener 2019:384). Durante más de un siglo el deseo inalcanzable de derrotar al Turco era la herencia que dejaban los reyes de la Monarquía Hispánica a sus sucesores. Carlos V recomendó a Felipe II que realizara acciones agresivas en el Mediterráneo y abandonara la lucha contra los protestantes, objetivos que nunca llegaron a ser realizados por el hijo. Después de Felipe II, su hijo tuvo un comportamiento semejante al de sus antepasados. Aunque Felipe III consiguió conquistar la Mamora y realizó ataques a las Quérquenes y la ciudad de Túnez, sus propósitos para destruir

las bases de poder otomano quedaron sin cumplires (Bunes 2007:166) y, como es bien sabido, el litoral norteafricano fue turco hasta comienzos del siglo XIX.

La conclusión de todos estos conflictos políticos no es nada más que la generación de "la turcofobia hispánica, la expresión más radical de la maurofobia" (García Cárcel 1994:19). Al igual que el morisco, se arranca una campaña de propaganda política contra el enemigo turco en la literatura y el teatro áureos, y el sueño de derrotar a los turcos se hace realidad en los textos y en los escenarios. En las siguientes páginas estudiamos detenidamente el papel de la literatura y el teatro en la creación de la turcofobia, que la Inquisición se encargó especialmente de divulgar (García Cárcel 1994:17).

2.3.2. La presencia del personaje turco en la literatura y el teatro áureos

Si el morisco vencido no fue bien recibido en el terreno literario y teatral, la situación tampoco será agradable para el turco poderoso, cuya presencia en el Mediterráneo provoca inseguridad permanente en la zona. La campaña antiislámica áurea diferencia el musulmán del cristiano –independientemente de si es turco, moro, morisco, etc.– mientras este *otro* pone en peligro la identidad cristiana y la seguridad nacional. A finales del siglo XVI y a principios del XVII, en la literatura y el teatro nace una turcofobia hispánica[68] a raíz de la vulnerabilidad de la Monarquía Hispánica ante tantas preocupaciones sociopolíticas y económicas, en las que los otomanos desempeñan un papel importante. La frustración e impotencia de los cristianos ante la amenaza otomana desemboca en la aparición de personajes turcos caracterizados de forma negativa en los textos áureos (Renuncio Roba 2005:216). Los objetivos políticos, religiosos y militares, que no se consiguen en la realidad, se alcanzan en la ficción literaria (Casillas Pérez 2016). La ira acumulada del cristiano por las consecutivas derrotas frente al turco se va liberando en las obras literarias, especialmente tras la rendición cristiana de 1578. Tal como plantea Floristán, la mayor presencia

[68] García Cárcel [1994:19] divide la campaña antiturca de España en tres etapas principales: 1) antes de 1568, 2) 1568-1609, 3) después de 1609. En la primera etapa observamos el sufrimiento de los turcos como galeotes forzados o como presos en largos y penosos cautiverios. En la segunda etapa los autores se centran en mostrar escenas de confrontación abierta con los turcos y la excelencia de los cristianos. La victoria de Lepanto abre las puertas a los autores para dedicar numerosas páginas a la soberbia cristiana y la debilidad del monarca turco. Y finalmente, en la tercera etapa tenemos la máxima demonización del turco, simultáneamente con el morisco, debido al comienzo de la empresa de expulsión (García Cárcel 1994).

del Turco en el teatro español fue después de la firma de la tregua entre el Imperio Otomano e Hispánico [2003:227]. Primero la rebelión de las Alpujarras de los moriscos, y después el trato de paz con los turcos, intensificaron más las diferencias entre el *nosotros* cristiano y el *otro* mahometano (Sait Şener 2018:52), por lo que la campaña propagandística del teatro se vio obligada a echar más leña al fuego del antagonismo con el turco.[69] De nuevo la literatura y el teatro se convierten en un campo de batalla de papel en el que la burla, el menosprecio, la ridiculización, la animalización y el odio son las principales armas de los autores.[70] En este sentido, las descripciones de Antonio del Corral y Aznar Cárdena de los turcos, llamándoles gente excesivamente mala y estigma degenerada y pestífera de mahometanos, ponen de manifiesto la aversión de los cristianos hacia este *otro* (en García Cárcel 1994:27).

Tras analizar los estudios realizados por García Lorenzo [1993], García Cárcel [1994], Rey Hazas [1994], Renuncio Roba [2005], Márquez Villanueva [2010], Santos de la Morena [2016], Belloni [2017*b*], Davis [2018] y Sait Şener [2018], deducimos que al igual que el morisco, existen unos rasgos recurrentes que son los ingredientes principales de los autores para crear el estereotipo del turco y les sirven para cumplir con su misión propagandística contra los otomanos. En los textos áureos se representa una imagen bárbara, vulgar y extraña de los turcos. El foco de atención de los literatos es el Gran Turco, el personaje más diabólico y humillado de las obras turquescas[71] (la *Farsa Turquesana* (1529) de Hernán López de Yanguas, *El cerco de Rodas* (1599) de Francisco Agustín Tárrega, *La pérdida honrosa* (1610-1615) de autoría dudosa, *El jenízaro de Albania* (1608-1610) atribuida a Luis Vélez de Guevara…). "La humillación del poderío otomano es un motivo recurrente en las obras turquescas en que figuran el Gran Turco o los personajes más allegados a él"[72] (Sait Şener 2018:108). Al contrario que a los turcos, se alaba la imagen del Papa

[69] Aunque el auge de la turcofobia ocurre a finales del XVI y XVII, las primeras huellas de la propaganda antiturca se encuentran en la *Representación*, obra anónima publicada en 1519, donde se burla repetidamente del habla castellano del embajador turco (Sait Şener 2018:29-32). Diez años después, Hernán López de Yanguas publica la *Farsa Turquesana* (1529), para "burlar de la soberbia del Turco y alabar la discreción del papa y sublimar nuestra fe y ensalzar el ánimo del emperador nuestro señor" (*Turquesana*, 1, cita recogida por Sait Şener 2018:40).

[70] Al respecto merece la pena citar a Davis, quien afirma "representations of the Turks in early modern Spanish literature are normally ideological and deprecating in the extreme" [2018:347].

[71] La denominación "turquesca" para las obras con el tema turco se propuso por Sait Şener [2018] en su tesis doctoral, lo cual será explicado en el siguiente apartado. A lo largo de este apartado iremos utilizando este término para referirnos a las obras susodichas.

[72] La única obra en la que se deja brillar al Gran Turco es *La tragedia de la destrucción de Constantinopla*, representándose escenas de derrota cristiana (véase más al respecto en Sait Şener [2019]). Según el análisis de Albert Mas (en Sait Şener 2018:53), esta obra se publicó con el fin de dar una lección moralizante a los cristianos, porque el orgullo de la victoria de Lepanto les hizo creer que habían acabado con la amenaza otomana.

y la Monarquía Hispánica. Uno de los rasgos más característicos del teatro español áureo es la "contraposición entre el sultán de Constantinopla y el emperador de los romanos, o de modo más genérico, entre la cristiandad y el Islam, con los otomanos como representantes por excelencia" (Sait Şener 2018:47). Donde hay turcos, hay tiranía, malicia, agresión, crueldad, poligamia, adulterio, violación, codicia, deshonra, cobardía, debilidad, labilidad y engaños (García Cárcel 1994, Renuncio Roba 2005 y Sait Şener 2018), cuyos ejemplos se encuentran más en las obras de Lope de Vega[73] y Cervantes.[74] Asignar tantos atributos negativos a los turcos culmina en la animalización de su personaje y la formación de un estereotipo negativo de ellos. "Si en el siglo XVI la simbología animal adjudicada al turco incidía en el oso (la *Austriada de Rufo*), el cocodrilo (Cristóbal de Virués) o el caballo (*Viaje de Turquía*), en el siglo XVII el perfil animal se identifica con el dragón o la bestia" (García Cárcel 1994:25). La repulsión en todos los sentidos hacia el turco, al igual que el morisco, es otro ingrediente de la formación de su imagen deformada y demoniaca. Aunque "el rechazo fundamental era, naturalmente, el religioso: supersticiosos, hipócritas, soberbios visiblemente competitivos" (García Cárcel 1994:27), hasta sus hábitos alimentarios se convirtieron en objetos de aversión.[75]

Entre los autores áureos que dedicaron parte de su trabajo al tema turco quizá se destaque más el nombre de Cervantes. Cinco años de cautiverio de Cervantes en Argel, y su orgullo por haber participado en la guerra de Lepanto, donde quedó manco, eran suficientes para que nuestro autor conociera bien al Turco y pudiera retratar con precisión el cautiverio y la esclavitud de los cristianos en manos de los otomanos. Tal como afirma Renuncio Roba [2005:209], "el gran testimonio de las penalidades del cautiverio lo encontramos, lógicamente, en Cervantes", autor de *Los tratos de Argel* y *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*. Aunque a juicio de Márquez Villanueva [2010:16] "el Islam no constituye en sí mismo objeto primordial ni urgente de la preocupación de Cervantes", los numerosos versos escritos por Cervantes en empatía con los cristianos cautivos, describiendo el sufrimiento que sus compatriotas experimentaban, ponen de manifiesto su asistencia a la propaganda anti-turca y al intento de mostrar una imagen cruel y tirano

[73] *La Santa Liga* (1598-1603), *El cuerdo loco* (1602), *Lo que hay que fiar del mundo* (1608-1612), *La pérdida honrosa* (1610-1615), *Ello dirá* (1613-1615).
[74] *El trato de Argel* (1577-1583), *La gran sultana* (1601-1608), *Los baños de Argel* (1605-1614), *El gallardo español* (1615).
[75] García Cárcel [1994:27] recoge una cita de Aznar Cárdena, en la que expresa su repugnancia hacia los alimentos que los turcos comían: "Comían cosas viles (que hasta en esto han padecido en esta vida por juicio del cielo)".

de los otomanos. *El trato de Argel*[76] se abre con los versos de Aurelio, expresando su pesar por ser esclavo de los mahometanos:

AURELIO ¡Triste y miserable estado!
¡Triste esclavitud amarga,
donde es la pena tan larga
cuan corto el bien y abreviado!
¡Oh purgatorio en la vida,
infierno puesto en el mundo,
mal que no tiene segundo,
estrecho do no hay salida!
(*El trato de Argel*, vv. 1-8)

En la misma comedia Cervantes nos habla de la tiranía de los turcos en voz de Sebastián: "¿Hase visto tal maldad? / ¿Hay tierra tan sin concordia, / do falta misericordia / y sobra la crueldad?" (*El trato de Argel*, vv. 462-466). Este tema también cobra relevancia en *Los baños de Argel* la escena de desorejar al cristiano esclavo por haber intentado huir:

(Sale el GUARDIÁN BAJÍ y un moro llamado CARAHOJA,
y un CRISTIANO atadas las orejas con un paño sangriento, como que
las trae cortadas.)

CARAHOJA ¿No os dije, perro insensato,
que, si huíades por tierra,
que os haría aqueste trato?
CRISTIANO Es grande el gusto que encierra
voz de libertad.
(*Los baños de Argel*, vv. 515*Acot* -519)

Dicho todo esto, como es de esperar, una vez mostrada una imagen maligna de los trucos, llega el momento de representar la debilidad de su monarca, así como la excelencia y soberanía insuperable de los cristianos. A pesar de que Cervantes dibuja escenas de cautiverio en sus obras, a fin de cuentas, los cristianos son los vencedores de los conflictos –tanto religioso-militares como amorosos– entre las dos etnias. En este sentido, remito a las palabras de Rey Hazas [1994:35], quien pone énfasis en el carácter propagandístico de los textos cervantinos:

[76] Cabe señalar que en la obra observamos una mezcla de personajes turcos y moros, ambientada en Argel que está bajo el dominio de los turcos.

> Desde *Los tratos de Argel*, la pieza más trágica, hasta *La gran sultana*, la más cómica, pasando por *Los baños de Argel*, tan ligada a la primera, sin olvidar *El gallardo español*, cuyo título ya es suficientemente significativo, se mantiene la preeminencia de lo español y de los españoles sobre todos los demás, máxime, claro está, sobre moros y turcos. En *Los baños* todos los rebeldes audaces, todos los que están dispuestos a sufrir lo indecible en defensa de su religión o su país son españoles: uno que ha intentado escaparse más de veinte veces, otro que iba por mar en una lancha sobre calabazas, etc… […] Y qué decir de Madrigal, en *La gran sultana*, que ha renunciado a la libertad por el amor de una alárabe, y afirma su condición con orgullo absoluto.

El panorama del tema turco no es muy distinto en las obras de Lope de Vega. Incluso es más evidente su apoyo a la Monarquía Hispánica y su defensa de la Cristiandad. "Los numerosos elogios que dedica al «gran Felipe»" (Renuncio Roba 2005:215) no son ajenos para nadie. La imagen derrotada del Turco y la conversión de los turcos al Cristianismo[77] o la incorporación de los renegados, cristianos convertidos en musulmanes tras su incorporación a las filas de los ejércitos corsarios (Santos de la Morena 2016:698),[78] a la Iglesia Católica son los elementos esenciales de las obras turquescas de Lope. En *La Santa Liga* nos escenifica la rendición humillante de los turcos en la batalla de Lepanto. La obra se cierra con la escena de la huida de Uchalí, el cristiano renegado, a Argel o a la Meca, mientras expresa su renuncia a Mahoma:

UCHALÍ No me sigáis, dejadme, porque a solas
mejor podré llorar mi desventura,
aunque fuera mejor entre las olas
haber tenido incierta sepultura.
Bien os temí, banderas españolas,
que sé vuestro valor, fuerza y ventura.
Alí no me creyó; por eso aplica
su cabeza don Juan en una pica.
A pesar de Mahoma, ¿con qué cara
en la del Gran Señor pareceremos?
Diremos que a Filipo el cielo ampara
o que Pío Quinto es santo le diremos.
Hasta la tierra aquí se vende cara;
largad las velas y moved los remos,
llevadme a Argel, reniego de Mahoma,
o a Meca, porque allí sus huesos coma. (*La Santa Liga*, vv. 2753-2768)

[77] En las obras escanderbecas (véase más al respecto en Vega García-Luengos 1997), en los monarcas turcos se observa una inclinación en la conversión a la fe de Cristo. En *El jenízaro de Albania* Escanderbey decide volverse cristiano y enfrentarse con el sultán: "Que soy cristiano, / que soy de Albania príncipe" (fol. 182r).
[78] Para saber más sobre este tema, véase Bunes Ibarra [1990].

Lope muestra asimismo en *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* el episodio de una batalla naval en el Mediterráneo, de la que los turcos salen derrotados y Rosambuco (el santo negro), el capitán turco de Etiopía, se entrega con orgullo a los españoles.[79] El elemento más importante de esta comedia es la conversión deseada del protagonista al Cristianismo después de que San Francisco le aparece en su sueño, invitándole a abrazar el Cristianismo y olvidarse de sus dudas religiosas. Rosambuco al despertarse se da cuenta de que conoce perfectamente las oraciones cristianas y, por el milagro que le ha ocurrido decide volverse cristiano:

> Mas si son encantamientos
> estos de mis pensamientos...
> Mas no, el Paternóster sé,
> el Avemaría diré,
> el Credo y los Mandamientos.
> Todo lo sé por milagro
> y a ser cristiano me arrisco,
> pues es fácil lo más agro.
> A vuestro nombre, Francisco,
> mi alma y vida consagro.
> A que me bauticen voy,
> pues instituido estoy
> en la ley santa que gano;
> hoy tengo de ser cristiano.
> Mi dicha empieza desde hoy.
> (*El santo negro de Rosambuco*, vv. 1089-1100)[80]

La decisión de convertirse en cristiano sugiere una entrega consciente y voluntaria del personaje a la nueva fe, así como consagrar su alma y vida al nombre de Francisco indica un compromiso profundo con la fe cristiana. La afirmación de que su dicha comienza desde hoy sugiere un cambio positivo y una nueva etapa en la vida del hablante a través de la adopción de la fe cristiana, lo que a su vez revela una ironía respecto al Islam y la desdicha que le había causado a este personaje turco.

Realizando este análisis breve de las características del personaje turco, formulamos la hipótesis de que puede resultar arduo distinguir los orígenes de los mahometanos sin las indicaciones de los autores (espacio geográfico-temporal, las referencias directas a eventos

[79] Véase más al respecto en Belloni [2017*b*].
[80] Los versos son extraídos por Belloni [2017*b*:190].

históricos, las indicaciones en las acotaciones sobre la vestimenta y el hábito de los personajes mahometanos, diferenciando al turco del moro y el morisco…). Por este motivo, optamos por dedicar unas páginas de este trabajo al estudio rápido de este tema y averiguar hasta qué punto puede ser confuso reconocer al turco en los textos áureos y si se puede excluir del género morisco.

2.3.3. El turco invasor: discrepancias sobre la inclusión del personaje turco dentro del género morisco[81]

A la hora de estudiar la figura de los personajes derivados del Islam en los textos áureos hay que elegir con cautela los atributos y etiquetas que se utilizan para agruparlos étnicamente, porque en muchas ocasiones se confunden su origen y su religión por el simple hecho de ser todos musulmanes. Esto sobre todo sucede en el caso de los moriscos y los turcos, puesto que no hay una fórmula fija para distinguirlos en el teatro áureo, porque "cada obra obedece a sus propios parámetros" (Sait Şener 2018:24). Tal como hemos mencionado anteriormente, nuestra intención es analizar la figura de todos los personajes derivados del Islam, en particular la del morisco por su presencia más frecuente y más relevante en la literatura y el teatro áureos. Ahora bien, esto no significa que consideremos iguales a todos estos personajes. El morisco, como veremos más adelante, puede ser considerado como el patrón de los autores para crear el estereotipo del turco, pero no es equivalente a él. Esta separación nos ayudará a llevar a cabo un análisis más científico de nuestro corpus de las puestas en escena.

Sait Şener [2018] explica con detenimiento en su tesis doctoral las diferencias y similitudes entre estas dos etnias, y a partir de ello plantea excluir las obras con tema turco del género morisco y utiliza la denominación "turquescas" para esas obras. Con el fin de comprender mejor las diferencias entre estos dos géneros, empezaremos primero con la comparación de la definición de moro, morisco y turco. Según la explicación de Sebastián Covarrubias (1611), la palabra "moro" viene del latín "maurus" y se refiere al pueblo de la provincia de Mauritania de África (*NTLLE*, *s.v. moro*) y los moriscos son "los convertidos de moros a la Fe Catolica" (*NTLLE*, *s.v. morisco*).

[81] En relación con la designación "género morisco", nos respaldamos en la investigación de Ortega Robles, quien sostiene la existencia de este género no solo en la narrativa y la lírica, sino también en el teatro. Esta afirmación se justifica a través de la presencia recurrente de "argumentos, temas, estructuras, personajes y estilo, característicos de una tradición efímera, pero que triunfó y alcanzó gran popularidad" [2017:801].

En el *Diccionario de Autoridades* (1739) el moro se define también como "El natural de Mauritania, provincia del África" (*NTLLE*, *s.v. moro*), y los moriscos se consideran "aquellas gentes de los moros, que al tiempo de la restauración de España, se quedaron en ella bautizados: y por haberse hallado después que en lo interior observaban la secta de Mahoma se expelieron últimamente en tiempo del Señor Rey Don Felipe III" (*NTLLE*, *s.v. morisco*). Con respecto al "turco", la definición proporcionada por *Autoridades* (1739), aunque concisa, distingue claramente la procedencia de este grupo étnico: "El natural de Turquia" (*NTLLE*, *s.v. turco*). En este sentido, Bunes explica que [1989:69], "la palabra «turco» definiría a cualquier musulmán que sea súbdito del Sultán de Constantinopla". Teniendo en cuenta todas estas definiciones y explicaciones, resulta sencillo dominar las diferencias geográfico-étnicas entre estas dos naciones en la vida real. Sin embargo, el problema ocurre cuando el moro, el morisco y el turco se confunden en los textos literario-teatrales porque los tres practican el Islam; a raíz del que comparten muchas tradiciones, creencias y costumbres, tienen nombres propios parecidos, y todos son el enemigo del cristiano viejo. Además, en las obras de tema turco existen unos motivos ideológicos y convenciones literarias constantes parecidas a los del género morisco –aunque con algunas diferencias finas que serán estudiadas más adelante– como "la dignidad imperial española, la exaltación de la fe católica, el desprecio por el Islam, la imagen propagandísticamente negativa de los turcos, el cautiverio, el amor, el exotismo" (Albert Mas, en García Lorenzo 1993:205). Se burla de sus costumbres, se presenta una imagen diabólica y animalizada de ellos y se convierten en un objeto de menosprecio para generar odio y aversión hacia ellos. En resumen, parece que existen suficientes similitudes literarias y culturales para generalizar al morisco y al turco en la figura de un *otro* único e incluir a los dos en el género morisco. Con respecto a las razones de esta confusión, Sait Şener [2018] sostiene que la presencia larga de los moros y moriscos en la Península tuvo mucha influencia en su predominancia literario-teatral:

> Su influencia en la tradición literaria española dificulta discernir entre el moro andalusí, el moro norteafricano, el morisco y el turco otomano en las obras de ficción. Mientras la identidad del moro se ha hecho mucho más clara […], el estudio del tema turco y su definición en el teatro español ha avanzado mucho menos […]. Los estudiosos han hablado de obras «turcas» y «turquescas», referiéndose exclusivamente a las obras cervantinas, para designar algunas veces todas sus comedias y novelas situadas en tierras musulmanas, y otras veces las que transcurren en dominios

> otomanos distintos a Berbería, con una subdivisión entre un ciclo berberisco y otro turquesco [2018:20-21].

No obstante, hay unas pistas en las obras áureas que facilitan reconocer el origen de cada personaje musulmán. Lo más importante para poder distinguir a estos personajes es no confundir el Islam, la religión predominante en una región geográfica,[82] con la ascendencia del pueblo de cada país perteneciente a esa región. La primera diferencia entre el género morisco y el turco es el tema de las obras. "Aunque el cautiverio en tierras musulmanas es el tema probablemente más común tanto en las obras moriscas como en las turquescas, estas enfatizan más la amenaza que supone la sociedad musulmana para el cristiano" (Sait Şener 2018:25). Jurado Santos explica con precisión esta diferencia, sosteniendo que:

> En las obras turcas el cristiano es un extranjero sometido al musulmán, unas veces cruel y otras tolerante, en un ambiente 'desconocido'; mientras en las obras moriscas el cristiano posee el poder y se presenta en su cultura contrapuesto al morisco: un español, cristiano nuevo, con tantos problemas de integración en la España tridentina [1997:1-2].

El turco es el enemigo invasor, quien pretende expandir sus territorios a través de consecutivas guerras. En consecuencia, "las obras turquescas suelen escenificar guerras concretas entre el imperio otomano y los príncipes cristianos, mientras que las obras moriscas generalmente establecen sus tramas sobre un trasfondo más vago" (Sait Şener 2018:24). No hay que olvidar que el morisco está en el proceso de la integración en la sociedad española y está obligado a convertirse al Cristianismo para no ser expulsado de España, mientras que el turco del Imperio otomano posee un poder político potente y, en contraste con el morisco sumiso, busca el poder absoluto. Aunque haya casos de conversión de los turcos al Cristianismo, no es un tema frecuente en las obras turquescas. Al contrario, tal como hemos visto anteriormente, la conversión es el ingrediente principal de la formación del estereotipo morisco. Dicho con palabras de Sait Şener:

[82] El mundo musulmán medieval de Oriente se establecía desde África del Norte hasta el Asia Central, por lo que se creía una división geopolítica musulmana, cuyo conjunto de los países formaba un todo único a pesar de sus diferencias (Cahen 1972:215).

> […] la conversión religiosa es uno de aquellos temas compartidos por las comedias moriscas y turquescas que ofrece matices distintos. En el teatro español del Siglo de Oro es muy raro que un turco de nación se convierta al Cristianismo, con la excepción de mujeres, quienes se hallan más predispuestas a ser conquistadas por caballeros cristianos. La razón más obvia es la obstinación de los turcos en vivir en el error, sobre todo el Gran Turco, a quien siguen sus súbditos con sumisión total [2018:24].

En las obras turquescas más que la conversión de los turcos tenemos a los renegados, quienes al final de la obra se arrepienten de su conversión religiosa y, renegando del Islam y de Mahoma, piden perdón y se reincorporan a la Iglesia Católica (Santos de la Morena 2016:708). El mejor ejemplo de ello se observa en *Los baños de Argel* de Miguel de Cervantes:[83]

HAZÉN A España quiero tornar,
y a quien debo confesar
mi mozo y antiguo yerro;
no como Yzuf, aquel perro
que fue a vender su lugar.
(Dales un papel escrito.)
Aquí va cómo es verdad
que he tratado a los cristianos
con mucha afabilidad,
sin tener en lengua o manos
la turquesca crüeldad;
cómo he a muchos socorrrido;
cómo, niño, fui oprimido
a ser turco; cómo voy
en corso, pero que soy
buen cristiano en lo escondido,
y quizá hallaré ocasión
para quedarme en la tierra,
para mí, de promisión.
(*Los baños de Argel*, vv. 382-399)

Si en las obras moriscas es el morisco quien se preocupa constantemente por perder su fe por el Islam y por recibir amenazas continuas, en las obras turquescas es el cristiano quien sufre por perder su alma religiosa, además de ver su vida en peligro, como sucede con Leandro y los prisioneros cristianos en *Lo que hay que fiar del mundo* (Sait Şener 2018:25).

[83] Tal como hemos visto en el apartado anterior, otro ejemplo de los renegados se contempla en *La Santa Liga* de Lope de Vega.

Otro elemento importante es el castellano hablado por los mahometanos. Hemos indicado anteriormente que la *jerga morisca* es uno de los principales rasgos identificadores del estereotipo negativo del morisco. Al contrario del morisco, en el caso del turco –excepto algún que otro caso, como el embajador turco en la *Representación*– el idioma no es la preocupación de los autores áureos. Mientras el morisco se considera como una amenaza interna que pone en peligro la identidad nacional del país, que incluye la religión, la cultura, la lengua y las costumbres de España, la amenaza turca se limita solo a las fronteras marítimas y terrenales.

Dicho todo esto, estas diferencias se destacan perfectamente en las obras de Cervantes, quien distingue claramente entre el moro, el morisco y el turco en sus obras (Sait Şener 2018:62): *La gran sultana*, *El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *El trato de Argel*. En las acotaciones de *La gran sultana* contemplamos perfectamente cómo Cervantes diferencia a los turcos de los moros, haciendo mención de su vestimenta y hábito:

> Entra a este instante el GRAN TURCO con mucho acompañamiento; delante de sí lleva un PAJE vestido a lo turquesco, con una flecha en la mano levantada en alto, y detrás del TURCO van otros dos garzones con dos bolsas de terciopelo verde, donde ponen los papeles que el TURCO les da (v. 33*Acot*).

> Entra un embajador, vestido como los que andan aquí, y acompáñanle jenízaros; va como TURCO (v. 533*Acot*).

Asimismo, resulta llamativo encontrar distinciones entre el traje moro y turco en *Los baños de Argel*:

> Entran ZARA y HALIMA, cubiertos los rostros con sus almalafas blancas; y vienen con ellas, vestidas como moras, COSTANZA y la SEÑORA CATALINA, que no ha de hablar sino dos o tres veces (v. 1528*Acot*).

> Salen JUANICO y FRANCISCO, que ansí se han de llamar los hijos del VIEJO; *vienen vestidos a la turquesca de garzones* […] (v.1296*Acot.*).

Pero estas separaciones no se limitan solo al vestido de los personajes, sino que Cervantes da indicaciones claras sobre la nación de cada uno de los personajes derivados del Islam. En este sentido, Sait Şener [2018:63] presenta un ejemplo explícito. En la primera escena de *Los baños de Argel* unos corsarios atacan un pueblo español, y uno de los cristianos pregunta si los atacantes son moros y el otro le contesta que son turcos. Es interesante ver que incluso para el pueblo de entonces no era fácil distinguir una nación musulmana de la otra:

VIEJO ¡Válame Dios! ¿Qué es esto?
¿Moros hay en la tierra?
¡Perdidos somos, triste!
¡Vecinos, que os perdéis!; ¡al arma, al arma!
[…]
SACRISTÁN Turcos son, en conclusión.
¡Oh torre, defensa mía!,
ventaja a la sacristía
hacéis en esta ocasión.
(*Los baños de Argel*, vv. 23-42)

Según todo lo explicado anteriormente, llegamos a la misma conclusión de Sait Şener [2018:22] y consideramos apropiada su propuesta de excluir al turco del género morisco. Su proximidad es suficiente para incluirlo en el corpus de nuestro trabajo, pero no conveniente para igualarlo con el arquetipo del morisco en los textos áureos. A raíz de todo lo expuesto en este capítulo optamos por utilizar la denominación de personajes islámicos para referirnos a diferentes tipos de personajes musulmanes en la literatura y el teatro áureos.

3. LA PUESTA EN ESCENA EN RELACIÓN CON LA SOCIEDAD ESPAÑOLA ACTUAL

3.1. LA REAPARICIÓN DEL MORO: LA IMAGEN DEL ISLAM Y LOS MUSULMANES EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

> Los fantasmas del pasado vuelven, pero cargados de nuevos monstruos, como el terrorista y yihadista. El propio término "yihadista" ocupa un lugar central en la esfera pública, esencializando de algún modo el carácter guerrero y fanático de los musulmanes. De estas imágenes tenemos constancia en las calles, en la prensa, entre los políticos, en las escuelas, en las preferencias de los alquiladores de pisos, en los espacios de ocio, cuando el conocimiento cotidiano repite hasta la saciedad la culpabilización del extranjero como causante del paro o de la crisis del estado del bienestar o la atribución natural de la delincuencia. Y el moro ha devenido abiertamente el musulmán (Mijares 2017:195).

Los conflictos migratorios de las últimas tres décadas en Europa han abierto un nuevo debate sobre el Islam y la amenaza que este supone para la identidad europea. Tantas olas de migración desde los países islámicos no eran un impedimento para que los musulmanes no sean vistos como "«others» who are beyond integration, whose identities stand in opposition to European identity" (Mijares 2020:406), sino todo lo contrario, el rechazo hacia ellos se ha incrementado cada vez más "en estos días de guerras internacionales, turbulencias geopolíticas y crecientes terrorismos globales, que de una u otra forma conlleva la llamada «cuestión de Islam» (Madonia 2018:205). A este respecto se puede acudir a las palabras de Mateo Dieste, quien pone de manifiesto que:

> El mapa de la Europa del año 2017 es desolador en cuanto al ascenso de los nuevos movimientos de extrema derecha, xenófobos y especialmente antiislámicos. Se cumplen de este modo algunas perversas profecías como las previstas en un artículo de Miguel Herrero de Miñón de hace unos años, en el que invitaba a fomentar la inmigración "culturalmente cercana" y a desalentar la inmigración de países considerados culturalmente alejados, especialmente por razones religiosas. Lo impactante de estas teorías fácilmente revocables empíricamente en su seducción y difusión de modo interclasista [2017:195].[84]

[84] Cabe añadir que la xenofobia hacia el Islam ha experimentado un incremento a partir de 2017, impulsada por ataques terroristas perpetrados por grupos extremistas islámicos, la retórica política y la propagación de información errónea y estereotipos negativos. Esta problemática ha adquirido una relevancia significativa en Europa, llevando a la implementación de diversas leyes por parte de la Unión Europea para prevenirla, como se destaca en el Plan de Acción

El resultado de clasificaciones de este tipo, que están basadas en lejanía o cercanía religioso-cultural, dan pie a "dualismos hegemónicos que han contrapuesto Oriente y Occidente, Islam y Cristianismo" (Mateo Dieste 2017:25), y de estos dualismos han nacido abundantes textos sobre la presencia del Islam en Europa, tanto que:

> podemos hablar de la existencia de un Islam «de papel» en el que los musulmanes han sido ampliamente descritos, categorizados, seccionados, representados, pero poco, o nada, nos dicen sobre sus condiciones de existencias reales, sobre el Islam «de carne y hueso» (Allievi, en Madonia 2018:13).

La cuestión del Islam en el panorama europeo se destaca más cuando el asunto de debate se pone sobre la mesa en España. Como es bien sabido, "el moro es una constante histórica en el imaginario peninsular" (Mateo Dieste 2017:22). En este sentido, volvemos por un momento al pasado. Los moriscos son expulsados de España y el país se ha purificado de la presencia de cualquier persona que no se identifique con los valores hegemónicos, cualquier religión o cultura que no sean las propias de un mundo cristiano, cualquiera que pueda identificarse como *otro* distinto de la gran mayoría. La cuestión morisca se queda al margen de los asuntos políticos y la sociedad española empieza a construir paulatinamente la identidad deseada. Pasados unos cuatro siglos desde esta polémica, el moro reaparece en las escenas de la sociedad española, pero esta vez con la máscara estereotipada del terrorista, yihadista, violento y violador.

Un punto y aparte esencial a destacar se centra en la utilización del término "moro". Como se expuso en el capítulo anterior, esta palabra, antiguamente empleada para referirse al musulmán, presenta en la actualidad un uso más impreciso y complejo. Como explica Mateo Dieste [2017], el moro ha adquirido prominencia en la actualidad en España, abarcando a diversas poblaciones bajo etiquetas como musulmán, norteafricano, magrebí o marroquí. Sin embargo, las categorías empleadas para clasificar son confusas y diversas, lo cual complica la identificación precisa de a quién se refieren. Este dilema no es fácil de resolver debido a la complejidad del término y su uso en distintos contextos [2017:45]. En este sentido, se puede plantear la hipótesis de que actualmente

Antirracismo de la UE (2020-2025). Conforme a este programa, se tomarán medidas con el objetivo de sensibilizar y promover una imagen equilibrada acerca de los musulmanes y el Islam. En este sentido, los periodistas y los sectores culturales y creativos se enfrentarán a desafíos específicos, tales como "la infrarrepresentación entre los cineastas o la presencia de estereotipos en diversos productos culturales" para resolver esta problemática, como se indica en la comunicación de la Comisión Europea [2020:16].

el moro se refiere –en el ámbito social y no académico– a cualquier musulmán, independientemente de su origen, con rasgos orientales. Evidentemente es incorrecto el hecho de agrupar a las personas según su religión y su apariencia física y no su nacionalidad, pero es la realidad de la sociedad actual, y efectivamente debido a ello podemos hablar de "estereotipos musulmanes que son símbolo del imaginario colectivo" (Mateo Dieste 2017:31) que, en este caso, sobrepone la religión encima de otros elementos identitarios, y es por donde se alimenta la fuente del odio al moro (Mateo Dieste 2017:184) Aun así, cabe señalar que para demostrar esta hipótesis es necesario realizar un análisis socioantropológico profundo, lo cual no es el objetivo de este trabajo. Sin embargo, hemos visto necesario dedicar unas líneas al tema para explicar que a lo largo de este capítulo utilizaremos en algunas ocasiones la palabra «moro» para referirnos a los seguidores del Islam, pero conscientes de que no es la denominación más adecuada.

El retorno de los seguidores de Mahoma a la Península acaece a partir de la segunda mitad del siglo XX, y forma parte de las olas generales de inmigración (Szente-Varga 2012:118). El pasado y el presente de la cuestión del Islam en España están tan entretejidos que se pueden encontrar muchas similitudes entre las dos épocas, de tal manera que, para comprender mejor la cuestión morisca durante los Siglos de Oro, es suficiente con observar el presente de los mahometanos y estudiar los conflictos actuales acerca de la convivencia de las sociedades europeas, especialmente la española, con la comunidad musulmana. Parece increíble seguir teniendo los mismos debates y problemas tras casi cuatro siglos. La llegada de los "nuevos «mudéjares», como «musulmanes en tierras de cristianos», implicó una resignificación de los estereotipos de esa figura. […] Así, sin ánimo de proyectar ningún anacronismo, podemos hallar sorprendentes coincidencias entre estereotipos actuales y los difundidos en tratados de los siglos XVI y XVII" (Mateo Dieste 2017:21). En resumen, se puede declarar que la historia se repite. "The so-called 'Moors', who have been rejected for centuries, are now at times the object of violent attacks, due, firstly, to the fact that they are immigrants, and secondly, to their geographical-cultural origins" (Olmo Vicén, 1996:309).

3.1.1. La polémica de la migración musulmana de las últimas cuatro décadas

Tras la Segunda Guerra Mundial el Islam llegó de nuevo a Europa después de otras tres etapas de su presencia en este continente.[85] La razón principal de esa migración masiva fue la demanda de mano de obra en Europa Occidental, lo que desembocó en numerosas solicitudes de residencia permanente en Europa a partir de la década de 1970 (Szente-Varga 2012:117).[86] España tampoco fue una excepción en este caso. A finales de la dictadura de Franco, en la primera parte de los años setenta (entre 1970 y 1975), aumentaron los lazos diplomáticos entre España y el mundo árabe y las primeras olas de migración de los musulmanes del Oriente Medio llegaron a España por diferentes razones, incluyendo las económicas, políticas, académicas, etc. Con la llegada de la democracia a España, aumentaron las posibilidades de recibir a diferentes comunidades religiosas. La aprobación del artículo 16 de la nueva Constitución en 1978 preparó el terreno para establecer nuevos acuerdos entre el gobierno español y las comunidades religiosas con antiguas y profundas raíces en el país (Olmo Vicén 1996:303). Durante la década de los noventa se dieron varios pasos para llegar a una reconciliación con el mundo islámico. Conforme a lo indicado en el capítulo primero, en 1986 se aprobó la resolución de Cooperación entre las Naciones Unidas y la Organización de la Conferencia Islámica, y en 1989 el Islam fue reconocido por la Comisión Asesora de Libertad Religiosa. Como consecuencia de estos acuerdos, en 1992 el gobierno español, junto con la Comisión Islámica de España, firmaron un acuerdo de cooperación que mejoró la Ley Constitucional de Libertad de Religión aprobada por las Cortes Generales en 1980 (Olmo Vicén 1996:303-04).

[85] Según las explicaciones de Szente-Varga [2012], la presencia del Islam en Europa se divide en cuatro etapas principales. La primera etapa vuelve a los siglos IX-XI, cuando los musulmanes intentaron invadir el Mediterráneo, afectando principalmente a la península ibérica, Sicilia e Italia. La segunda época es cuando los tribus mongólicas y tártaras penetraron en la península de Crimea y la cuenca del río Volga. Los kanatos musulmanes que llegaron justo después de estos, se establecieron en territorios que actualmente forman parte de Polonia, Ucrania y Finlandia. La tercera etapa se relaciona con la expansión del imperio otomano y la toma de Constantinopla en 1453. Las tropas otomanas llegaron hasta Hungría y reinaron durante ciento cincuenta años en la parte central, incluyendo la capital, Buda. La cuarta y más reciente etapa de la llegada del Islam a Europa se inició tras el final de la Segunda Guerra Mundial [2012:117].

[86] Es muy relevante mencionar aquí la teoría de los factores de *push-pull* establecida por Ernst Georg Ravenstein en el siglo XIX en sus leyes de las migraciones. Según este modelo, el incremento de los desplazamientos y la migración de masas es debido a una serie de condiciones creadas tanto en las zonas de salida como en las de llegada. Dicho en otras palabras, *push* sería el empeoramiento de la situación socioeconómica en lugares de origen y *pull* se referiría a los factores de atracción de Europa (Szente-Varga 2012:112).

A pesar de que a día de hoy, y desde hace más de dos décadas, la cuestión del Islam es una preocupación a nivel internacional (Nonneman *et al.* 1996 y Allen 2010), su estado en España es más particular y requiere una atención especial por la larga historia que comparte con el mundo musulmán y por su localización geográfica.[87] Dicho en las palabras de Madonia:

> el ser puerta de entrada de la Unión Europea, su cercanía con Marruecos y su particular relación histórico-cultural con el mundo islámico hacen de España un país europeo con unas características muy distintas a las de los demás y peculiarmente involucrado –primariamente desde lo simbólico– en el proceso de desarrollo de la religión islámica en todo el territorio europeo [2018:28].

Actualmente, hay alrededor de dos millones de musulmanes en España, de los cuales, cerca de 50% tienen nacionalidad española –o han nacido en España, tienen padres o abuelos españoles–, se han convertido en españoles por naturalización, se han convertido en musulmanes por voluntad propia o son ciudadanos de las ciudades de Ceuta y Melilla (Mijares 2020:406).[88] Al resto de esta cifra se denomina migraciones "no comunitarias" o "extracomunitarias" (Mateo Dieste 2017:21). La denominación en sí expresa perfectamente la clasificación y la separación que se ha ido realizando a lo largo de las últimos tres décadas. El *otro* no-comunitario es considerado por una parte de la sociedad como la causa de muchos problemas socioeconómicos que amenaza la identidad y la europeidad del país. Dicho con palabras de Santamaría [2002:69]:

> Discurso sobre la «inmigración no comunitaria» [que] insiste en aprehender la cuestión en términos de una «avalancha» imparable que no solo es causa de «problemas sociales», sino que también es, en sí misma, un grave problema social y cultural, pues los migrantes, con sus diferencias culturales, con los problemas que tienen y que generan, amenazan la cohesión social, la seguridad económica, la homogeneidad cultural, incluso, la estabilidad política.

Los musulmanes se consideran como uno de los grupos con dificultades de aceptación debido, por una parte, al "empeoramiento de la imagen del Islam en los países del occidente, su asociación con

[87] Léase más al respecto en Lacomba [2005] y López-García [1990].
[88] Olmo Vicén presentó una clasificación de los musulmanes inmigrantes en España en su artículo conocido "The Muslim Community in Spain", publicado en 1996. Según las palabras de nuestra investigadora, "one can usefully classify the members of the Muslim community in Spain into two main groups: convert Islam and immigrant Islam. Within the latter group two sub-groups may in turn be identified, namely immigrants form the Mashriq (the Middle East propper), and those from the Maghreb" [1996:304].

regímenes autoritarios y corruptos, y con grupos terroristas" (Szente-Varga 2012:118). Asimismo, por otra parte, a su nexo firme con su lugar de origen, lo que complica su integración en la sociedad europea (Gutiérrez Resa 2012 y Szente-Varga 2012). Sin embargo, se debe tener en cuenta que:

> en nuestros días el modelo tradicional del *melting pot* funciona cada vez menos. En general, los inmigrantes tienden a no asimilarse a la sociedad receptora, y gracias a los avances en la tecnología y el transporte, mantienen sus contactos con su lugar de origen. La migración ya no tiene que significar necesariamente una ruptura con el pasado. Los inmigrantes pueden preservar su identidad nacional o subnacional, o por lo menos las partes principales de la misma. Esta nueva situación está puesta de manifiesto en el *modelo de la ensalada*, en que los ingredientes son revueltos varias veces, pero básicamente no cambian. Los diferentes ingredientes de la ensalada, es decir, los diferentes grupos de la sociedad viven uno junto al otro (Szente-Varga 2012:122).

Si bien las palabras "integración" y "asimilación" no parecen aceptables según el *modelo de la ensalada*, en el caso de los inmigrantes musulmanes siguen siendo utilizadas con mucha frecuencia, porque la mentalidad colectiva de los europeos considera el Islam como un caballo de Troya que pretende invadir y atacar la identidad europea (Planet y Moreras 2008:30). La inseguridad social, las incertidumbres, las sospechas y el miedo que se siente hacia el Islam causan la clasificación de *nosotros*, occidentales, y *otros*, musulmanes, (Madonia 2018:27) que son valorados como "portadores de unas diferencias culturales irreconciliables con Occidente" (Sunier, 2012:190).[89] De modo muy parecido a la situación del moro en los siglos XVI y XVII, los musulmanes inmigrantes del siglo XXI se consideran como huéspedes que tienen que adaptarse a la cultura de la sociedad anfitriona.[90] O aman el país que los acoge o lo deben dejar (Aleman *et al.*, 2009:199).

[89] Cabe señalar que clasificaciones de este tipo, basadas en el miedo u odio hacia el *otro,* hoy en día son sinónimos de racismo o heterofobia, cuyo primer paso se da con las divisiones biológicas. En este sentido, recurro a la descripción de heterofobia presentada por Albert Memmi [2000:18]: "Heterophobia [or Racism] would designate the many configurations of fear, hate, and aggressiveness that, directed against an *other*, attempt to justify themselves through different psychological, cultural, social, or metaphysical means, of which racism in its biological sense is only one instance".

[90] De acuerdo con las palabras de Mijares [2020], "using culture to legitimise inequality and discrimination is normal in the processes of differentiation applied to certain minority or minoritised groups, it is certainly more than apparent in the case of Muslim populations. As racialist rhetoric lost its former academic and social prestige, the paradigm of the 'Moor' gradually transformed itself into another, that of the migrant worker" [2020:21].

3.1.1.1. La Islamofobia: el terrorismo y la violación de los derechos de las mujeres

Tal como hemos explicado anteriormente, durante las últimas décadas han aumentado de manera considerable el miedo y el rechazo hacia el Islam (véase Kaya 2009). Los traumas históricos no superados de Europa en relación con el Islam tampoco ayudan a mejorar la situación (Martínez Paricio *et al.* 2011; Allen 2010). Junto a esto, la cantidad creciente de inmigración en el espacio Schengen ha generado una incertidumbre tanto a nivel político como a nivel social sobre lo demócrata y tolerante que hay que ser cuando no solo la identidad, sino también la seguridad de un país está en peligro (Peter Morley, Amina Yaqin y Alaya Forte 2019; Allen 2010; Demant 2006). Europa, como tierra de los derechos humanos y la libertad, se encuentra ante el desafío de poner en práctica sus ideologías demócratas y tolerantes o proteger su identidad.[91] Sin embargo, no hay que olvidarse de los acontecimientos sociopolíticos que echaron más leña al fuego de esta inseguridad y pusieron una barrera entre el mundo musulmán y el mundo occidental. La Revolución iraní en 1979, toma de rehenes y actos terroristas en los años ochenta y noventa, atentados contra el World Trade Center y el Pentágono en 9/11 y los ataques terroristas seguidos de Al Qaeda e ISIS en Europa (Morley, Yaqin y Forte 2019:XV) aumentaron el miedo al Islam, cuyo resultado fue llevar la guerra –tanto física como fría– a las tierras musulmanas (la guerra de Irak, la guerra de Afganistán, los conflictos en Siria, las sanciones económicas contra Irán...) con la excusa de luchar contra el terrorismo[92] y debilitar el poder de los gobiernos islámicos

[91] Tal como explica Christopher Caldwell, "el horror de la Segunda Guerra Mundial había impuesto sobre la conciencia europea un complejo de culpa agobiante, que sólo podía aliviarse con una actitud tolerante con relación a las minorías, sin cuestionamiento de su naturaleza cultural o étnica, máxime en la Europa secular de donde procedían los derechos universales del hombre, abriendo de este modo sus puertas a una migración masiva, sin darse cuenta de que una gran mayoría era de religión musulmana, convencidas las élites de que las instituciones europeas estaban, por su misma secularización, bien protegidas de la intrusión de cualquier religión en la *res publica*. Pero, las leyes e instituciones europeas se hicieron seculares por contraste con la religión cristiana, no la musulmana, una tradición distinta, y sujeta a otras premisas culturales, morales e institucionales, y esto ocurrió tras siglos de lucha y emancipación" (en Álvarez Veloso 2011:159-160).

[92] Durante las últimas décadas, la definición de la palabra "terrorismo" ha sido cuestionada por críticos como Jenkins [1980] Pedro Briegar [2010 citado en Castañeda], Stampnitzky [2017], Castañeda [2019], entre otros. La cuestión es si es posible establecer con certeza una definición precisa de esta palabra y, como resultado de esta incertidumbre, se abre el debate sobre cómo distinguir "terrorismo" y "no terrorismo", así como qué acciones deben ser calificadas o no como tal (Stampnitzky 2017:11). Desde el punto de vista de Jenkins (en Stampnitzky 2017:12), "definitional debates are the great Bermuda Triangle of terrorism research". Brieger (en Castañeda 2019:208) define el terrorismo como "la utilización de la violencia política dirigida contra un gobierno, un Estado y/o población civil con la finalidad de crear un clima de miedo, de inseguridad, de parálisis en aquel definido como enemigo". Si consideramos apta esta definición, aparte del mundo árabe-musulmán que es considerado como el centro del terrorismo (Stampnitzky

extremistas. Debido a estos enfrentamientos, empeoran cada vez más las condiciones de vida en estos países (Castañeda 2019), lo que conlleva la afluencia creciente de los musulmanes en Europa. De acuerdo con la investigación de Castañeda:

> el listado de los efectos negativos de la política intervencionista norteamericana, en todas sus expresiones, sobre la población de los países que involucra es bastante extenso: malformaciones y contaminación de reservas de agua (recurso escaso en la región) producidas por el derramamiento de uranio empobrecido en Irak después de la Guerra del Golfo; aumento de la pobreza de la población mientras una elite reducida se enriquece; aumento de la mortalidad infantil; aumento del analfabetismo; destrucción de la infraestructura estatal provocando una falta de escuelas y hospitales; grandes proporciones de desempleados; desplazamiento de la población; exiliados [2009:209].

La islamofobia, como un fenómeno contemporáneo, tiene sus raíces en todo ese rechazo explicado. "For the public in America and Europe today, Islam is 'news' of a particularly unpleasant sort. [...] Islam is a threat to western civilization. Now this is by no means the same as saying that only derogatory or racist caricatures of Islam are to be found in the West" (Morley, Yaqin and Forte 2019:XIV). El rechazo hacia el Islam se extendió tanto que en el año 1997 se creó finalmente un término para este fenómeno con la publicación de *Islamophobia: A Challenge for Us All* por British Runnymede Trust (Morley, Yaqin y Forte 2019:XIV). Esto no fue el inicio de la islamofobia, sino que:

> it was merely the year in which the first major report was published. Since then, Islamophobia has gained a far greater prevalence across both the public and political spaces. In the most vocal instances, claim and counter claim to Islamophobia typically emerges from bipolar extremes, from those who decry and denounce any criticism whatsoever of Muslims or Islam as being 'Islamophobic' to those who actively and openly espouse a vitriolic hatred: both sides basing their views on a multitude of different causes and justifications. Between these poles a much broader and diverse range of far less obvious and explicit issues and incidents (Allen 2010:3).

2017:16), la política exterior de Estados Unidos también puede ser considerado como terrorismo, lo cual genera una contradicción (véase Stampnitzky 2017:13).

El término de ”islamofobia” fue utilizado para denominar un juicio general, basado en el miedo, contra el Islam y los musulmanes. De acuerdo con la definición completa de Elman [2019:146]

> Most formulations of the term emphasise fear as a key component that leaders people to make blanket judgement of Islam and Muslims as a dangerous ‘other’. Considerable scholarship on this anxiety and ‘shorthand’ shows how it can involve a number of issues, for example: viewing most terrorists as Muslims or most Muslims as terrorists; associating Muslims and Muslim-majority states with aggression and belligerence and holding them uniquely responsible for violence and a disrespect for human rights; and assuming a monolithic ‘Muslim world’ which fails to allow for diversity among a billion Muslims exhibiting a multiplicity of faith-based traditions and interpretations along with a ‘myriad of ethnicities and social groups’.

Aparte del terrorismo que se atribuye principalmente a la comunidad musulmana, otro elemento que genera odio hacia esta religión y sus seguidores es la violación de los derechos de las mujeres. Desde el punto de vista de Kilroy-Silk (en Esposito y Kalin 2011:XXII), ”Muslims everywhere behave with equal savagery. They behead criminal, stone to death female –only female– adulteresses, throw acid in the faces of women who refuses to wear the chador, mutilate the genitals of young girls”.[93] A consecuencia de la falta de respeto hacia los derechos de las mujeres, se ha creado el movimiento del feminismo islámico, según el que ha propiciado que las mujeres musulmanas luchen por defender sus derechos como víctimas de la opresión islámica. Amina Yaqin [2019] presenta los libros más importantes publicados por mujeres musulmanas con el fin de transmitir una imagen real de su situación, entre los que se encuentran: *Reading* Lolita *in Tehran: A Story of Love, Books and Revolution* de Azar Nafisi [2003]; *Minaret* de Leila Aboulela [2005]; *Love in a Headscarf* de Shelina Zahra Janmohamed [2014]; *Europe’s Myths of the Orient: Devise and Rule* de Rana Kabbani [1986].

La consecuencia del fenómeno de la islamofobia es estereotipar a los musulmanes, discriminarlos, demonizarlos y excluirlos de la vida social, económica y pública (Morley, Yaqin y Forte 2019:XIV y Allen 2010). Los gobiernos, los medios de comunicación, la prensa, etc. tienen el poder y la voluntad de propagar una imagen particular –negativa– del Islam, la que es más

[93] No es nuestra intención demostrar hasta qué punto estas declaraciones son verdaderas o falsas, porque es un tema social bastante amplio, y dependiendo de cada país musulmán y sus normas socioculturales, puede ser diferente. Nuestro objetivo es solamente reflejar el pensamiento mayoritario y los prejuicios que hay sobre el Islam.

predominante que las demás (Said 1997:144). En España, se ha creado un clima similar, donde los medios de comunicación han construido a los musulmanes como un 'enemigo interno' merecedor de un sistema criminal excepcional (Allen 2010:116). Este ambiente hostil se intensificó especialmente después de los brutales atentados de Atocha en marzo de 2004 y, posteriormente, con el ataque terrorista en agosto de 2017 en Barcelona. Tras esta última tragedia, se observó un aumento en las identidades ultranacionalistas que consideraban a los migrantes y musulmanes como enemigos y responsables de los problemas sociales (González Ortega y Alberdi Bidaguren 2019:285).

Explicado esto, es relevante señalar que la definición de la islamofobia ha sido objeto de debate entre críticos. Halliday, pionero en esta polémica, propuso utilizar la expresión anti-musulmán, argumentando que son los musulmanes quienes son aborrecidos no la religión:

> Islam as a religion *was* the enemy in the past –in the Crusades of the *reconquista*–. It is not the enemy now… the attack now is against not Islam as a faith but against Muslims as people… the term 'Islamophobia' is misleading. The rhetoric is 'anti-Muslim' rather than 'anti-Islamic'. The rhetoric is against people, not religion (en Allen 2010:135).

Siguiendo esta línea, Beich pone de manifiesto también que la islamofobia se tiene que definir como prejuicio y hostilidad contra los musulmanes y no contra el Islam (Beich 2011). Compartimos las palabras de Halliday y Beich cuando enfatizan que el ataque principal es contra los individuos, pero si antes el Islam era el enemigo del cristianismo, hoy en día se considera como el enemigo del liberalismo y la democracia (Morley, Yaqin y Forte 2019; Elman 2019 y Allen 2010). Entonces, sí que existe una islamofobia, entendida como el miedo a la religión. Sin la islamofobia no puede existir el anti-musulmanismo. El elemento común entre todas las naciones musulmanas que sufren estereotipación es su religión, y es su ideología la que genera miedo y aborrecimiento. Los individuos solo son representantes de esa ideología, como resultado objetivo de un pensamiento subjetivo. Más que dos fenómenos distintos, uno abarca el otro. Dicho en otras palabras, lo anti-musulmán podría ser examinado como el producto de la Islamofobia. "The negative perceptions and widespread prejudice against Islam can result in the dehumanization and demonization of Muslims with the sharp rise in hate crimes directed against Muslims" (Elman 2019:147). Explicado todo esto, aunque denominemos este fenómeno como "islamofobia" o "anti-

musulmán", las consecuencias son las mismas: la alteridad y la intolerancia; un *nosotros* y un *otros*; un *ingroup* y un *outgroup* (Allen 2010:143).

Finalmente, todas estas divisiones y separaciones y los prejuicios antiislámicos conllevan el debate de considerar o no la islamofobia como una forma de racismo. Desde el punto de vista de Allen [2010:153], "there may be some validity in approaching Islamophobia as an expression of racism: the problem though is what type of racism might it be? Parekh Report[94] described contemporary anti-Muslim racism as, «one of the most serious forms of cultural hostility in modern Europe»". Asimismo, Fakete (en Lentin 2004:6), sostiene que la islamofobia es una forma de racismo anteriormente ignorada, basada en una racialización e islamización concomitantes de todos los árabes, pero ahora también de los asiáticos del sur indiferenciados.

3.1.1.2. ¿Política de tolerancia o propaganda antiislámica?

La presencia creciente de los musulmanes "has meant that the issue of integration has become something of a recurrent feature of the discourse surrounding the roles and responsibilities of Muslims" (Allen 2010:109). Conforme a los datos presentados por Fundación BBVA en 2011, entre todos los países europeos y Estados Unidos,

> en lo que respecta a la integración de los inmigrantes musulmanes, los españoles son los que expresan más inquietud por la integración de los inmigrantes musulmanes. El 20% dice que se están integrando bien, mientras que para el 30% se están integrando "muy mal" y para el 34% se están integrando "mal" (Resa 2012:441).

[94] En 1997 Runnymede Trust estableció una Comisión para considerar las implicaciones políticas y culturales de la diversidad étnica de los británicos. Estableció cinco grupos de trabajo para especializarse en cada una de las siguientes áreas: instituciones democráticas, cultura, familias, empleo y seguridad y justicia. El objetivo era analizar el estado actual de la Gran Bretaña multiétnica y proponer formas de contrarrestar la discriminación racial y las desventajas, convirtiendo a Gran Bretaña en una sociedad multicultural segura y vibrante que se siente cómoda con su rica diversidad. El Informe Parekh (como se titula) publicó sus conclusiones y recomendaciones en octubre de 2000. Es el producto de dos años de deliberación de la Comisión. Más información al respecto en https://www.runnymedetrust.org/publications/the-future-of-multi-ethnic-britain.

La comparación de estos datos con los expuestos por unos estudios anteriores demuestra que el paso del tiempo no ha ayudado a la mejora de la situación. A este respecto, hacemos mención de un estudio realizado en España en 2007 por el Centro de Investigaciones Sociológicas sobre la discriminación por origen racial y étnico, en el que las personas encuestadas creían que existían grupos étnicos, religiosos o culturales "que no se mezclan con el resto de la sociedad". Planet [2012:116] explica que ante esta opinión general se les hizo una pregunta: ¿en qué grupos estaban pensando? Los resultados eran muy llamativos, porque todos eran identidades musulmanas aparecidas en maneras diferentes:

> Un 15,7% pensaba que quienes no se integraban eran «marroquíes, magrebíes, argelinos»; un 18,2%, que eran los «musulmanes, mahometanos»; un 11,1%, los «árabes»; un 7,9%, los «moros». Si unificamos todas esas identidades bajo la etiqueta de «musulmanes» obtenemos que al menos un 52,9% de los encuestados pensaba en los «musulmanes» cuando afirmaba que existían grupos étnicos, religiosos o culturales que no se integraban. El siguiente grupo que recibía esta consideración era el de rumanos (con un 18,3%), seguido del de gitanos (un 17,2%) (Planet 2012:116).

Planet [2012:120] nos ofrece los datos de otra investigación realizada en 2008 por el Instituto de Estudios Sociales Avanzados del Centro Superior de Investigaciones Científicas. En este estudio, se pudo comprobar:

> la existencia de cinco grandes registros o ámbitos discursivos sobre el tema en la sociedad española: una percepción primigenia del Islam generalmente negativa y vinculada al fanatismo; la centralidad de la figura etno-religiosa del «moro» en la identificación de los musulmanes; la incomprensión ante la religiosidad atribuida a los musulmanes –incluso entre aquellos que aseguran no mantener contactos personales con ningún musulmán–; las dudas sobre la integración de los musulmanes en la sociedad española; y la posición subordinada de las mujeres musulmanas (Planet 2012:120).

En este estudio se puso de manifiesto que el rechazo hacia el «moro», hacia el marroquí, es expresado de modos distintos. La mayoría de las personas encuestadas los consideran "suyos y cerrados"; creen que faltan el respeto a la sociedad que los acoge al mantener su lengua materna y desarrollar actitudes antisociales; son delincuentes y ponen en peligro la seguridad del país; son machistas; tienen bajo nivel educativo y cultural (Planet 2012:120). Entre todos los argumentos

presentados en su investigación, muy familiares para los lectores de este trabajo, se destaca más el de la "invasión" que:

> se concreta en una evaluación difusa de su presencia en la península, centrada en Andalucía, incluyendo un «cuando despierten subirán a la Meseta –centro del país–», pero que se perfila más como una competencia por el espacio entre unos y otros que, para algunos de los grupos de debate, ya se dio en el pasado, en Al-Ándalus, y se vuelve a vivir ahora con la inmigración marroquí (Planet 2012:120).

La intolerancia hacia la comunidad musulmana alcanza su punto álgido cuando las mujeres musulmanas que llevan velo se convierten en un "objeto político de lucha, [...] presentándola como guardiana de la tradición" (Dieste 2017:52). Un ejemplo manifiesto de representaciones islamófobas es tener prejuicios sobre el aspecto externo de los musulmanes, especialmente la mujer musulmana con su *hiyab* (velo) en el centro de este debate (Mijares y Ramírez 2008; Aixelà 2012; Zine 2016 y Téllez y Ramírez 2018). Es sorprendente observar cómo "Muslim women's identities have been reduced to the mere recognition of outward manifestations including the hijab, niqab or other recognisable form of Islamic attire (abaya, jilbab, burqa, etc.)" (Allen 2020:52). El uso aceptable de vestimenta como una forma de integración empezaría con rechazar cualquier forma de manifestar la creencia islámica en el marco de las actividades sociales como las mujeres que tienen que quitarse el velo para trabajar (Aixelà 2012:38) o la polémica del porte del velo en las escuelas (Mateo Dieste 2017:183). El miedo es mayor aún cuando la apariencia se convierte en un riesgo de radicalización (Olmos 2017:91), cuyo ejemplo se observó principalmente en Cataluña. En 2010, un amplio número de municipios de Cataluña prohibieron el uso del velo integral en el espacio público, Lleida el primero y el más activo de ellos. A esta localidad se sumaron Tarragona, Reus, Mollet del Vallès, Santa Coloma de Gramanet, El Vendrell y Cunit. Incluso el Ayuntamiento de Barcelona llegó a elaborar un decreto que limitaba la entrada en las sedes municipales con cualquier prenda que tapase la cara. Entre todos estos casos, el de Lleida y Reus fueron muy polémicos, porque mantuvieron con fuerza una actitud de hostilidad hacia el *hiyab* integral *(burka* o *niqab),* a la que puso freno el Tribunal Supremo, anulando la Ordenanza Municipal de Civismo y Convivencia de Lleida con la publicación de la Sentencia núm. 693 de 2013, de 14 de febrero (Valencia Candalija 2020:131-139).

Otra representación islamófoba fue el conflicto de la construcción de mezquitas u oratorios. En Cataluña, el asunto empezó con las famosas manifestaciones de Premià de Mar (el 18 de mayo de 2002 tuvo lugar una manifestación de mil personas en Premià, aprovechada por Josep Anglada, fundador en Vic de Plataforma x Cataluña) y continuó en otros lugares como Santa Coloma de Gramanet. Aunque hoy en día quedan olvidados estos conflictos, la polémica mostró una cara de la sociedad que parecía intolerante a las diferencias (Mateo Dieste 2017:184).

Pese a todos los comentarios y conflictos islamófobos, todavía se observa un rayo de esperanza con respecto a la recepción de la generación joven o la "segunda generación" de los musulmanes (Madonia 2018). Para demostrarlo, recurrimos de nuevo al estudio "Transatlantic Trends Immigration 2011" de la Fundación BBVA realizado en Europa y Estados Unidos:

> existe una opinión optimista sobre la integración de los inmigrantes y más todavía cuando se trata de la llamada "segunda generación", es decir de los de hijos de inmigrantes pero que han nacido en el país. La mayoría relativa de los encuestados en todos los países en donde se ha desarrollado la investigación, excepto en el Reino Unido, se cree que las personas inmigrantes se están integrando "bien" o "muy bien", teniendo en cuenta que la aprobación más elevada tiene lugar en Italia (59%) y España (62%). El promedio en Europa es del 52%y en los Estados Unidos el 56%. Quiere decirse, por tanto, que la integración, según los propios autóctonos es un hecho positivo, y más todavía en España (Resa 2012:441).

Aunque estos datos son esperanzadores, las entrevistas realizadas por Olmos Alcaraz [2017] con la segunda generación musulmana en su estudio sobre alteridad e identidad en alumnado inmigrante musulmán en Andalucía, donde hay más contacto con el Islam, demuestran que sin la integración completa de la comunidad musulmana no habrá suficiente tolerancia hacia esta minoría.[95] En relación con eso, a continuación exponemos algunas citas de las estereotipaciones de los profesores de los alumnos musulmanes y la intolerancia que estos últimos sufren:

[95] Tal como explica Olmos, este trabajo es fruto de diversas investigaciones de carácter etnográfico. Es, por lo tanto, un proyecto que aúna resultados de investigación obtenidos a partir de distintos estudios implementados en los últimos años. "El proyecto en equipo ha permitido observar 80 centros educativos de las distintas provincias de Andalucía, en distintos cursos escolares y con distinta intensidad" [2017:91-92].

> Elvira, profesora de matemáticas: "Los moros son muy mentirosos, te sonríen y luego te engañan, son muy liantes". Además, ha habido problemas por robos. "Una vez a una niña le desaparecieron los pendientes. Ella decía que había sido una mora. Llamamos a su madre y nos dijo que ella no le había enseñado eso, que su hija no hacía cosas así. Y mira que le dije que no pasa nada, que es normal que los niños ven las cosas y las cogen sin ninguna maldad, que los niños son así. Pero no entraba en razón." "Otro día a una niña, una mora, le encontramos de todo en la mochila, de todo había robado". Y es que es normal, no tienen nada, ven de todo y lo quieren, y entonces se lo llevan (Olmos 2017:94).

> Abdul, de 12 años: Me dicen moro, yo estoy hablando y me dicen moro: ¡vete, moro, a tu país! Y me lo dicen de verdad. Yo les digo: Gracias; para no meterme con ellos, pero a veces... una vez me peleé (Olmos 2017:99).

Si –tal como hemos explicado en el capítulo dos– durante los siglos XVI y XVII existía la clasificación del "morisco bueno" y "morisco malo", actualmente, debido al debate de cómo integrar la tradición en la modernidad (Paricio 2011:14), surge la clasificación del "musulmán bueno" y "musulmán malo" (Madonia 2018:33). Como es evidente, "el «buen» musulmán sería aquel que más se asimilara a «nuestra cultura secularizada», pasando así desapercibido. El musulmán practicante es identificado, entonces, con el modelo tradicionalista, no liberal, antimoderno" (Madonia 2018:33). De este modo se pone una barrera entre "nosotros modernos" y los "otros tradicionales" que acaba en la discriminación de la minoría que es diferente a nuestra cultura. Hoy en día, el modelo de integración imperante en España es el asimilacionista, lo que ha sido interiorizado por parte de los inmigrantes. Prueba de esta Empresa de integración y asimilación son las numerosas políticas púbicas de gestión de diversidad, desarrolladas durante las últimas décadas (Olmos 2017:101). El resultado de todo este conflicto puede ser resumido en una frase: mientras unos luchan por unificar su identidad, *otros* se rinden ante perder la suya. Las palabras de Amed (de 12 años) son muestra de esta conmovedora confusión identitaria: «me parece bien poder hacer la religión, pero, por otra parte, me parece bien que estemos como la demás gente, no ser distintos en el colegio» (Olmos 2017:101). Mateo Dieste realiza "un viaje pendular entre el pasado y el presente" [2017:31] de la cuestión de Islam en España con el fin de analizar la imagen del moro desde el siglo XIV hasta la actualidad. De esta forma llega a demostrar la discriminación

y la exclusión que esta minoría ha sufrido siempre por diferencias culturales. Él habla de los prejuicios de un conocimiento colectivo que arrinconan a los que son culturalmente diferentes; algo que, en el caso del moro, siendo el "enemigo ancestral" (Mijares 2020:405) de España y el posible yihadista y terrorista que pone en peligro la seguridad del país, son aún mayores. El moro y el morisco de los Siglos de Oro se convierten en el musulmán que es causante de todos los problemas económicos, sociales y políticos del país.

Finalmente, cabe destacar que el miedo e intolerancia hacia el Islam pueden ser definidos de manera diferente según el contexto en el que se expresen (Allen 2020:32). Creemos que lo crucial no radica en encontrar una definición unificada para la islamofobia contemporánea, sino en comprender que este fenómeno persiste mediante justificaciones, generalizaciones y estereotipos, tanto históricos como actuales. Con todo, resulta relevante explorar si el teatro actual desempeña algún papel en perpetuar estas generalizaciones y estereotipos o si, por el contrario, critica estas actitudes.

3.2. LA RELEVANCIA POLÍTICA Y SOCIAL DE LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA DEL TEATRO CLÁSICO

Durante las últimas décadas, se han llevado a cabo diversos análisis críticos del teatro áureo y su función tanto en las tablas del pasado como en las del presente. Si bien se ha dado preferencia a la primera función, la celebrativa o festiva, se ha inclinado a negar o silenciar la segunda, la crítica, igualmente significativa y genuina (Huerta Calvo 2006:113). En este sentido, Thacker ofrece un estudio detallado que abre la puerta a una comprensión y un enfoque más reflexivos y matizados de la comedia barroca. De acuerdo con sus palabras:

> As well as being entertainment for a broad cross-section of Spanish society, the plays written by many dramatists of this period reflect contemporary changes in perception and in world view. Playwrights might not deliberately follow a manifesto for social reform but their drama responds to and reflects social forces in a way that has not always been recognized by scholars [2002:XV].

Siguiendo la misma línea, Huerta Calvo, reconociendo que la función inicial puede ser de entretenimiento, sostiene que detrás de esta diversión subyace una ideología que, dependiendo del contexto en el que nos encontremos, puede interpretarse de diversas maneras [2006:113]. A juicio de Thacker, uno de los triunfos del teatro áureo en su mejor momento fue dirigirse a diferentes grupos de manera distinta [2002:179], lo que natural y lógicamente conduce a la posibilidad de ser percibido desde diferentes puntos de vista. Cabe señalar que previamente a las observaciones de Thacker y Huerta Calvo, este carácter había sido objeto de críticas negativas por parte de otros expertos, clasificándolo como "teatro de propaganda política" (Maravall, en Mascarell 2017:35), o "conformista" (Díez Borque 1976:103), e incluso repetitivo, conservador y al servicio del público (Gala, en Wheeler 2012:47). No obstante, en la actualidad, se ha evidenciado en nuevas propuestas ofrecidas al espectador, particularmente reflejado, en la opinión de Huerta Calvo, en las producciones de la CNTC [2006:69], que al hablar de los textos clásicos españoles nos enfrentamos a un abanico de lecturas ideológicas diversas. Este rasgo se evidencia en las interpretaciones binarias realizadas antes y después de la Transición política. En este sentido, Wheeler afirma que:

> Golden Age works were performed by both sides, on the Republican front, Cervantes proved particularly popular; Alberti staged *Numancia,* and there were various productions of the *entremeses* adapted to fit the contemporary context. There were also representations of Lope's *Fuente Ovejuna* [2012:17].

Considerando lo expuesto, en este apartado realizaremos un repaso de todas las caras representadas del teatro áureo en la puesta en escena actual. Es esencial comprender estos matices y perspectivas para posteriormente examinar cuál predomina en nuestro objeto de estudio, derivado principalmente de nuestro propósito de ofrecer un análisis ideológico de las representaciones contemporáneas del teatro áureo. Con este fin, consideramos imprescindible comenzar con un breve resumen de la época del franquismo, cuando el teatro áureo fue explotado al máximo tanto para el entretenimiento masivo como para la propaganda política (Mascarell 2017:34 y Bayón 1983:93), lo cual impactó en su recepción durante los primeros años de la transición. Luego, exploramos el cambio que experimentó durante los últimos años de la transición, concluyendo con su función en la democracia. La realización de este estudio nos

permitirá analizar, en primer lugar, la capacidad de los textos clásicos para reflejar las problemáticas sociales y, en segundo lugar, la utilización de estos textos por parte de los directores contemporáneos. De este modo, podemos extender este análisis a los textos que presentan personajes derivados del Islam. En otras palabras, nos sumergimos en la reflexión sobre cómo los directores contemporáneos abordan la cuestión del Islam, si expresan inquietudes respecto a las problemáticas sociopolíticas del país y si adoptan alguna postura ante este tema tan polémico y delicado en la actualidad.

3.2.1. La influencia de los debates sociopolíticos en la puesta en escena actual del teatro clásico durante la restitución de la democracia

La Guerra Civil y sus secuelas causaron muchos cambios en la infraestructura del teatro español, especialmente el clásico (Delgado 2012 y Wheeler 2012) por ser víctima de las manipulaciones abusivas del régimen franquista (Mascarell 2014; Wheeler 2012 y Muñoz Carabantes 1992). Las intervenciones de los "refundidores" irritaban a autores como Lorca, quien lo experimentó en su trabajo con los clásicos en La Barraca (Bastianes, Fernández y Mascarell 2014:3). Fue el 15 de julio de 1939 cuando se estableció oficialmente la ley de censura, y desde entonces hasta la muerte de Franco cualquier cambio en un texto o en una puesta en escena (por ejemplo, el vestuario y los decorados) tendría que ser aprobado por la censura (Wheeler 2012:20). Pese a todo esto, las producciones de obras del teatro del siglo XVII no sufrían censuras constantes y extremas, y este hecho fomentó la idea de que el drama áureo era el "niño mimado" del régimen (Wheeler 2012:20). La dictadura, mientras hacía usos ideológicos del teatro barroco con la idea de que "[it] would arm the nation against dangerous foreign influences and provide a moral and political model for the present" (Wheeler 2012:19), desarrollaba su plan de aprovecharse de estas obras para fines pedagógicos con el objetivo de promover su ideología. Dicho en las palabras de Wheeler [2012:23]:

> On 2 November 1941, the Ministry of Education created a center of studies on Lope de Vega with the aim of increasing awareness and knowledge of the life and works of a figure often referred to as the national phoenix through the filter of Nationalist ideology. *Peribañez y el Comendador de*

> *Ocaña* and *Fuenteovejuna* were the plays taught most, and they were seen to embody national values. The former was thought to be of special use in educating girls as Casilda provided a model of the ideal Spanish wife.

Son numerosos los programas organizados durante el franquismo para lograr sus objetivos (Valls 1983, Muñoz Carabantes 1992, Mascarell 2014 y 2017 y Wheeler 2012), cuyo estudio no es nuestro propósito en este trabajo. Sin embargo, hacer una breve mención a ello nos hace reconocer que no era extraño todo lo que el teatro clásico sufrió tras la dictadura hasta encontrar su camino en la democracia.[96] La ideología franquista arraigó tanto en la puesta en escena del drama áureo que dificultó su reposición durante la transición.

Los primeros pasos del cambio a la transición empezaron a darse a finales de los años cincuenta con la presencia creciente de las mujeres en las escenas del teatro a consecuencia de su función pública cada vez mayor en la sociedad (Wheeler 2012:33).[97] Los cambios paulatinos en las normas sociales se reflejaban también en el escenario del teatro clásico.[98] Aun así, estos intentos esporádicos no impidieron la crisis del teatro barroco en el escenario a principios de los años sesenta, lo que continuó hasta finales de los setenta. En 1963 se dio otro empuje a la censura, posiblemente por el miedo del régimen a esos cambios sociales, con la aprobación de leyes de censura cinematográfica y teatral. Muñoz Carabantes explica con más detalle que:

> Establecidos los límites legales de la censura –al menos sobre el papel, ya que su aplicación efectiva dependió siempre de criterios subjetivos y arbitrarios– los autores debieron contar no solo con ellos, sino también con una serie de restricciones autoimpuestas, que hicieran factible o no la superación de las trabas administrativas. Todo lo cual nos conduce nuevamente a la polémica del teatro posible/imposible y al problema socio-literario (con ribetes, a veces, más que personales) de a qué

[96] Mascarell presenta una clasificación cronológica de la puesta en escena contemporánea del teatro clásico, en la que lo divide en tres etapas esenciales: la Transición, la democracia y el nuevo milenio. Esta clasificación facilita al lector el estudio de los cambios que la puesta en escena del teatro áureo ha experimentado: desde los últimos años del franquismo hasta la segunda década del siglo XXI [2014:72-105].

[97] A principios de los años 60, "Los Títeres, Teatro Nacional de Juventudes, operating under the auspices of the Sección Femenina, began to stage adaptations of classic texts. In their first two seasons, they staged Tirso´s *Don Gil de las calzas verdes*, Lope's *El acero de Madrid*, and *Pastores de Belén*, and Calderón's *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* for teenagers" (Wheeler 2012:34).

[98] Giuliana Di Febo sostiene que, "a finales de los años cincuenta, el crecimiento económico, el éxodo rural y la difuión de modelos de emancipación, debidos también a la expansión del turismo y los medios de comunicación, traen consigo una separación creciente entre la norma y los comportamientos sociales" (en Wheeler 2012:33).

> sí y a qué no tuvieron que renunciar los autores españoles en el desarrollo de sus carreras dramáticas. Unos, los que se plegaron a las exigencias y convenciones, a toda posibilidad, de actualización crítica de su obra; otros, los que se resistieron a suscribir tal pacto, al conocimiento público de la misma e incluso –en casos límites como el de Arrabal– al ejercicio de ella entre sus propios compatriotas [1992:209].

Durante esos años, la identificación del teatro clásico con las manifestaciones ideológicas del régimen de Franco posiblemente generó el pensamiento mayoritario de que "la interpretación ideológica dada a los autores áureos en determinadas circunstancias era la única posible" (Muñoz Carabantes 1992:267-268). La poca presencia de las obras áureas en las carteleras españolas entre 1970 y 1980 y el abandono de autores más emblemáticos como Lope y Calderón –los autores favoritos del régimen franquismo (Wheeler 2012:40)– entre 1973-1975, comprueban esa crisis de interés (Muñoz Carabantes 1992:268). En este sentido, Wheeler afirma también esa falta de interés general hacia el teatro clásico y explica que, "between 1963 and 1978, the *comedia* was largely ignored by official channels, and deemed irrelevant by the counter-culture" [2012:74]. A los críticos de los años setenta "les disgustaban los temas [del teatro áureo], la obsesión desfasada por la honra, la puerilidad de los enredos, la pobreza psicológica de los personajes y los vicios retóricos del lenguaje" (Mascarell 2017:35).

Un paso importante para superar esta crisis fue el establecimiento del Centro Dramático Nacional en 1978[99] y llevar a la escena en 1979 *Los baños de Argel* de Cervantes, el autor favorito de los republicanos (Wheeler 2012:17), como segunda producción del Centro. La elección de esta obra en los años en que España "luchaba por integrarse sin fisuras en el conjunto de las primeras naciones europeas" (Mascarell 2012:233), pone de relieve el intento de los artistas de la época para dar un giro al uso de los textos clásicos e intrigar y hacer reflexionar al público sobre los problemas sociopolíticos. Marsillach insinuaba que, "Cervantes fue tolerante en el Siglo de Oro, y los españoles de finales del siglo XX deben mirarse en su reflejo para afianzar una sociedad moderna y justa" (en Mascarell 2012:234).

Junto a los programas públicos para salvar esta herencia teatral del país, se mantuvo la actividad de los grupos independientes, "cuya labor de experimentación y vanguardia se vio

[99] Cabe recordar que un año antes, en 1977, abolió la censura con la publicación del Real Decreto-Ley de 1 de abril de 1977 sobre libertad de expresión (Muñoz 1992:223). Un cambio importante que preparó el terreno para las siguientes reformas en la puesta en escena del teatro clásico.

además apoyada por las producciones y cursos de enseñanza llevados a cabo por las salas Olimpia, Cadarso o El Gayo Vallecano en Madrid, o el Teatre Lliure, el Regina, la Sala Villarroel o el Instituto de Teatro en Barcelona" (Muñoz Carabantes 1992:225). De esta manera, con la llegada de la democracia se fue rescatando gradualmente el teatro clásico español tras casi cuatro décadas de manipulaciones y forzadas interpretaciones ideológicas totalitarias al servicio de un pensamiento específico que no permitía disidencias, abriéndose así también la oportunidad para lecturas vanguardistas y más progresistas (Muñoz Carabantes 1992:184).

3.2.2. La influencia de los debates sociopolíticos en la puesta en escena actual del teatro clásico a partir de 1986

Durante los años ochenta el teatro español contó con multitud de medios materiales y financieros por parte del Estado que le facilitaban intervenir de forma decisiva en el teatro como nunca (Muñoz Carabantes 1992:315). Por consiguiente, la puesta en escena del drama áureo también era cada vez más institucionalizada. "The CNTC, as the most commercially succesful and arguably most reliable of the new official state theatres, was both a product and cause of this new direction" (Wheeler 2012:54). Aunque Marsillach tuvo ideas revolucionarias con respecto a la representación de los textos clásicos (Wheeler 2012:55), las necesidades del espectador y las pretensiones del Estado le impidieron conseguir sus objetivos, porque el teatro español se había convertido en "un fenómeno a medio camino entre el "acto cultural" y el objeto –prestigioso– de consumo" (Muñoz Carabantes 1992:317).

A principios del siglo XXI, "los clásicos dependen de las subvenciones públicas para su pervivencia. Tanto la CNTC como las compañías privadas de clásico resultarían proyectos insostenibles sin el respaldo de los presupuestos del Estado" (Mascarell 2014:103). En realidad, con la llegada de la democracia no hubo mucho cambio en la política teatral y los textos áureos seguían siendo utilizados por el Estado para conseguir sus objetivos políticos. Pero con la diferencia de que el foco de atención se centró en embellecer los desarrollos socioeconómicos a través del florecimiento cultural del país con el objetivo de su integración europea. Esto produjo un cambio en el ambiente teatral del país, por lo que los dramaturgos centraron más la atención en producciones de alto perfil y prestigio cultural y el teatro se convirtió en una actividad minoritaria

(Wheeler 2012:56). De este modo, la herencia teatral áurea pasó a ser un tesoro cultural, al que acudía solo una minoría culta y pasiva por el prestigio social (Muñoz Carabantes 1992:184 y 319). A este nuevo público le importaban poco las intenciones con las que los montajes se llevaban a cabo. Se reía o se aburría en la sala de teatro, no deseaba recibir mensajes ideológicos y no le gustaba sentir que estaba siendo adoctrinado (Muñoz Carabantes 1992:319). Sobre todo, se perfiló "un público joven, carente de prejuicios ideológicos, y deseoso de pasar unas horas agradables con una experiencia teatral diferente. Se trata de esa inmensa mayoría que va al teatro a "pasarlo bien" (Mascarell 2014:85). En resumen, se puede decir que fue un teatro lleno de productos estéticamente valiosos que se admiraban como si fueran un cuadro (Muñoz Carabantes 1992:319). El estilo esteticista que se observa con frecuencia en el teatro público de entonces se consiguió gracias a las fuertes inversiones, pero tuvo como consecuencia depender del espectador y elegir obras sin riesgos y de éxito seguro (Muñoz Carabantes 1992:320), lo que obligó a los directores a recurrir de forma repetitiva a un corpus limitado de textos.

El mismo camino sigue siendo recorrido por los directores durante los años noventa. Tal como explica Wheeler:

> there were constant interventions by politicians who wanted to use the theatre as an arena for their own political manoeuvrings. In 1997, the subdirector of INAEM, the dramatist Eduardo Galán, offered the directorship of the company to Calixto Bieito, and Pérez Sierra only retained his post due to the personal intervention of Marcos, former director of INAEM, and the Minister of Culture Esperanza Aguirre. Pérez Sierra subsequently resigned in 1999 citing political interference in his planning of the upcoming centenary celebrations of Calderón's birth [2012:63-64].

Las críticas de Marsillach respecto a la política de sus compañeros, en especial Tomás Marcos, Pérez Sierra y Luciano García Lorenzo (Wheeler 2012:63), demuestran la dependencia del teatro público de las necesidades del Estado. Su reacción frente a la dimisión de Sierra revela que durante aquella época la CNTC fue una herramienta política envuelta en adornos culturales: "Un director decente dimite a la primera presión política y un gestor sumiso aguanta hasta que el presupuesto le hunde" (Marsillach, en Wheeler 2012:64). La intervención del sector de la derecha en el repertorio de la CNTC se contempla en el programa conservador de la Compañía en 2000, cuando se pusieron en escena tres obras de Calderón en tan solo un año (*La dama duende, La vida es*

sueño, El alcalde de Zalamea) (Wheeler 2012:65).[100] El entusiasmo que experimentaron los artistas en 2004 con la llegada del PSOE al poder (Wheeler 2012:67) es otra muestra del vínculo del teatro español con el poder político. Los cambios políticos, aunque dieron libertad a los artistas, no produjeron un gran cambio en las intenciones de los directores a la hora de representar un texto clásico. Compartimos las palabras de Doménech cuando sostiene que "la consideración de todo el teatro del Siglo de Oro como un simple vehículo de propaganda de los valores casticistas y aristocráticos resulta hoy inaceptable" [2000:74], pero esto no implica que estemos frente a un teatro de carácter reivindicativo. En este sentido, se pueden sintetizar los principales aspectos sobre la función y actuación de la puesta en escena contemporánea del drama áureo atendiendo a los trabajos de Mascarell y de Wheeler. Lo que nos resulta más interesante en el análisis presentado por estos dos especialistas del tema es el ángulo desde el que cada uno ofrece su opinión: la visión exterior de Duncan Wheeler frente a la visión interior de Purificaciò Mascarell.

A juicio de Wheeler, a partir de 1978 la puesta en escena del teatro clásico ha desempeñado un papel ceremonial bastante relevante [2012:74]. A consecuencia de esto y debido a las intervenciones indirectas del gobierno, que en su opinión han convertido la puesta en escena del drama áureo en un acto propagandístico más que artístico, sostiene que "the *comedia* performance never caught the modern-day popular imagination in Spain as it had in the seventeenth century" [2012:218]. Además, señala que los profesionales del teatro no han logrado establecer un vínculo sólido con el espectador contemporáneo y han fallado en su misión con respecto a los textos clásicos de España. Dicho investigador, tras realizar un análisis detallado sobre este tema, llega a la conclusión de que:

> In this life, however, Spanish classical drama remains, to a large extent, foreign and unknown in its country of birth. It would be a betrayal of the basic principles of reception theory on which the book is predicted to make a romantic call to return to the plays as *they are in themselves*, and dispense with their symbolic connotations. Nevertheless, there is a pressing need for the desmystification of multiple symbolic layers that, paradoxically, requires memory and amnesia in

[100] Tal como explica Adillo, a finales del siglo XX todavía existían "prejuicios anticalderonianos heredados del Franquismo [que] dificultaban un conocimiento profundo de nuestro autor" [2019:39]. En este sentido, añade que, para celebrar el tricentenario calderoniano, reaparecieron todos los viejos tópicos anticalderonianos, presentando a un dramaturgo ultraconservador [2019:39]. Sin embargo, esta imagen fue reinterpretada paulatinamente y la representación de sus obras menos conocidas contribuyó a "forjar una imagen más completa y compleja de nuestro autor" [2019:115].

> equal measure. How this is to be achieved is far from clear, but until this process is seriously set in motion, the national dramatists who were arguably the most prolific of any country are destined to retain a minor position in national as well as global canons [2012:219-220].

En contraste con la posición desmitificadora de Wheeler, Mascarell apoya apasionadamente la actuación de los artistas respecto a la representación del teatro del Siglo de Oro. Ella, aunque reconoce que la situación contemporánea del teatro clásico español es mejorable y criticable en muchos de sus aspectos [2017:51], sostiene que durante las últimas tres décadas se ha hecho un esfuerzo sin precedentes para recuperar el teatro barroco [2017:44] y defiende en su tesis doctoral que:

> A la vista de los datos recopilados, el balance global de la presencia del teatro áureo en los escenarios del siglo XXI no puede calificarse de negativo. Nunca jamás en la historia moderna del teatro español se constata un conjunto tan plural de grupos teatrales [2014:93].

La investigadora fundamenta su argumento principalmente en el historial profesional de la CNTC como pionera del proyecto para la reivindicación del teatro clásico en la etapa democrática [2017:39]. Sus declaraciones sobre la CNTC son de sumo interés para nuestro objeto de investigación, porque, en primer lugar, se trata de una institución pública con financiación estatal directo. Por lo tanto, existe la posibilidad de que esté influenciada por determinadas ideologías y posturas sociopolíticas. En segundo lugar, porque la Compañía es, en parte, la responsable de elevar el nivel de las actuaciones de las compañías privadas y es un importante punto de referencia para ellas (Wheeler 2012:62). Por último, dentro de nuestro corpus de trabajo, contamos con siete funciones producidas por la CNTC, frente a otras dieciséis producidas por compañías privadas distintas, y entre estas últimas también destacan dos espectáculos realizados en colaboración con la Compañía (*En un lugar del Quijote* de Ron Lalá y *El coloquio de los perros* de Els Joglars). Por lo tanto, su aparición frecuente en nuestro corpus demanda dedicarle una atención particular, ya que pone énfasis en su relevancia e influencia en la representación actual del teatro áureo.

Para Mascarell, la CNTC es sinónimo de profesionalidad, alta calidad, dignidad, excelencia del trabajo de directores, actores y técnicos y prestigio social que ha puesto al teatro áureo en el mismo nivel que el teatro clásico inglés y francés [2017:39]. Desde su punto de vista:

> La CNTC romperá con todos los clichés de décadas sin la necesidad de crear un estilo homogéneo de interpretación de los clásicos; más bien, a través de una apuesta por la visión personal que sus, hasta la fecha [*i. e.* 2017], seis directores (Adolfo Marsillach, Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós, José Luis Alonso de Santos, Eduardo Vasco y Helena Pimenta) y los más de cuarenta directores invitados a trabajar en ella han ido sedimentando sobre los autores clásicos. Pese a la mezcla de estilos y maneras, todas las propuestas son un intento poliédrico de conexión con el espectador contemporáneo desde el respeto y el amor al clásico [2017:40].

En este sentido comparamos de nuevo su visión con la de Wheeler, quien reconoce el esfuerzo y el trabajo de la CNTC y afirma que "the company has ensured that Golden Age drama is respectable and prestigious, and this has benefited other activities and productions" [2012:59], pero no está de acuerdo con la mitificación de su trabajo. Mientras Mascarell se enfoca en la calidad, Wheeler critica su uso exhibicionista de la cultura. Dicho en sus palabras:

> There can be no doubt that the company has irrecoverably changed the way that Golden Age drama has come to be performed, but its appropriation for cultural exhibition echoes the use of the plays as a form of exemplary theatre in the 1950s. This tendency was most explicit in the *Fiesta barroca* staged in 1992 to celebrate Madrid being European City of Culture [2012:58].

Con respecto a la función de la puesta en escena contemporánea del teatro clásico, Mascarell mantiene que una "doble tendencia se perfila en los montajes posmodernos". Por una parte, se centra en producir un "espectáculo como mero disfrute del clásico en sí mismo" y, por otra parte, se observa un "uso sociopolítico del clásico para incidir en aspectos de la realidad contemporánea que preocupan al director o a la compañía" [2014:95-96]. Como ejemplo del respeto y la libertad que guía a los directores contemporáneos habla de cinco montajes cervantinos relevantes, productos de la democracia: *Los baños de Argel* de Francisco Nieva (1979), *La gran sultana* de Adolfo Marsillach (1992), los *Entremeses* de José Luis Gómez (1996), *El retablo de las maravillas* de Albert Boadella (2004) y *La entretenida* de Helena Pimenta (2005). De este modo, refiriéndose al estudio de Vilches de Frutos [2006] sobre el tema, afirma que la representación de estas cinco obras es una invitación a la tolerancia, el igualitarismo, la libertad y la capacidad crítica [2014:233-234].

Explicado todo esto, el objetivo de esta comparación es estudiar hasta qué punto estas visiones son asertivas, y cuál ha sido la política de los profesionales del teatro en poner en escena un texto clásico. A este respecto, encontramos más completo el análisis de Mascarell aunque compartimos parcialmente la teoría de Wheeler. Aceptar totalmente la idea de este crítico equivaldría a afirmar que los profesionales del teatro español no han comprendido adecuadamente su responsabilidad porque,

> en su faceta de espectáculo, el teatro debe ceñirse al contexto, expectativas, bagaje cultural y problemas de la época en que se representa. Lo que se dijo ayer, aunque suene como tal, se interpreta como se piensa hoy. Lo mismo sucedía en la época clásica, donde argumentos, personajes y contextos de épocas pretéritas eran sistemáticamente adaptados a la realidad, juicios y prejuicios de su tiempo (Moraelche Tejada 2007:204).

La inclusión de comedias con temáticas moriscas y musulmanas, un canon menos conocido y cargado de ideología política, en las representaciones teatrales actuales evidencia desde el principio el empeño de los directores tanto por familiarizar a sus espectadores con todos los matices del drama áureo como por establecer un diálogo con ellos. Aunque es cierto que el año 1992 destaca como un período de máxima exhibición nacional en las funciones, como observaremos más adelante, esto está intrínsecamente ligado al contexto sociopolítico del país. En este sentido, admitiendo la dimensión ceremonial de la puesta en escena contemporánea del repertorio clásico, consideramos que esta connotación destaca la naturaleza flexible y abierta a diversas interpretaciones de las obras clásicas, aplicables a distintas circunstancias sociopolíticas. Esta razón por sí sola es lo suficientemente atractiva como para captar nuestra atención, y justifica un análisis más profundo al respecto y estudiar si los directores buscan reivindicar las problemáticas sociales actuales en un ejemplo sumamente significativo, como es la polémica relacionada con el Islam.

4. LOS PERSONAJES ISLÁMICOS EN LAS TABLAS. EL PAPEL DE LA PUESTA EN ESCENA ACTUAL EN LOS DEBATES SOCIOPOLÍTICOS:

¿ESPEJO DEFORMADOR O REALISTA?

4.1. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES ISLÁMICOS EN LA ADAPTACIÓN ESCÉNICA ACTUAL DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL: *LOS BAÑOS DE ARGEL*

Aunque la presencia de la religión es frecuente en las obras cervantinas, no se muestra de forma inmutable, sino "varía notablemente de un caso a otro, así como lo hace el tratamiento de la misma" (Santos de la Morena 2017:38). A este respecto, es interesante destacar que, en relación al tema de nuestro estudio sobre el Islam, Albert Sánchez (en García Lorenzo 1993:202) nos brinda un dato sorprendente: "el personaje histórico que más veces menciona Cervantes en su producción literaria es Mahoma". La cuestión de Argel, y por consiguiente el Islam, concernían a nuestro autor debido a su experiencia de cautiverio, lo cual generó una estrecha vinculación entre su producción literario-teatral y su vida personal (Santos de la Morena 2017:28). De este modo, Argel llegó a ser "la materia literaria que más vinculación tendr[ía] con la religión de toda la producción cervantina, junto con la peregrinación representada en el *Persiles* y la historia hagiográfica de *El rufián dichoso*" (Santos de la Morena 2017:28).

Los baños de Argel suele ser interpretado como la versión literaria de una realidad argelina, debido a la experiencia vivida por Cervantes (Canavaggio 1992:20), y él mismo lo declara en los últimos versos de la obra:

> No de la imaginación
> este trato se sacó,
> que la verdad lo fraguó
> bien lejos de la ficción (vv. 3069-3072)

Sin embargo, Canavaggio sostiene que de la presencia de este trasfondo histórico no se debe concluir que *Los baños de Argel* sea "mero trasunto de la vida berberisca" o "comedia a noticia", porque "adoptar semejante enfoque sería hacer caso omiso de la ambigua relación que mantiene con lo particular histórico un texto cuya coherencia interna, ajena a la cronología de los hechos aludidos, es, a fin de cuentas, la de una obra de ficción" [1992:24].

Acerca de la fecha de composición de la obra hay distintas teorías. A diferencia de Schevill-Bonilla, que consideran la comedia como anterior a 1578, Cotarelo Valledor sostiene que es una obra más tardía, posterior al 1606, el año del regreso de Cervantes a Madrid (Canavaggio 1992:33). Morley y Bruerton, siguiendo la misma línea, afirman que la comedia estaba inspirada en *Los*

cautivos de Argel de Lope de Vega, por lo que la fecha de su composición tiene que ser posterior a 1599, posiblemente entre 1604-1615 (Sait Şener 2018:68). Contradiciendo las hipótesis que sustentan esas fechas de redacción, Márquez Villanueva afirma rotundamente que la obra se redactó hacia 1582 por "alusiones a sucesos como la muerte de don Juan de Austria, […] impronta del teatro prelopesco, el recuerdo de un episodio dramatizado por Cueva, y en la inclusión de un fragmento de coloquio de Lope de Rueda" (Canavaggio 1992:34). Aunque el enigma de la fecha de redacción de la obra no se ha resuelto completamente, sea a finales de XVI o a principios de XVII, lo más importante para nuestro estudio es tener en cuenta que esta comedia se compuso durante los años de alta tensión entre los moros y cristianos, cuando la identidad religiosa y nacional era la polémica fundamental del país.

Los baños de Argel, al igual que *El trato de Argel* y *La gran sultana*, muestra la historia del cautiverio de cristianos en las tierras dominadas por los otomanos. Sin embargo, Cervantes no se limita a tratar solo del problema turco y su trabajo abarca todas las diferencias religiosas y culturales entre la identidad española y la identidad del *otro*, lo que refleja la realidad de la sociedad de su tiempo. Los moros norteafricanos, los judíos y los renegados también desempeñan un papel significativo en este texto. De esta forma, el autor intenta construir diferentes lazos entre los personajes con el fin de mostrar y marcar los contrastes identitarios, cuyo resultado principal son secuencias intercaladas entre Costanza-don Fernando, Halima-don Fernando, Costanza-Cauralí, Zara-don Lope, Hazén-Ysuf y Sacristán-el judío. Aunque cada una de estas secuencias se enlazan de alguna forma con la otra, su eliminación no afecta a la trama central. "No existe una progresión, sino [que] la obra se avanza a saltos" (Doménici 2015:65). La pluralidad temática y la cantidad de acciones que ocurren en esta obra pueden llegar a confundir al espectador si intenta hallar y seguir un hilo concreto, lo cual da un tono más lírico o impresionista que propiamente teatral a la obra. Tal como explica González, la multiplicación de tramas es una técnica dramática barroca basada en la *Poética* de Aristóteles y fue empleada abundantemente por Cervantes. Esta técnica produce un movimiento dramático denso y encubre la acción verdadera o la idea esencial de la obra. Asimismo, representa simbólicamente "la incapacidad del hombre para percibir la realidad debido a la multiplicidad de acciones que suceden en la vida real del ser humano" [2016:175]. En el caso de *Los baños de Argel*, las conductas individuales se corresponden como las figuras de un cuadro de pintura, en el que se trasciende a cada una con un hilo distinto. Sin embargo, es relevante tener en cuenta que, aunque existen varios hilos, todos son necesarios para la creación del retablo y del

mundo polifacético que en conclusión representa un cuento de amor que llega a afectar a la casi totalidad de los protagonistas (Canavaggio 1992:32).

El argumento de la obra bebe de la novela bizantina de aventuras, el romancero morisco, la narrativa renacentista y el teatro anterior a Lope (Canavaggio 1992:24), cuyo fruto es la historia de amor y de salvación de una pareja esclavizada y separada por la fuerza y tiranía de su enemigo. Los turcos, guiados por el renegado traidor Yzuf, tras invadir las costas españolas bajo el mandato del corsario turco Cauralí, raptan a unos cristianos como cautivos, entre ellos a Costanza, la protagonista cristiana, el sacristán y un hidalgo con sus dos hijos –sobrinos de Yzuf– Juanico y Francisquito. Don Fernando, frustrado por no haber podido llegar a tiempo con los socorros para salvar a su amor, se arroja al mar pidiendo a los turcos que lo hagan cautivo también. A partir de entonces empiezan todas las tramas amorosas y bélicas entrecruzadas de la comedia y el resto de la obra gira alrededor de los sufrimientos de los cautivos cristianos y los maltratos de los trucos y los moros hacia ellos. Los enfrentamientos mostrados en la obra pueden ser resumidos en la inteligencia y caballerosidad de los cristianos y su amor puro y fiel frente a la credulidad y ferocidad de los moros y turcos y su personalidad infiel y caprichosa. Mientras a lo largo de esta comedia Costanza y don Fernando pasan de una aventura a la otra –escondiendo su amor y disimulando sus sentimientos verdaderos– para salvarse y conseguir la libertad, Halima y Cauralí, sus amos, los persiguen locamente, guiados por su pasión y capricho. Halima obliga a don Fernando a que la ame y Cauralí no se rinde ante el deseo de conquistar a Costanza. En la lucha contra la pareja turca infiel, la pareja cristiana fiel recurre a juegos para engañar a sus amos y conseguir llevar a cabo su plan de escape. Zara, aparentemente mora, pero en su fuero interno cristiana, expresa sus sentimientos a don Lope, otro cautivo cristiano, y le ofrece rescatarle si él desea casarse con ella. Mientras van avanzando las historias de amor entre los protagonistas, se abre el hilo temático de los dos renegados. De este modo, se muestra el enfrentamiento entre Hazén, el renegado arrepentido que desea desesperadamente volver a España, e Yzuf, malvado, quien ha rechazado completamente su identidad cristiana y española y se ha convertido en un tirano moro. Hazén, condolido e irritado por los comportamientos traidores de Yzuf hacia su patria y su pueblo, lo mata a puñaladas, sabiendo que le espera el castigo de la muerte, pero prefiere morir cristianamente que vivir como un infiel e indigno. Francisquito es otro personaje cristiano fiel a su religión cuya resistencia ante las obligaciones de los moros para convertirse en musulmán lo lleva hacia martirizarse y sacrificarse por su fe. Otro enredo tramado en la obra es el contraste

entre el sacristán y el judío, lo cual demuestra de forma palpable la intolerancia de la sociedad cristiana de entonces hacia esa minoría. Las reiterativas discriminaciones y burlas del sacristán contra el judío es un punto desafiante de la obra que puede intrigar al lector respecto a la intención de Cervantes en insultar más de una vez al judío en voz del personaje donaire. Toda esta superioridad confusa de los cristianos se completa con el final de la obra, que se resume en la huida de la mayoría de los cautivos, dejando a sus enemigos engañados y fracasados.

Cervantes, con su espada de doble filo, unas veces ataca al *otro* y otras veces al cristiano. Su postura es tan confusa como la relación de estas comunidades en su época.[101] Pero algunos detalles de sus obras sobre el cautiverio, que serán estudiados a continuación, nos ayudan a desenredar más el enigma de su opinión sobre la adversidad, el odio y la intolerancia hacia los moros y turcos. Tal como lo estudiamos también en el capítulo dos, es cierto que nuestro autor no desaprovechaba el momento propicio para criticar los comportamientos y las costumbres de estas minorías, pero no se puede basar únicamente en esos comentarios para deducir que era defensor del trato mal con ellos,[102] teniendo en cuenta que él mismo había vivido en carne y hueso el cautiverio y la falta de libertad. Moisés Castillo, en su estudio sobre *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana,* trata de justificar el aborrecimiento hacia el *otro* como una ironía cervantina, crítica del fanatismo religioso, lo que hace reflexionar al lector sobre esa realidad feroz a través de una especie de vértigo teatral [2004:219]. En este sentido pone de manifiesto que:

> A primera vista, se podría defender que en estas comedias se representa la superioridad moral de los cristianos frente a la irreverencia y falta de ley de los moros, así como las odiseas por las que pasan los cristianos cautivos por defender su fe en tierra de infieles. Está asimismo claro que en estos textos los moros son acusados de inocentes, ingenuos, falsos, deshonrados, crueles, sodomitas

[101] Como lo hace notar Santos, la obra cervantina presenta una riqueza y ambigüedad que dificulta llegar a conclusiones convincentes sobre el pensamiento del autor, afamado como complejo e irónico, cuyos textos contienen profundidades insondables. Los personajes y narradores de sus obras no son necesariamente portavoces de su autor, lo que complica aún más la tarea de encontrar su voz o pensamiento. A lo largo de los años, se han generado interpretaciones diversas sobre el pensamiento de Cervantes, pero no ha surgido un acuerdo unánime. Algunos críticos, Louis Imperiale entre ellos, han caracterizado a Cervantes como un personaje hipócrita, especialmente en temas religiosos, aludiendo a su habilidad para matizar y expresar ideas opuestas mediante la ironía [2008:625]. Sin embargo, es significativo que la dificultad de extraer el pensamiento religioso del autor esté relacionada con su capacidad para embaucar a los lectores, "de *esconder* un pensamiento de autor", como si la literatura tuviera la función de revelar la ideología del escritor [2017:18-21].

[102] Como es bien sabido, Américo Castro sostenía con firmeza que Cervantes no toleraba al *otro*, sobre todo al morisco, porque tuvo varias veces la oportunidad de hablar de ellos y siempre lo hizo con odio y manifestó su satisfacción por haberles expulsado de España, considerándolos incompatibles con el país (en Quérillacq 1992:78).

> de adorar a los astros (luna) como los amerindios. […] a mi juicio, es esta una ambigüedad, una ambivalencia que Cervantes espera que el lector supere, para de este modo llegar a tener una opinión propia que redunde en juicios con repercusiones en el mundo [2004:220].

Estamos de acuerdo con que Cervantes sube al espectador a una montaña rusa en estas obras, de la que sale intrigado, pero no coincidimos en que lo hizo para criticar conceptos como la identidad religiosa y la pureza de sangre, sino para que resulte complicado inferir a ciencia cierta si estaba a favor o en contra de la intolerancia. Para demostrarlo ponemos en tela de juicio uno de los razonamientos de Castillo en defensa de su hipótesis, que tiene que ver con "las relaciones del poder" entre los cristianos y los *otros* en las tres obras arriba mencionadas [2004:227]. De este modo, expone tres ejemplos que desde su punto de vista contradicen el discurso conservador ortodoxo: se centra en las relaciones de Catalina con el rey turco en *La gran sultana,* el ama Zara con su esclavo Aurelio en *El trato*, y la mora Zara con don Lope en *Los baños*. En los tres casos, en realidad, son los amos musulmanes quienes están asumiendo por deseo propio el papel de esclavos de los cautivos cristianos (Castillo 2004:227). A juicio de Castillo, Cervantes intenta dar a entender que el *otro* posee un concepto de virtud muy parecido al del cristiano y está menos obsesionado con la ortodoxia y la pureza de sangre que él [2004:227]. La primera justificación de Castillo no parece lo suficientemente potente, porque el hecho de intentar argumentar la virtud del *otro* y esforzarse para nivelarla con la del cristiano, en sí se puede considerar como otra forma de menosprecio. Aparte de esto, reconocemos que los cristianos son los verdaderos protagonistas en la ostentación del poder en estas relaciones, pero no por las virtudes de los antagonistas, sino porque están en una posición superior incluso en las tierras del enemigo. Quien nunca se rinde y sale victorioso de estas relaciones y de todos los enfrentamientos, sean morales, religiosos, románticos o bélicos, es el cristiano. A continuación, exponemos algunos ejemplos de nuestra hipótesis: 1) Catalina y el rey turco en *La gran sultana*; 2) Zara y su esclavo Aurelio en *El trato de Argel*; 3) Zara y don Lope en *Los baños de* Argel; 4) Cauralí y Costanza en *Los baños de* Argel; 5) Halima y don Fernando en *Los baños de Argel*, 6) Francisquito y el Cadí en *Los baños de Argel*; 7) Hazén e Yuzuf en *Los baños de Argel*. Un punto importante en todos estos casos es luchar por vivir cristianamente, que en algunos de ellos acaba en la muerte de los cristianos cuando se pone en peligro su identidad religiosa. Catalina es la gran sultana, a la que no puede ni quiere dominar el rey turco, locamente enamorado de ella. Solo quiere tenerla como "señora, / por subir el bien de

punto" (vv. 1284-1285). Aunque en aquel entonces el hombre, tanto cristiano como musulmán, tenía el poder autoritario en la familia, en este caso el rey turco se rinde ante la cristiana declarando que: "No eres mía; tuya eres" (v. 1324), mientras observamos en *Los baños de Argel* que las moras no podían ni hablar con sus cautivos sin el permiso del marido: "por eso nos dan licencia / de hablar con nuestros cautivos." (vv. 1037-1038). Al final, es Catalina quien subyuga al *otro,* aunque sea rey. En los casos de Zara-Aurelio, Cauralí-Costanza y Halima-don Fernando nos planteamos una pregunta: ¿los personajes musulmanes que persiguen a los cristianos están realmente menos obsesionados con la religión o son más infieles? En un mundo en que la identidad de las personas se definía por su fe religiosa, ¿era un aspecto positivo renunciar tan fácilmente a su fe ante las pasiones humanas? ¿Cervantes sería capaz de apoyar compasivamente las relaciones entre parejas de diferentes religiones? Aunque la intención de Cervantes fuera realmente burlarse de conceptos como la pureza de sangre y la ortodoxia, ¿el público de entonces captaría de verdad este mensaje a través de estas posiciones desiguales entre *nosotros,* caballeros y superiores, y el *otro,* desesperado e inferior? Para comprender mejor nuestra hipótesis, solo hay que pensar con la mentalidad de la sociedad de entonces, no con la mentalidad del siglo XXI y el deseo de imaginar a un "Cervantes liberal" que promoviera relaciones entre parejas musulmanas y cristianas. En un mundo que los musulmanes son acusados por ser falsos, lo que permite a las autoridades cristianas humillarlos y desterrarlos, ¿se considera un punto positivo burlarse de Mahoma como lo hace Zara cuando dice a Aurelio?: "Déjame a mí con Mahoma, / que agora no es mi señor, / porque soy sierva de amor, / que el alma subjeta y doma!" (vv. 229-232). Con estos versos ella misma está confesando su falsedad, porque solo su cuerpo y su apariencia mantienen la fe y no su alma. Mahoma es su profeta mientras la beneficie, y cuando es un impedimento para conseguir sus deseos, ya no es su señor. Aparte de esto, estos versos quedan lejos de la realidad de las normas del Islam –según las cuales el castigo del adulterio para la mujer es la muerte por lapidación (Guerrero 2011:274-275)–, si pensamos que Cervantes los compuso para mostrar que los musulmanes estaban menos obsesionados con su religión y más temerarios ante el amor. La renuncia a la fe religiosa en estos versos podría relacionarse con el tópico del amor en la lírica de tradición cancioneril, como sucede en *Celestina* cuando Calisto se declara melibeo, y no cristiano ("¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo"). No negamos que esto también podría ser otra interpretación extraída del texto, pero si fuera así, por qué en las obras mencionadas siempre son los musulmanes quienes apostatan por amar a un/a cristiano/a y no

viceversa. Otra cuestión relevante en relaciones parecidas es el amor y la pasión no correspondidos de los personajes derivados del Islam hacia los cristianos, y nunca al revés. Incluso lo contemplamos en las palabras de Zara en *Los baños de Argel*: "Amar a cristianos moras, / eso vese a todas horas; / mas que ame cristiana a moro, / eso no" (vv. 1122-1125). El deseo constante que el *otro* siente hacia *nosotros* pone automáticamente a estos últimos en una posición superior en las relaciones sociales. En otras palabras, parece que el autor pretende transmitir el mensaje de que, aunque soy tu esclavo/a, no necesito desearte; sin embargo, tú, incluso siendo rey o sultana, estás profundamente enamorado/a de mí, y a pesar de eso, pierdes este juego y yo obtengo mi libertad sin tener que someterme a ti, cuyo ejemplo se observa en las secuencias entre Costanza-Cauralí, Halima-don Fernando y Zara-Aurelio. El único caso de deseo recíproco es entre don Lope y Zara, porque ella se ha criado por una cautiva cristiana, quien le ha enseñado todo el cristianismo, por lo que no cree en el Islam. Además, los dos saben que se trata de un negocio por su libertad.

Con respecto al tema de la conversión de los cristianos al Islam, tenemos las secuencias entre Francisquito-el Cadí (vv. 1925-2008; vv. 2537-2570) y Hazén-Yzuf (vv. 770-851). Francisquito, martirizado por desobedecer las imposiciones del Cadí para que se convierta en musulmán, y Hazén, arrepentido con deseo de reparar su pecado de apostasía, matizan el papel de Yzuf, que es un cristiano traidor que pretende ser moro, pero en realidad no mantiene ninguna fe, y así lo demuestran los siguientes versos expresados por Hazén:

HAZÉN Sea ansí.
Dejo aparte que no tengas
ley con quien tu alma avengas,
ni la de gracia ni escrita,
ni en iglesia ni en mezquita
a encomendarte a Dios vengas. (vv. 776-781)

Explicado esto, en relación con estos contrastes religiosos nos surgen varias preguntas: ¿los cristianos consiguen vivir/morir cristianamente? ¿Qué hecho es más valioso que el martirio por la fe en aquel entonces?[103] ¿Quién es el antagonista en estas relaciones? ¿El que muere cristianamente? Las respuestas a estas preguntas demuestran que el triunfador de todos estos

[103] El mártir o el "héroe cristiano" (Rodríguez de Ceballo 2002:84) representa el máximo nivel de creencia religiosa en el cristianismo. El martirio para los creyentes era la mayor prueba de fidelidad a su religión, sobre todo durante el siglo XVI debido a las persecuciones a los cristianos por la comunidad musulmana para hacer renegar de su fe (Jiménez Pablo 2017:140).

conflictos es el cristiano. En estos tres textos, si el musulmán (sea moro o turco) es más tolerante con el cristiano no es por ser más humano, sino por sus beneficios. Si lo estudiamos con más profundidad llegamos a la conclusión de que siempre hay un interés detrás de la tolerancia del *otro* musulmán, sea el dinero, el amor o la excitación sexual. En *Los baños de Argel* Vivanco expresa su admiración hacia la tolerancia de los musulmanes por dejar a los cristianos que mantengan su fe y celebren su misa, pero en seguida vemos que el autor desmiente esta creencia en voz de Osario:

OSARIO Más de una vez, con aprieto
se ha celebrado y con prisa;
que una vez, desde el altar,
al sacerdote sacaron
revestido, y le llevaron
por las calles del lugar
arrastrando; y la crueldad
fue tal que con él se usó,
que en el camino acabó
la vida y la libertad. (vv. 2063-2072).

Además, en esta obra contemplamos que los moros obligan a los cristianos a pagar para poder acudir a la misa (vv. 2023-2028), lo que no solo contradice la teoría de que Cervantes quisiera reflejar una imagen más tolerante de ellos, sino que humilla más al *otro* por su avaricia. Sin embargo, en este sentido nuestro autor ha sido más justo y ha criticado de la misma forma a los cristianos que se convertían al Islam y traicionaban a su país por obtener mercedes y provechos, como el personaje de Yzuf, o personajes como el sacristán tramposo que se saltaban las normas de su religión en tierras ajenas por priorizar su bienestar. Aunque consideraciones como estas relativizan la postura de Cervantes y admiten distintas interpretaciones de su texto, al fin y al cabo, es una obra escrita para un público estrictamente católico. De esta relatividad quizá se pueda llegar a la conclusión de que Cervantes intentaba criticar en general los comportamientos inhumanos, pero se dirigía más al *otro* que a *nosotros*.

4.1.1. Montaje del CDT (1979)

Tal como hemos mencionado anteriormente, es crucial para nuestro objetivo de investigación analizar por qué la segunda producción del CDT fue una obra en la que aparece el Islam y las prisiones de Argel, precisamente durante los años que "el mundo de la escena comenzaba a experimentar las consecuencias del cambio político gracias a la llegada de las primeras ayudas de la Administración al teatro" (Mascarell 2014:76). Que el segundo paso hacia "una nueva época en la comprensión y escenificación de los clásicos" (Muñoz Carabantes 1992:190) se diera con la representación del *otro* y su mundo, diferente al español, puede ser considerado como un punto de partida relevante tanto para la democracia en España, tal como fue en su momento y "llamó la atención de grupos y compañías privadas" (Mascarell 2014:76), como para nuestro análisis del papel del teatro áureo en esta reciente democracia. Por ende, trataremos de averiguar si esta representación puede atribuirse a la función ceremonial y exhibicionista, según la clasificación de Wheeler para el teatro áureo contemporáneo, o si más bien ocupa un lugar que, según la división de Mascarell, se relaciona específicamente con el teatro de entretenimiento o teatro de preocupaciones sociopolíticas.

El Centro Dramático Nacional tuvo muy presente a Cervantes desde los primeros estrenos. Francisco Nieva, catedrático de Escenografía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y reconocido dramaturgo y escenógrafo, fue elegido en 1979 para llevar a cabo la puesta en escena de *Los baños de Argel*. Nieva, además de ser un autor dramático excéntrico, tenía su propio estilo estético, que oscilaba entre lo barroco y lo alucinado, y que se nutría tanto de las influencias tradicionales como de la vanguardia. Con audacia, empleaba a los clásicos con total desenvoltura, demostrando un dominio excepcional de la estética escénica en aquel momento (Doménech Rico 2015:5).

Si *Los baños de Argel* consigue enmarañar a su lector, el trabajo de Nieva hace perderse a su espectador en un laberinto teatral del que difícilmente puede salir. Nuestro dramaturgo, director y escenógrafo no tuvo la intención de realizar una adaptación de *Los baños de Argel*, sino de varias obras de cautiverio de Cervantes.[104] Las vías de su laberinto escénico, aunque están construidas principalmente con el material escogido de *Los baños*, te hacen pasar por algunas poesías sueltas de Cervantes, algunos fragmentos de *La gran sultana*, *El trato de Argel* y la

[104] Léase más al respecto en el análisis de *La gran sultana* en el apartado «4.5.3.1.» de la tesis.

"Historia del cautivo" de la primera parte de *Don Quijote* (Nieva 1979:35), lo que puede parecer una mezcla embarullada para quienes hayan leído todos estos textos. Las acciones consecutivas desestabilizan la percepción del espectador de esta representación, y se puede declarar que, en este sentido, Nieva ha sido bastante fiel al texto de Cervantes. Él mismo afirma que:

> *Los baños de Argel* pertenece a un clima esperanzado y enérgico anterior al "desencanto", teatro de formas abiertas y que aún no ha dado por buena ninguna preceptiva. Por lo cual todo en él puede ser posible: el melodrama romántico, la "película de aventuras", el documental de costumbres exóticas; una fastuosa y poderosa fiesta renacentista (Nieva 1979:35).

La fastuosidad y el poder que Nieva observa en esta "fiesta renacentista" de Cervantes se transmite al espectador a través del método de la "reópera" y una escenografía deslumbrante y exótica, pero a veces recargada. La abundante cantidad de elementos escénicos de este montaje cautiva tanto al público que su atención se distrae más hacia la apariencia que hacia el contenido.[105] La focalización de la mayoría de las críticas[106] en la escenografía de este trabajo pone de manifiesto que el trabajo dramatúrgico de Nieva no ha sido apreciado tanto como su trabajo escénico. A juicio de Lázaro Carreter, incluso habría sido más sencillo dejar *Los baños de Argel* en su estante, porque le parece "una interpretación desencajada y desaforada de punta a fin" y "el resultado final […] resulta trivial y engañoso" [1980:s.p.]. Desde su punto de vista, la puesta en escena dirigida por Nieva padece de "desnutrición ideológica", lo que "no es admisible para un texto tan cargado de sentido" [1980:s.p.]. En contraposición con él, Canavaggio sostiene que el trabajo de Nieva merece ser estudiado detenidamente y:

> no se le puede negar una cualidad fundamental que justifica por sí sola la empresa: la de haber desempolvado una obra condenada a ser pasto de especialistas, revelando, mediante intuiciones certeras, sus insospechadas virtudes teatrales [1992:40-42].

La obra se estrenó en el teatro de María Guerrero el 4 de diciembre de 1979. El diseño de la escenografía y figurines del montaje corrió a cargo de Francisco Nieva y Juan Antonio Cidrón,

[105] En este sentido, Pablo Corbalan declara que "hay un esteticismo desbordante, en el que se anegan tanto el amor como el dolor que Cervantes traía de los baños de Argel, donde estuvo cautivo" [1979:36].
[106] Léase más al respecto en Gómez Ortiz [1979:50], Corbalan [1979:36], García-Osuna [1979:24], Rico [1979:s.p.], López Sancho [1979:44], Aviles [1979:30], Iniesta [1979:s.p.], Lázaro Carreter [1980:s.p.], Gabriel y Galán [1980:42].

basado principalmente en la ambientación y gestualidad románticas "al estilo de Gustave Doré" (Nieva 1980:79). Bastaba igualmente a Nieva la palabra Argel "para que mecánicamente evocase a Delacroix, sus *femmes d'Argel* y toda su encendida y ondulante pintura" sobre Marruecos (Nieva 1980:79-80). Aun así, no se limitó a lo romántico y miró a Cervantes a través del simbolismo *kitsch,* morbosamente concentrado en Gustave Moreau (Nieva 1980:79). No satisfecho aún con sus referencias pictóricas por faltarle un toque más reciente y moderno, recurrió al "moderno cómic fantástico anglosajón", lo cual:

> si no comenta ya con sus imágenes lo cervantino-quijotesco, en grandísima medida resucita el visionarismo romántico, muy bien asistido por las perfecciones fotolitográficas y con colores también insospechados por la antigua litografía (Nieva 1980:79).

La música del montaje se llevó a cabo por Tomás Marco, uno de los compositores más importantes de su generación debido a su contribución al estudio y difusión de la música en el ámbito español e internacional, especialmente en los años 70. Él, junto con su equipo de percusión, brindó música en directo a la obra, ejerciendo así un trabajo relevante en la transmisión de efectos trágicos y cómicos a lo largo de la representación. Asimismo, la "reópera" desempeñó un papel fundamental en la representación musical de *Los baños de Argel* como un auténtico melodrama, en consonancia con la visión del director sobre la estructura formal de la obra y las intenciones del autor. Por esta razón, se incluyeron también elementos como canciones, bailes y la escenificación de una batalla y una boda morisca [1980:79]. Francis Maniglia realizó la iluminación del trabajo desde un punto de vista expresionista, fundiendo lo real y lo mágico en su diseño, en armonía con otros elementos de la escena (Maniglia, en Nieva 1980:94).[107] Y, finalmente, Juan Antonio Cidrón con el diseño extravagante del vestuario y Pawel Rouba y Elvira Sanz con su coreografía exótica, consiguieron acercar esta puesta en escena al mundo de la fantasía que Nieva pretendía representar.

Explicado todo esto, volvemos a la pregunta del inicio: ¿por qué *Los baños de Argel*? En la entrevista que Miguel Bilbatua realizó con Nieva, nuestro director contestó así a esta pregunta:

[107] Cabe señalar que para el análisis de la iluminación de este montaje nos hemos basado mayoritariamente en las descripciones de Nieva en su diario de dirección, porque la grabación del espectáculo es en blanco y negro, lo que dificulta distinguir el color y la intensidad de la luz.

> El año pasado, cuando Marsillach era director del Centro Dramático Nacional, nos propusimos hacer una nueva selección de clásicos, más acorde con nuestro tiempo. *Los baños de Argel* me pareció una obra insólita, que se despegaba del conjunto del teatro barroco español [1979:20].

En su opinión, el teatro de Cervantes se despegaba del teatro de su época porque era un hombre del Renacimiento y no del Barroco. Nieva añade que cuando Cervantes regresó del cautiverio, esperaba encontrarse con una España libre de dogmatismo, pero se dio cuenta de que las revoluciones iban a ser al revés e instaurarían los dogmas (Nieva, en Bilbatua 1979:20). Nuestro director explica que optó por poner en escena *Los baños de Argel* porque observaba una ternura, una tolerancia, una comprensión y un perdón en Cervantes que la Iglesia de su tiempo era incapaz de concebir. (Nieva, en Sánchez Bardón 1979:32; Nieva 1979:35). Él sostiene que a Cervantes "le atrae mucho la civilización islámica, le parece extremadamente refinado e interesante, lo que no deja de subrayar frente a la crueldad que él pudo observar y padecer en las cárceles argelinas" (Nieva, en Sánchez Bardón 1979:32). En este sentido, es muy interesante para nuestro objeto de estudio la comparación que Nieva realiza entre los baños argelinos y la sociedad de su época:

> Bien es cierto que un clima de tardío Renacimiento le abrió en su juventud un escenario, un campo de acción que hoy llamamos Europa. Un escenario con salidas africanas y asiáticas, con ventanas hacia misteriosas y profundas culturas. Pudo ser espectador de la belleza y la miseria del mundo; espectador de las fastuosas ceremonias teatrales vaticanas y víctima de las cárceles o baños argelinos. Algo comparable hoy día al conocimiento de los campos de concentración y del más refinado hedonismo capitalista. […] *Los baños de Argel* es un *collage* interesante, una fuente de apasionantes problemas que arrojan una luz insólita sobre nuestra historia y nuestra sociedad [1979:35].

Según lo explicado anteriormente sobre la postura de nuestro autor áureo con respecto al *otro*, nos resulta difícil imaginar a un Cervantes tan tolerante como Nieva lo percibía. Él mismo en otra ocasión afirma que "Cervantes es *moderno* y que por ello puede ser interrogado por nosotros, por el teatro de hoy, seguros de que su respuesta nunca será parcial, sino relativa y ambigua; es decir, humana". Si su postura es relativa y humana, difícilmente será del todo positiva, a menos que Nieva haya sido selectivo en su adaptación enredada de *Los baños*, realizando una lectura

idealizada de los textos de Cervantes; la duda que trataremos de resolver en nuestro análisis de este montaje.

La puesta en escena de *Los baños de Argel*, "nada naturalista" (Nieva 1980:71) y llena de elementos escénicos libres de realismo documental (Nieva 1980:103), está dividida en trece secuencias y un prólogo. Tal como hemos mencionado anteriormente, el plan dramatúrgico principal sufrió varios añadidos y cambios que serán estudiados en las próximas páginas. El montaje empieza con el prólogo agregado por el director en el que, sobre un fondo visual y sonoro de mar, La Leyenda[108] comenta al público una síntesis de la obra, cantando en "estilo recitativo" (Nieva 1980:121), y de esta forma da inicio a la representación. Tristán, colgado a la cuerda de una campana, va advirtiendo desesperadamente al pueblo sobre el ataque del enemigo.[109] Vestido con ropa de dormir, logra transmitir al espectador la sorpresa y el impacto de este acontecimiento totalmente inesperado. Mediante tan solo un elemento escénico, hacer que Tristán se columpie de una punta del escenario a la otra, el director consigue mostrar que es el personaje donaire, ingenuo y bobo (imagen 1). Tal como explica Canavaggio, las gracias del sacristán se derivan de un tipo específico de la figura del donaire, distinto del gracioso lopesco. Las burlas del bufón cervantino tienen la función principal de un "hazmerreír", un "loco de corte", un "hombre de placer" [1998:18]. De esta forma, mantiene que Tristán desarrolla:

> el contrapunto burlesco de las acciones patéticas que se representan ante nuestros ojos; o bien haciendo resaltar las condiciones en que incurren, repetidas veces, los demás personajes; o bien desenmascarando a aquellos que pretenden aparentar gravedad, en un juego del ser y del placer en el que se disuelven los estatutos preestablecidos [1998:18].

Aprovechamos estas palabras de Canavaggio para demostrar que, aunque Tristán es distinto de la figura del donaire de Lope por no desempeñar el papel del asesor de confianza de su amo, comparte algunas características suyas en la obra cervantina. Por ejemplo, hemos observado en el segundo capítulo que uno de los elementos esenciales del gracioso, aparte de ser cobarde e inadaptado

[108] Catalina en la obra original se convierte en La Leyenda, el personaje cantante, en la puesta en escena.
[109] En la obra Tristán advierte al pueblo que los que les han atacado son turcos (vv. 39-40), pero en la adaptación Nieva ha cambiado la palabra "turcos" por "moros" (Nieva 1980:123). Aunque en otros versos de la obra hace algunas indicaciones a los turcos, no se preocupa por distinguir estas dos naciones y los generaliza como moros, tal como lo contemplamos también en estos versos de La Leyenda, añadidos por el director: "Que moros van por la costa; / toca el bronce, sacristán; / Que moros van por la costa; / mira sus paños volar" (Nieva 1980:122).

social, es involucrar al público en la burla que hace contra las normas sociales. Su voz es necesaria en la obra porque representa la voz popular, y Tristán comparte esta característica con la figura del donaire. Si no consideráramos la voz de Tristán, las repetidas veces que insulta a los moros y judíos, como la de la sociedad de entonces, con la que Cervantes podía sintonizar o no, entonces se afirmaría automáticamente la postura intolerante del autor frente al *otro,* expresando su opinión al respecto en boca del sacristán.

En el trabajo de Nieva, el personaje de Tristán desempeña un papel crucial en resaltar y ridiculizar la maldad, la falsedad y la inmoralidad de los antagonistas, cuyo ejemplo se aprecia en la primera secuencia cuando el sacristán sale sorprendido al escenario e intenta comprar su fuga, haciendo juegos burlescos con Yzuf, el renegado farsante. Con la esperanza de poder engañarle, va sacando objetos de lujo de su bolsillo y se los ofrece. Su compatriota traidor recibe gustosamente sus sobornos, pero se niega a liberarlo. Durante unos breves momentos el público presencia el juego de escape de estos dos personajes, acompañado con las risas maliciosas del renegado y las nerviosas de Tristán. El impacto cómico de esta escena, realzado por el sonido de quijadas, es fundamental para comprender la intención del director de burlarse de Yzuf, menospreciarlo y criticar sus actos avariciosos. Tristán intenta llevar a cabo los mismos juegos con Cauralí, pero sus esfuerzos por remediar su cautiverio resultan una vez más infructuosos. Finalmente, Tristán se arrodilla y realiza la señal de la cruz, demostrando que su única salvación y refugio frente a las maquinaciones del *otro* musulmán es su religión. Se resigna ante los actos violentos de los moros que lo empujan y arrastran, aceptando su destino. Todos estos elementos escénicos no tienen otra interpretación que la maldad de los musulmanes y la ingenuidad del cristiano.

Una figura discutible en relación con Tristán es un personaje mudo introducido por el director. Se trata de una incógnita vendedora que se desplaza con su tienda sobre la cabeza (Nieva 1980:139) y acompaña en muchas escenas a Tristán sin jamás mostrar el rostro. Incluso en un momento dado el sacristán intenta destaparle la cara para verla, pero ella le da una bofetada. La imagen surrealista de esta mujer mora desafía e intriga al espectador sobre la razón de su incorporación en el montaje. En este sentido, Nieva explica que "este *flirt* de Tristán nos permite cerrar el conflicto del personaje planteado por Cervantes ahorrándonos versos del abundante texto original de *Los baños*" (Nieva 1980:72). Del conflicto de este personaje quizá se refiera a su carácter moralmente flojo, por ignorar los principios de su religión en las tierras musulmanas. Un

ejemplo de ello en el texto se observa en la conversación de Tristán con un viejo cristiano en la que este le amonesta por comer carne en los días vedados. La repuesta del sacristán es que las riñas del anciano no son nada más que unas niñerías, porque él come lo que su amo le da de comer y no hay teologías en las tierras argelinas (vv. 1165-1169). Esta situación manifiesta la falta de compromiso de Tristán con su fe y su disposición a transgredir las normas religiosas por conveniencia. A continuación de estos versos, el viejo revela también la pasión que el sacristán siente por las moras: "Yo recelo; / que si una mora os da el pie; / deis vos de mano ese celo." (vv. 1179-1181). A pesar de que él rechaza las palabras del anciano, en la escena de la misa de los cristianos, interrumpe abruptamente la ceremonia para expresar incoherentemente sus sentimientos por una hermosa mora:

> Si mi dolor no remedia
> su bruñida y blanca mano,
> todo acabará en tragedia.
> ¡Oh mora la más hermosa,
> más discreta y más graciosa
> que la fama nos ofrece,
> desde do el alba amanece,
> hasta donde el sol reposa! (vv. 2143-2150)

Todos los versos arriba mencionados han sido suprimidos en el montaje y, posiblemente, sustituidos por la figura antedicha. Sin embargo, lo que resulta desconcertante de esta escena es por qué se representa a la mora como un mueble y no como una persona normal, especialmente considerando que en el texto el bobo es el sacristán. Dicho esto, la pregunta principal que surge en relación con este personaje es ¿acaso ser discreta y graciosa es sinónimo de parecerse a un objeto surrealista y ridículo? Resulta difícil evitar concluir que la intención del director al representar esta figura fue criticar las normas restrictivas del fanatismo islámico para las mujeres, obligándolas a taparse el rostro. Este tema será analizado con más profundidad en otras escenas similares.

Uno de los enredos relevantes del montaje con respecto a los personajes son las modificaciones que Nieva ha aplicado a Hazén. El director ha optado por convertirlo en el Guardián cruel, sin mencionar que es un renegado. Él critica que un amplio sentido de cristianismo planea sobre *Los baños de Argel* y las demás obras cervantinas, lo que es a la vez un sistema abierto desde el cual todo es admitido y aceptado, pero desde el punto de vista de la

pasión. A su juicio, es evidente que en este sistema religioso existe la entidad irrebatible del "infierno de la conciencia", por lo que se justifica la presencia de un personaje como Yzuf. El director mantiene que, tras suprimir un detalle que le parecía desdeñable, no tuvo inconveniente en incluir una aparición del traidor cristiano en el "infierno de su conciencia" [1980:66]. Ese "detalle desdeñable" sobre el que no presenta explicaciones puede ser "la supresión del episodio de un renegado arrepentido que proyecta escapar y matar al renegado Yzuf" (Nieva 1980:71). En el montaje, al igual que en la obra, lo que le espera al traidor cristiano es la muerte, pero no a manos de su compatriota, que pretende sacar provecho de la muerte de Yzuf, sino a manos de un morabito o santón que en realidad es un cristiano encubierto. Aunque en ningún momento se explica de manera directa el motivo de esta supresión, se infiere que, desde el punto de vista del director, Hazén no se había arrepentido, sino quiso cambiar de color por beneficio personal, vislumbrando la posibilidad de su liberación a través de don Fernando y don Lope. Dado esto, encontramos cierta contradicción en la trama que involucra a Yzuf. Él es un personaje negativo y esto se muestra en varias ocasiones en el montaje. Ponemos como ejemplo la escena en la que se observa al viejo Simón y sus hijos somnolientos y atemorizados. Los tres intentan huir de Yzuf y esconderse para evitar ser capturados. Mientras Juanico y Francisquito se abrazan y se protegen desesperadamente detrás de su padre, amenazados por sus enemigos, Yzuf responde con una risa maliciosa y ordena a los moros llevarse a los tres cristianos con violencia, mientras ellos gritan y suplican por sus vidas. Como hemos explicado previamente, en el texto, Yzuf, el renegado, en realidad no sigue ninguna religión, un detalle importante que no se refleja en la representación de su personaje en el montaje. Esto puede llevar al espectador a inferir que, si un personaje es malvado y traidor, entonces mantiene la fe islámica. Sin embargo, sabemos que esto no era la intención del director, teniendo en cuenta sus palabras sobre el carácter traidor de Yzuf, quien no tiene ningún sentido moral. Pero si el espectador no lee las explicaciones de Nieva, difícilmente puede llegar a percibir lo que él pretendía transmitir, lo cual podría ser considerado una deficiencia en el trabajo dramatúrgico de Nieva. En este sentido, el morabito es el único personaje que nos permite afirmar que el director tuvo la intención de minimizar en cierta medida la influencia predominante del cristianismo en la obra cervantina. El santón se representa en el montaje como una figura extremadamente delgada, siendo visibles sus costillas. Su rostro modelado con tonos oscuros, los ojos maquillados exageradamente de negro y un bindi entre las cejas finas redondeas reflejan un efecto misterioso y un poco malicioso en su rostro (imagen 2).

En la escena que mata a puñaladas al traidor cristiano presenta una "actitud mística con los brazos en cruz", riéndose con algo de diabólico (Nieva 1980:143) y confesando que es cristiano. En esta escena se contempla una atmósfera tensa y agresiva entre otros personajes, marcada notablemente por los movimientos de los actores y el sonido de la percusión con efectos de *glissando* (imagen 3). Tal como pone de manifiesto Tomás Marco, en este montaje se han utilizado instrumentos graves de membranas como un magnífico medio de añadir tensión a momentos cruciales (en Nieva 1980:98). En esta secuencia la presencia del morabito permite adentrarnos también en la complejidad de la visión cervantina sobre la religión y la naturaleza humana, sin reducirlo a una postura simplista o unívoca. Para Nieva, tal vez el hecho de que Hazén actuara en su propio beneficio y busque obtener ventajas no era suficiente para considerarlo capaz de cometer actos tan crueles. Quizá desde su perspectiva podría resultar más convincente que existiera una motivación ideológica detrás de esta muerte y que se percibiera cierto fanatismo y maldad en el personaje que la causa. En este marco, su interpretación ha sido más acorde con su época en la que el cristianismo no se aprecia tanto como en la época cervantina y el acto de matar en nombre de la fe se considera una manifestación de dogmatismo religioso.

Otro personaje conflictivo y complejo que merece ser analizado detenidamente es Zara. En la opinión de Nieva, Zara es una mujer "narcisista" y "calculadora de su destino" que tiene una "impertinente curiosidad hacia nuevos mundos que la reciben como admirable" [1980:70]. Considerando esta perspectiva suya, se logra comprender de manera más profunda la comicidad que el director ha incorporado al personaje. En este sentido, es notable mencionar la lectura cómica de Nieva de la escena cuando Zara hace llegar a don Lope mediante una caña una carta en la que le ofrece su liberación a cambio de matrimonio y una generosa dote. Los efectos sonoros producidos por el violín al bajar y subir la caña por ella para hacer entender a Vivanco que él no es el receptor, sino don Lope, son el elemento escénico esencial en los juegos cómicos entre estos personajes. El hecho de otorgar un matiz cómico a esta escena se interpreta como una manera de mofarse del carácter calculador y conspirador de Zara, quien se niega a liberar a cualquier cristiano, sino únicamente a un hidalgo, revelando así su intención de hacer negocios en lugar de actuar por principios. Aparte de esto, el director ha tenido una consideración relevante sobre el contenido de la carta de Zara que conecta el montaje con otras obras cervantinas. Esta modificación –explicada a continuación– enmaraña aún más el trabajo de Nieva, pero, en su opinión es un complemento necesario para presentar un panorama general de las obras islámicas

de Cervantes [1980:65]. Se contempla la misma carta, pero más elaborada, en *La historia del cautivo,* en la que el padre de Zoraida se presenta como un moro cruel que es capaz de echar a su hija en un pozo y cubrirla de piedras (Nieva 1980:72). Sin embargo, Nieva ratifica que, para su sorpresa,

> la escena del jardín retrata al verdadero Agi Morato bajo una luz muy distinta, como figura de una nobleza rayana en la candidez, bondadoso hacia los cristianos y aborrecedor de los canes turcos. Su comportamiento en el jardín muestra una inmensa ternura de padre e ilimitado orgullo y confianza en su hija [1980:72].

Considerando este detalle, y quizá por la importancia que este jardín presenta en la obra, haciéndose mención de él en cinco ocasiones distintas a lo largo del segundo y tercer actos (Castillo 2013:797), le resulta imprescindible al director incorporar al personaje de Agi Morato al final de la obra (Nieva 1980:72). Con esta modificación selectiva, Nieva consigue demostrar que Zara tiene sangre fría (Márquez Villanueva 1975:330) y defender su teoría de que Cervantes no pretendía hacer de ella "una heroína cristiana, como podría esperarse de un fiel proselitismo barroco-tridentino, sino un ser humano más complejo y más inquietante" (Nieva 1980:70), quien engaña a su propio padre. La lectura libre de ideologías religiosas del director hubiera sido más plausible si no hubiera representado a un Agi Morato tirano en la escena final de la obra, quien, como estudiaremos más adelante, asesina a un cristiano inocente por vengarse de la traición de su hija. Si Agi Morato puede llegar a ser tan cruel, es comprensible por qué su hija deseaba liberarse de esa religión y de sus seguidores. Existe una contradicción en este acto que puede ser interpretada como una complejidad humana o un añadido descuidado para lograr un final conmovedor, pero el conjunto de elementos que representan la maldad del *otro* apenas deja libre al espectador para imaginar a un Agi Morato tan bondadoso como Nieva lo interpreta.

Al hablar del jardín de Agi Morato como un espacio relevante en la obra, a pesar de no haberle sido otorgada una gran importancia en la escenografía del montaje, consideramos fundamental dedicar una sección de nuestro análisis a los espacios más esenciales de la puesta en escena para luego establecer conexiones entre estos con las temáticas principales del texto. Comenzamos por el ambiente de los baños donde se desarrolla la mayor parte de la obra. La primera secuencia se abre en las prisiones de Argel. Mientras La Leyenda describe las condiciones

de los baños –infaustos, infierno luminoso en que amanece (Nieva 1980:127)–, "una figura inquietante de aspecto infrauhmano, parecido al Nabucodonosor de Blake" (Nieva 1980:128) entra en el escenario andando a gatas y se refugia y se envuelve en una de las velas. La música suave y misteriosa que acompaña a este personaje extravagante levanta más la propensión del público sobre lo que le espera en este enigmático túnel que lo conduce por tierras extrañas. A partir de esta escena, unos elementos escénicos emblemáticos se apoderan del escenario, mediante los cuales el director intenta representar las condiciones inhumanas y el ambiente penoso e intolerante de los baños. Los prisioneros enfermos y delgados, tosiendo y despiojándose, se arrastran o caminan de rodillas con sus cadenas a los pies hacia la fuente de agua (imagen 4). El Guardián los vigila y controla, torturándolos con latigazos y maltratándolos con agresión y gritos. Los cautivos se empujan y se pelean para poder beber agua, lo que muestra lo sedientos que están, y, al probarla, ponen cara de repugnancia y miran con odio y regaño al Guardián en señal de su calidad mala. Hasta la fuente de agua es "insólita y chocante" (Nieva 1980:128), tal como lo describe el mismo director, sin mencionar que le ha dado la forma de los genitales masculinos (imagen 5). Frente a los moros violentos y excéntricos, contemplamos a don Fernando y Vivanco, cristianos nobles y maduros que actúan con caballerosidad y "se mantienen dignos en un rincón" (Nieva 1980:134). Como complemento del vestuario mísero de los figurines y la kinésica de los actores que atrapa la empatía del espectador hacia los cristianos, la luz de amanecer en el fondo del escenario intensifica la atmósfera dramática y trágica de la cárcel. Un personaje importante en esta escena es el cristiano desorejado, cuya representación por Nieva concuerda bastante con la descripción de Cervantes. El Cadí Zarahoja, quien da palos al desorejado por su intento de escape, se figura como un "minúsculo hombrecillo subido en unos enormes coturnos", apoyado en muletas, (Nieva 1980:135) y con un turbante exageradamente más grande que su cabeza. A través de esta caricatura, el director logra ridiculizar su imagen y menospreciar sus actos crueles. El desorejado, atado a un palo que llevan dos moros, se resiste con gritos ante la crueldad de sus enemigos. Su ropa ensangrentada y el fondo rojo del escenario son elementos que simbolizan la violencia infligida contra él (imagen 6). Explicado todo esto, nos gustaría plantear una cuestión con respecto a la escenografía de este cuadro. Es cierto que Cervantes u otros esclavos podrían haber experimentado y sufrido dichas violencias durante su cautiverio, pero nos resulta inconvencible que se encontraran con figuras infrahumanas en las prisiones de Argel, bebieran de fuentes de agua extrañas y grotescas, que todos los moros o turcos que conocían tuvieran

apariencias diabólicas, que caminaran descalzos o que usaran zapatos de cuarenta centímetros de altura. Dicho esto, nos preguntamos si realmente estos eran las peculiaridades de la civilización islámica por las que Cervantes se sentía atraído, como lo mencionaba Nieva. Estos elementos escenográficos más que las magnificencias de una civilización, representan el salvajismo y la barbarie.

Los baños son un escenario fundamental para mostrar los sufrimientos, los dolores y la falta de libertad de los cristianos, elementos que construyen una de las temáticas centrales de la obra: el cautiverio. A este respecto, resulta crucial analizar la secuencia de la fiesta de la Pascua de Resurrección, en la que se representa una comedia de cautivos dentro del baño. Guillermo, representado como un pastor, empieza el coloquio y los cautivos disfrazados con pieles de oveja lo rodean dando balidos (imagen 7). El equipo de la música del montaje ha añadido efectos sonoros de cencerro a sus movimientos en símbolo de un rebaño. Todo un conjunto escenográfico que critica de forma irónica la sumisión de los cristianos y la crueldad de los moros, que tratan a sus esclavos como animales. A diferencia de los esclavos, cuyas risotadas manifiestan su alegría por poder celebrar su ceremonia religiosa, Tristán, casi vestido a la morisca, muestra su enfado mediante varias interrupciones burlescas en contra de los cautivos. Los menosprecios del sacristán hacia sus compatriotas se encuentran en unos versos añadidos por el director que pueden ser interpretados como un intento de mostrar tanto el carácter hipócrita de Tristán como de reprochar el mundo a través de un loco, tal como lo hacía Cervantes en el *Quijote*. En realidad, el bufón no mantiene ninguna fe, porque expresa de forma pícara el amor que siente por Mahoma,[110] lo que ofende a Cauralí y manda echarlo de la fiesta, llamándolo loco. Dicho en otras palabras, el interés que muestra por el Islam es tan artificial que ni siquiera es creíble para un musulmán. Tras varios intentos por cortar la representación, finalmente consigue despertar la rebeldía del cautivo "patibulario" (Nieva 1980:187), al llamar a los cristianos corderos mansos. En realidad, se está burlando tanto de los cristianos que no luchan por su libertad como de la tiranía del *otro*. El patibulario afirma que el sacristán lleva la razón y grita "¡vive Cristo!", provocando así el motín. Saca un puñal y agrede a un esclavo. Los cautivos se pelean entre sí, porque algunos oponen la

[110] En el texto, el sacristán declara que "vivo en un instante y muerto; / de Mahoma enamorado." (vv. 2213-2214), lo cual en el montaje ha sido sustituido por: "por Mahoma aperreado; / llego aquí entre vivo y muerto.". Aunque se transmite al espectador el mismo mensaje, se percibe de forma distinta y un poco manipulada. En el texto se recibe una satisfacción en la conversión del cristiano, pero en el montaje declara claramente que no está complacido por esta conversión fingida, porque se le ha contagiado la desventura de Mahoma.

rebelión, así como luchan contra los guardianes que intentan acabar con el levantamiento. La coreografía de los actores se sincroniza con los golpes de percusión que simbolizan la alta violencia y tensión entre los personajes (imagen 8).[111] Tal como mencionamos previamente, Nieva compara las cárceles argelinas con los campos de concentración. Los elementos escenográficos diseñados para esta escena, junto con las irónicas palabras de Tristán acerca de la sumisión de los españoles, pueden ser interpretados como una crítica por parte del director hacia los acontecimientos sociopolíticos de su época histórica, así como hacia el rendimiento de su pueblo frente a la opresión e injusticia. De esta manera, busca sensibilizar y concienciar a su público acerca de la transición política.

Un espacio escénico añadido por Nieva es el mercado plagado de personajes moros y turcos extraños.[112] Se presenta ante los ojos del espectador una serie de acciones y costumbres insólitas, acompañadas con efectos de quijadas y cortinilla que provocan comicidad y misterio en el ambiente de este circo en el que se hace partícipe al espectador. Nieva no deja ningún espacio libre y aprovecha todos los rincones del escenario para mostrar que el *otro* es extravagante (imagen 9). Hazán Bajá, el virrey de Argel, entra en la escena muy despacio, caminando como una marioneta, como el turbante gigante y pesado que se ha puesto en la cabeza le desequilibra al dar pasos (imagen 10). El morabito hace estrambóticas milagrerías (Nieva 1980:139), moviéndose raramente las manos. Una mora baila grotescamente y lleva una especia de rueda extraña encima de la cabeza y lo gira de vez en cuando. Otro moro no para de dar saltos extraños y acrobáticos. Un "encantador levanta la tapa de un jarrón y de él sale una marioneta de diablo o quimera envuelta en humo" (Nieva 1980:139). Como elemento imprescindible del mundo del *otro* oriental, se descubre en el fondo a un camello, escenificado por una persona disfrazada. La figura caricaturesca del Cadí se hace más visible al bajarse con un salto cómico de sus zapatos altos para quedarse a la altura del niño cristiano y examinarle la boca. Se acerca a Juanico con risas pícaras y "alza con una de las muletas la túnica del menor" (Nieva 1980:139), lo que produce

[111] La escena de la lucha violenta en esta puesta en escena es sustituida por el ataque de los jenízaros a las costas argelinas en el texto, y se resuelve con la muerte de un cautivo rebelde por Francisquito. Tal como manifiesta Nieva, con este cambio pretendía demostrar que Francisquito es la versión joven de Yzuf, y que "personifica al típico renegado que en el siglo XVI conducía a los corsarios argelinos a las costas de su propia tierra y señalada el modo de apoderarse de algún rico botín" [1980:74] y el asesinato de un cautivo es "como su baño de sangre y su iniciación a la vida adulta" [1980:74].

[112] Cabe mencionar que, por la abundancia de personajes y acciones en esta escena, además de la calidad mediocre de la grabación del montaje, ha sido un trabajo arduo distinguir con certeza los elementos escenográficos diseñados por Nieva y su equipo. Por consiguiente, nos hemos basado mayoritariamente en la descripción presentada en el diario de la dirección.

espanto al niño e intenta escaparse del moro. El propósito de esta lectura del director es presentar a los niños "como mercancía sexual, tomada de *Los tratos de Argel*" (Nieva 1980:72). En otras palabras, se destaca la representación de los mercados argelinos como lugares donde se comerciaba incluso con niños, estableciendo así una conexión significativa entre el espacio del mercado y la temática controvertida de la pederastia. En relación a este detalle, introducido por Nieva, es importante mencionar la modificación que realizó en el personaje de Francisquito, suprimiendo el tema del martirio en el texto. Nieva declara firmemente que a su juicio el episodio del martirio de Francisquito es una "concesión algo absurda y lacrimosa hecha al cristianismo popular con objeto de conmover y de atraerse un público al que [Cervantes] no ha tenido en cuenta en el complejo planteamiento artístico de *Los baños de Argel*" [1980:66]. Por consiguiente, optó por sustituirlo por un episodio de *Los tratos de Argel*, en el que el niño se convierte al islamismo y le aconseja a su hermano que lo haga por las ricas golosinas y atenciones de los moros, lo cual, en su opinión, ofrece una mirada finamente "irónica y conmovedora" hacia el problema de "la violencia y el uso carnal que se hace de los niños o jóvenes cautivos" [1980:66]. Reconocemos la ironía que hay detrás de la conversión del niño, pero se nos ocurre una pregunta en relación con esta "corrección" de Nieva: ¿el martirio le parecía realmente absurdo al público del siglo XVI o quizá era aborrecido por el público del siglo XX? Porque si es el primer caso, parece una justificación para retratar a un Cervantes idealizado. Como es bien sabido, el mártir era un héroe en el cristianismo. Y si es el segundo caso, entonces ¿por qué debe parecer natural al espectador contemporáneo la violencia sexual del *otro* musulmán hacia los niños cristianos? Nieva podría haber optado por eliminar simplemente el episodio del martirio, considerando que lo percibía como un defecto de la obra [1980:66], en lugar de sustituirlo por un tema tan sensible que podría resultar ofensivo a una minoría. Si bien es interesante abordar y cuestionar la problemática de la pederastia en el contexto religioso, habría sido una crítica más equitativa si no se hubiera centrado únicamente en el comportamiento del *otro* y se hubiera realizado una crítica más amplia. Es sabido que este problema no se limita exclusivamente a los seguidores del Islam, sino que está presente en diversas religiones.[113] Sin embargo, el director decidió impactar a su público español

[113] El libro de Pierre Verdrager [2013] en relación a la pederastia en el clero, expone cómo la pedofilia fue justificada por algunas élites francesas en las décadas de 1970 y 1980. El autor analiza el papel del niño en la sociedad y los sistemas de valores de la época, argumentando que ciertos intelectuales franceses durante los años 68 entendían que los niños debían ser considerados como adultos también en el ámbito sexual, en oposición a la represión y dominación de los adultos ya que las cifras del maltrato infantil y filicidio durante aquellos años eran impactantes (Elzo Imaz 2019:207). A este respecto, el autor presenta los datos ofrecidos por Tony Duvert: "en Alemania del Oeste se dan cada

sin tener en cuenta la sensibilidad del *otro*. Quizá esto podría sugerir que, en aquel momento, temas como la alteridad y la discriminación hacia el *otro* musulmán no eran considerados tan delicados para el público, dado que las tensiones entre las dos comunidades no eran tan altas como en nuestra actualidad. El yihadismo islámico todavía no había puesto en marcha sus misiones terroristas, ni existían palabras como "Islamofobia".[114] Aun así, el Islam seguía siendo una amenaza y una polémica para el mundo occidental, porque Europa estaba recibiendo de nuevo inmigrantes musulmanes, lo que podría poner en peligro su identidad (Szente-Varga 2012:117-118). En estas circunstancias "la competición entre países es inevitable, lo que también implica la agresividad de los que tienen menos hacia aquellos que tienen más, y la inquietud de estos últimos, que intentan conservar y proteger sus privilegios" (Todorov 2008:12). El miedo al *otro* musulmán como consecuencia de las olas de inmigración de esta comunidad durante aquella época se contempla notablemente en el trabajo de Nieva.

Como último espacio principal del montaje, nos sumergimos en el análisis del entorno de la casa de Cauralí y su profunda conexión con otra temática central de la obra: el amor. Esta relación se evidencia con especial atención en las secuencias tercera y sexta. En el tercer cuadro observamos claramente cómo la cara disgustada de Halima por estar con Cauralí, su marido, se llena de entusiasmo y encanto al ver a Fernando, su cautivo, entrando en casa. Mira con pasión al cristiano y presenta actitudes caprichosas y un poco sádicas. Frente a ella, don Fernando intenta resistirse caballerosamente, aunque a veces se deja manipular ante las insinuaciones acusadoras e insistentes de Halima (imagen 11). La actitud cada vez más temeraria y provocadora de ella domina finalmente a don Fernando y este se deja llevar por la mora. Estos juegos apasionados se resaltan más en el cuadro sexto donde la fuerza del amor, como elemento central de la trama, se manifiesta de manera contundente. Esta secuencia se desarrolla en un ambiente pasional, en el que el color rojo domina en la escenografía (imagen 12). Mientras Halima finge estar dormida, don Fernando

---

año nueve mil niños asesinados por sus propios padres. Unas cifras equivalentes se han encontrado en otros países de Europa o de EE.UU. (…) no son muertes por accidentes de tráfico sino muertes producidas por malos tratos llevados a cabo por papá y mamá sobre sus tiernos hijos" (en Elzo Imaz 2019:207). Sin embargo, es importante destacar que esta perspectiva rechazaba la familia tradicional y la acción pedófila no era aceptada por la mayoría de la población, siendo objeto de críticas e intelectualmente marginada. Asimismo, el estudio de Mary Eberstadt sobre el problema en la sociedad americana [2009], titulado "How Pedophilia Lost Its Cool" y publicado en la revista First Things, muestra cómo "entre los años 1970 a 1990, en ciertos ámbitos culturales, que etiqueta de refinados, no sólo no se escandalizaban ante los abusos a menores, sino que, en algunos supuestos, los favorecía y aprobaba" (en Elzo Imaz 2019:211).

[114] Léase más al respecto en el capítulo tres del trabajo.

entra disimuladamente con ademanes de desconfianza y cierto miedo por las presiones amorosas de la mora. El cautivo, al oír la voz de su ama que lo llama, reacciona con abatimiento evidenciando el hastío porque ella no lo deja en paz. Una vez más, Nieva dirige su atención hacia los coqueteos de Halima con don Fernando, quien ha experimentado un cambio en su actitud y busca vengarse de su cautiverio (Nieva 1980:172) jugando con la mora. Se siente alabado y admirado por las solicitudes de Halima, pero a la vez la rechaza con un talante fingido de servilismo y reverencia. Su ama, al recibir el rechazo de Fernando, se vuelve histérica y muestra su verdadera cara agresiva. Le pega al cristiano y, lo tortura cruelmente y le hace besarle el pie (imagen 13). Don Fernando, aterrorizado por ver el verdadero carácter de ella, se vuelve tierno y sumiso, pero no tanto como para llegar a besarle los pies. La mora que ha creído la sumisión de su esclavo, le mira con algo de malicia y soberanía. El cristiano busca excusas para escaparse de esta situación, por lo que le hace cosquillas en la planta, cuyos gestos están acompañados con efectos de quijadas que transmiten una imagen cómica de esta escena. Fernando, fracasado en su intento, le muerde inesperadamente el pie, lo que irrita en extremo a su ama. Desaparecidas todas las insinuaciones de Halima, empuja violentamente a Fernando y lo maldice. El mensaje es claro: o eres sumiso o no mereces mi respeto. La cuestión discutible acerca de esta secuencia es el interés del director por echar más leña al fuego de las críticas burlescas y menospreciadoras de Cervantes sobre el exagerado deseo pasional que los *otros* sienten por *nosotros,* porque estos versos son escogidos de *El trato de Argel*,[115] y algunos detalles como el beso al pie de la mora o los maltratos hacia el cristiano son elementos escénicos añadidos por Nieva. Claramente, estas modificaciones no eran imprescindibles y podrían haber sido omitidas, dado que en el tercer cuadro el mismo asunto se puso sobre la mesa y el mensaje se transmitió de forma manifiesta. Tras esta escena, volvemos a ser testigos del contraste entre la pareja fiel cristiana –don Fernando y Costanza– y la pareja infiel mora –Cauralí y Jailma–. En contraposición con el amor puro de don Fernando y Costanza, la distancia sentimental de la pareja mora causa que los dos estén atraídos por sus respectivos esclavos cristianos. Representar de forma grotesca esa ansia desesperada y mostrar una imagen hipócrita y adúltera del *otro* no solo tergiversa las tensiones y los contrastes culturales contemporáneos, sino marca aún más las barreras existentes entre los *otros* y *nosotros*, un detalle relevante en relación con la época de la transición sociopolítica al que el director no ha prestado atención de manera consciente o

[115] Nieva ha intercalado un resumen de la conversación entre Aurelio, Zahara y Fátima en su adaptación (vv. 145-284).

inconsciente. En suma, a través de todos estos vívidos detalles escenográficos, el director logra sumergir al espectador en una corriente de interpretaciones mandadas.

Explicado esto, nos resulta indispensable profundizar en otros elementos escenográficos similares. Los enfrentamientos ideológicos, religiosos y culturales representados en el montaje, los cuales fueron agregados por Nieva como resultado de su lectura polémica de la obra, ponen de manifiesto que la convivencia con la comunidad musulmana seguía siendo una controversia irresuelta durante la época en la que se representó la obra.[116] En este sentido, la tercera secuencia, visualmente muy artística por el reflejo de los cuadros de Delacroix (imagen 14), es una escena éticamente polémica, en la que el arco del director se apunta hacia la diana del machismo islámico. Aunque Nieva afirma que se ha basado casi enteramente en el original de Cervantes [1980:72], se observan algunas manipulaciones muy sutiles en su adaptación tal como explicaremos a continuación. La primera pequeña, pero significativa, modificación se ha realizado con respecto a los versos iniciales de Halima. En el texto, cuando Costanza expresa su ventura por ser esclava de la mora, esta le contesta que sin ser esclava comprende que la más dichosa mujer es aquella que tiene libertad (vv. 885-889). En el montaje, Halima manifiesta las mismas palabras, pero confesando directamente que también es una esclava. El director ha preferido no jugar con las palabras y poner en claro que la protagonista mora se siente esclavizada por su marido. En este momento se contempla amargura y descontento en la mímica y acritud en la voz de la actriz al compartir con la esclava cristiana sus sentimientos íntimos. Nieva, no satisfecho con esta indicación patente, recurre a unos elementos escenográficos, principalmente los gestos y la kinésica de los actores, para mostrar y criticar la desigualdad de género en el Islam. Halima, tendida en un gran *puf*, al ver a Cauralí, su marido, se mueve en seguida y se sienta seriamente y con cierto desasosiego. Su marido se acerca al *puf* y hace levantarse con antipatía a la mora para sentarse en su sitio. La mora le obedece con una sonrisa forzada y empieza a poner cojines debajo del brazo del moro para que esté cómodo, lo que demuestra la soberanía del esposo y, como consecuencia, la falta de intimidad en su relación. Mientras tanto, Zara entra en el escenario

[116] Romero Morales y Torrado Martín-Palomino ponen de manifiesto que existe un amplio corpus de fuentes literarias españolas publicadas durante el siglo XX centradas en Marruecos, que consciente o inconscientemente contribuyen a perpetuar el imaginario colectivo occidental respecto a culturas cercanas pero convertidas en "otredad". Estos estereotipos negativos, como pereza, violencia, fanatismo, atraso, primitivismo, ambición y lujuria, se atribuyen al *otro* árabe y/o musulmán, y son en general una construcción que busca convertir a la alteridad árabe-islámica en una amenaza [2016:74].

acompañada con una mujer, cuya figura es asimilada a un mueble. De nuevo estamos frente a una mora que lleva un armario encima de la cabeza y se queda quieta en un rincón. Tal vez, estas figuras podrían ser interpretadas como una indirecta al machismo de los moros, criticando su trato con las mujeres que rebaja el valor de ellas como personas y las nivela como muebles. Además, se refleja una actitud de odio y rechazo por parte de los moros hacia aquellas mujeres que son desobedientes o poseen personalidad fuerte, como lo demuestra el trato de Cauralí con Zara. Le contraría la amistad que tienen Halima y ella (Nieva 1980:149), porque se nota en la mímica de su mujer que se siente atrevida y desenvuelta en compañía de su amiga. En la sexta secuencia reaparecen igualmente los gestos sumisos y prudentes de Halima hacia su marido, como arrodillarse delante de él, dándole masaje en los pies, reconocer su soberanía como si fuera su amo, mantener distancia con él por temor, etc. De toda la kinésica burlesca entre esta pareja, lo que nos interesa es la reacción del público en la sala. Las risas constantes de los espectadores demuestran que el director conocía bien a su audiencia y sabía con qué elementos escénicos añadidos estarían de acuerdo y, no solo no les parecerían picantes o menospreciantes, sino que se entretendrían y se reirían. Reconocemos la existencia del problema del machismo en algunas manifestaciones de la cultura islámica. Sin embargo, es importante evitar generalizaciones que incluyan a todos los musulmanes, independientemente de su nacionalidad. El machismo no es exclusivo de las sociedades orientales, sino que está presente en diferentes culturas y regiones del mundo. En este sentido, hacemos mención de la dura portada de la revista Interviu que se publicó hace treinta años: "los maridos españoles matan más que ETA" (en Chaparro 2021). Por lo tanto, es crucial abordar este tema desde una perspectiva amplia y contextualizada, reconociendo que no es una característica inherente o exclusiva de ninguna religión o grupo étnico en particular. De esta manera, se evita caer en estereotipos y prejuicios.

Otra lectura crítica del director hacia el Islam es la polémica sensible del *hiyab*, planteada y cuestionada en varias escenas del montaje. En este contexto, una acción muy relevante y llamativa es en la escena del mercado cuando "Cauralí saca un velo de una faltriquera o bolsillo en su túnica y lo entrega al guardián para velar a Costanza" (Nieva 1980:139). Nieva, con solo este acto, destapa este problema y su estrecha relación con la cuestión del machismo en los países islámicos. Otro juego pícaro con el *hiyab*, lo cual es una lectura fiel de la obra, es en la escena que don Lope y Vivanco han sido rescatados y están en las afueras de la ciudad y se encuentran con las moras y Costanza. Todas, menos la cristiana, han tapado sus rostros con un velo sutil, por lo

cual don Lope no logra distinguir a Zara. Esta quiere coquetear con el cristiano, pero tampoco puede destaparse intencionadamente delante de otras moras, porque lo consideran un pecado. En consecuencia, decide fingir que una araña la ha picado para desarroparse un poco, pero Halima no se lo permite y la obliga a cubrirse el cuerpo (imagen 15). Los gestos cómicos y la voz pícara de la actriz y los efectos sonoros que complementan su actuación ponen énfasis en la fidelidad del director en representar el toque cómico y un poco burlesco con el que Cervantes quiso dibujar esta escena. Esta lectura crítica del director sobre la cuestión del velo nos llamó la atención, porque confirma la polémica de la prohibición del velo islámico integral en algunos países como Alemania, Italia y Francia durante los años setenta y ochenta (Aláez Corral 2011:495-500). No obstante, esta postura resulta contradictoria en relación a la Transición democrática de España, especialmente teniendo en cuenta que la Constitución de 1978 no establece ninguna limitación ni prohibición religiosa, y considera el espacio público "un ámbito en el que las personas pueden ejercer individual o colectivamente sus derechos fundamentales" (Aláez Corral 2011:500).

En cuanto a los choques culturales, la escena que resume el conflicto de convivencia entre diferentes culturas y religiones de aquella época, y que aún perdura en la actualidad, es el enfrentamiento entre los morillos y Juanico. El problema es tan profundo que incluso ha penetrado en los comportamientos de los niños. Los morillos juegan o, mejor dicho, se pelean con palos, mostrando a Juanico —los observa con interés y algo de envidia— una actitud "exhibicionista de su diferenciación social" (Nieva 1980:158). En algún momento, los niños moros empiezan a orinar en cuclillas, como es su costumbre, y Juanico para burlarse de esta diferencia cultural lo hace de pie, echando su orín alrededor (imagen16). Este gesto provocativo enfurece a los morillos y, en respuesta, lo pegan.[117] Juanico, asustado, se refugia entre los brazos de su padre. La pregunta es, ¿en realidad todos los niños moros responden con violencia a la mínima burla que uno les haga? Incluso Francisquito se vuelve agresivo al convertirse al Islam, como contesta con una bofetada a su hermano cuando este critica su traición. ¿Cuál es la razón de "poner el interés de la escena en la agresión de los morillos y el paso de la Francisquito trocado en moro" [1980:73]? Es difícil ofrecer una respuesta definitiva a esta pregunta, pero en esta lectura de Nieva se

[117] En el diario de dirección del montaje Nieva afirma que lo apedrean [1980:158], aunque en la grabación este detalle no se observa. Otro elemento escenográfico relevante en este cuadro, en el que el director pone énfasis en varias ocasiones, es el juego de los morillos con un enorme murciélago muerto [1980:152], lo cual tampoco ha sido detectado en el vídeo, quizá por la calidad baja del video. Pero, si se utilizó este detalle escénico, puede ser interpretado solo como una discriminación hacia las costumbres de los moros, porque ¿en qué mundo real los niños moros juegan con murciélagos muertos?

evidencia que su intención no era presentar una reflexión crítica sobre los prejuicios, la discriminación y la intolerancia, ni fomentar un mayor entendimiento y respeto mutuo en un contexto de diversidad cultural y religiosa.

Más desafiante y debatible en el contexto de enfrentamientos religiosos es la supresión de las burlas e insultos de Tristán a judíos. Según las palabras del director, esto:

> entrañaba [...] una clarificación demasiado sutil y hasta espinosa que conecta con un conflicto demasiado íntimo del propio Cervantes. Conecta con su supuesta no limpieza de sangre y la probada realidad de "cristianismo nuevo" en la familia de su mujer.

Con esta eliminación, afirma Nieva, el sacristán queda como un personaje "más simpático, desenfadado y posibilita que se integra a la vida moruna y reprocha a Simón su rigidez moral, humillada por la conversión de su hijo" [1980:73]. Otra opción podría haber sido sustituir esta escena por los insultos del judío al cristiano en *La gran sultana*, al igual que las otras sustituciones realizadas, pero prefirió eliminarla directamente. Concordamos con que fue oportuna la decisión de supresión de esta escena, porque podría resultar ofensiva a los judíos. Pero volvemos a plantear algunas preguntas: ¿Por qué Nieva no elimina en la misma escena los insultos de Tristán hacia los niños moros? ¿Hoy en día sería aceptable la actitud del sacristán hacia esos niños? ¿Solo los judíos merecen recibir la consideración moral del director? Si el simpático Tristán se ha integrado en la cultura del *otro* y es menos rígido con la ideología e identidad cristiana, ¿por qué se enfrenta airadamente con las burlas de los morillos sobre Don Juan de Austria, llamándolos "hideputas, alevosos, anzuelos de Mahoma…" y, estrellando un huevo sobre la cabeza de uno de ellos? ¿Por qué se sorprende tanto al ver a Francisquito convertido en moro? Estas modificaciones, aunque contradictorias, revelan la actualidad de la polémica del Islam en el mundo occidental durante aquellos años.[118]

[118] Durante los años setenta, se observó el surgimiento de movimientos islámicos radicales, como los Hermanos Musulmanes en Egipto, quienes abogaban por una interpretación rigurosa del Islam y respaldaban el uso de la violencia como medio para alcanzar sus objetivos políticos (Frieyro 2019:4). Sin embargo, el año crucial que marcó un cambio significativo fue 1978-1979 con la Revolución Islámica en Irán. El ascenso del Islam chiita en Irán y los conflictos resultantes con Estados Unidos tuvieron consecuencias de gran alcance en Oriente Medio, dando lugar a transformaciones geográficas, sociales y políticas dentro de la comunidad musulmana. Mientras Estados Unidos consideraba al Islam revolucionario de Irán como su mayor amenaza, al mismo tiempo ofrecía apoyo financiero y asistencia militar a los muyahidines afganos para crear organizaciones guerrilleras sunnitas y combatir a los soviéticos (Graziano 2000:3-4). Cabe señalar que el asalto de los estudiantes islamitas iraníes a la Embajada norteamericana en

Un asunto de gran importancia en el que Nieva insiste en varias ocasiones es el mundo de los beneficios y las traiciones, lo que otorga un toque gris a la mayoría de los personajes de la obra. La escena de la boda de Zara es uno de los ejemplos relevantes de este tema. Escapados los cautivos del baño tras la revuelta, descubrimos a don Lope y Vivanco fatigados en la ciudad. Se contempla también a Agi Morato en un rincón del escenario. Lleva un vestido lujoso y exótico y su enorme turbante dificulta ver su rostro. Aunque se percibe cierta cortesía, benevolencia y empatía de su trato con los cautivos, su figura no deja de ser extravagante (imagen 17). La presencia del padre de Zara es una introducción del tema de la boda de ella, cuyo cortejo fantástico aparece repentinamente ante los cristianos. La novia, tapada con velo –en realidad es Costanza vestida de Zara–, monta en un borrico y se desplaza por la escena mientras varias moras tapadas con *niqab* van en su compañía, tocando un *Daf*, un instrumento de percusión oriental. Tragafuegos, saltimbanquis y una odalisca entretienen a los espectadores de la boda (imagen 18). Don Lope, espantado y decepcionado, lamenta con la mímica y voz enojadas su fracaso al no alcanzar su sueño de libertad. Desde el momento en que descubre que Zara se casa, suena música tensa y agresiva *in crescendo* que simboliza las angustias del cristiano. En realidad, no le inquieta perder a Zara, sino perder la oportunidad que ella le ofrecía. Todos estos sentimientos grises del cautivo se convierten prontamente en alegría y esperanza al surgir Zara y explicar que se ha escapado y está planeando la fuga mayor. Con este detalle escénico, Nieva representa un carácter aprovechado del cristiano, quien quiere casarse con la mora solo por su beneficio y, más que un matrimonio, se trata de un negocio.[119]

El mundo de beneficios y traiciones que Nieva dibuja ante los ojos del espectador se aviva más con la escena en la que la Leyenda destapa un recipiente iluminado, donde se guarda la cabeza cortada de Yzuf. Esta "figura moral" (Nieva 1980:75), inventada en el montaje, que aconseja, con

noviembre de 1979 intensificó los conflictos entre los dos países y congeló sus relaciones hasta la actualidad. Sin embargo, los sucesos de mayor resonancia en aquellos años fueron los asaltos a la embajada estadounidense en Islamabad y los ataques al centro cultural norteamericano en Rawalpindi, llevados a cabo en respuesta al asalto a la Gran Mezquita de La Meca. Los estudiantes asaltantes alegaban que dicho acto era obra del ""imperialismo norteamericano, esclavo de Israel y del sionismo" y que con él se intentaba destruir a los musulmanes al comienzo del decimoquinto siglo islámico" (*Aragón Express* 1979:s.p.). Por último, pero no menos importante, es crucial mencionar que Israel continuaba bombardeando el sur de Líbano en aquel período (*Baleares* 1979:15), lo cual también contribuyó a la inestabilidad y la tensión en la región. Estos eventos y conflictos desempeñaron un papel significativo en la configuración de la situación geopolítica de Oriente Medio y dejaron una huella duradera en las relaciones entre los países involucrados.

[119] Cuando Vivanco se entera de que Zara se casa, le dice a don Lope: "Que habemos mal negociado" (Nieva 1980:190). Estas palabras añadidas por el director revelan que, en su opinión, este matrimonio no fue nada más que un negocio.

voz grave, a Zara que "siga el orden de traiciones que mueve la política del mundo" (Nieva 1980:75), simboliza la lectura crítica del director respecto al mundo humano, en el que todo es relativo y gris, como el ambiente oscuro y misterioso de esta representación (imagen 19). Siguiendo la misma línea, la última escena del montaje complementa y pone fin al mundo de los beneficios y las traiciones de los personajes de la obra. Nieva afirma que buscaba un fin espectacular y eficaz para la obra, por lo cual consideró imprescindible introducir unos añadidos con respecto a Vivanco y Agi Morato. Don Fernando, don Lope, Costanza y Zara, que ahora se llama María, consiguen escaparse del jardín nocturno, perseguidos por los gritos y las maldiciones de Halima, quien se siente traicionada. Entre ellos, solo Vivanco fracasa en su intento de huida, porque sus creencias religiosas distraen su atención hacia un deseo superfluo. Él, que "soñaba con ver colgadas sus cadenas de cautivo, y como ex voto, en la iglesia de su aldea" (Nieva 1980:75), vuelve al jardín para buscarlas. Esas cadenas en efecto son el símbolo de su ideología religiosa extremista, que le impiden ser libre y rescatarse de la cárcel de su pensamiento. Allí se encuentra con Agi Morato, enfadado, quien decide vengarse del cristiano por la traición de su hija, y es entonces cuando el moro tan bondadoso se convierte en un personaje maléfico por matar a un hombre inocente. Los golpes de los instrumentos graves de percusión y el sonido del oleaje del mar subrayan la tensión de esta escena crucial. En el fondo se observa el barco en el que se van los cristianos y la cantante finaliza el montaje, revelando que fue una historia real, tal como Cervantes lo manifestó en la obra (imagen 20).

Todas las obras con tema musulmán de Cervantes se conectan entre sí y es complicado juzgar con certeza su posición frente a la cuestión del Islam sin echar un vistazo general a todas sus obras y analizar el tema más desde un punto de vista panorámico, la puesta en escena de Nieva también mantiene ese vínculo y ese punto de vista amplio. Pero, la cuestión es, finalmente, qué es lo que el director nos pretende enseñar con esta perspectiva. En ella, lo que de los moros y turcos muestra al espectador es su crueldad, su extravagancia extrema, sus figuras caricaturescas, las caras diabólicas, voces graves y faríngeas, actitudes agresivas, el maquillaje que representa maldad o comicidad, las críticas al machismo islámico y el velo, el excesivo deseo que sienten por los cristianos, el abuso sexual de los niños y, cierto nivel de tolerancia ante el cristianismo y sus normas y tradiciones. Aunque estas son las imágenes que se perciben al contemplar este montaje, si nos sumergimos más en los personajes, hallamos complejidades en sus comportamientos que dificultan desenredar la lectura y la postura del director. Excepto los protagonistas, don Fernando

y Costanza, y los antagonistas, el Cadí Zarahoja, el guardián, Yzuf y Hazán Bajá, el resto de los personajes son grises y esconden un lado oscuro en su interior. El sacristán es hipócrita, Francisquito traidor, don Lope y Zara calculadores, Vivanco extremista, Halima y Caurali caprichosos y Agi Morato capaz de cometer un asesinato, todos en algún momento destapan la segunda cara que tienen, sea por sacar provechos personales, por pasión o por venganza. La única diferencia en las actitudes de los personajes de los dos bandos es la reacción de ellos frente a las situaciones conflictivas. En contraposición con los cristianos, que son capaces de mantener la caballerosidad y la calma, los moros se enemistan y actúan de forma agresiva, lo cual pone automáticamente a los cristianos en una posición moral superior y transmite una imagen más madura de ellos. Nieva elige un problema en la historia del país para representar conflictos tanto internos como externos de la España de su época. Aspira a ser fiel a Cervantes (Nieva 1980:65), pero considera necesario eliminar algunos temas que hoy en día podrían ser ofensivos, como el tratamiento vejatorio al judío, o temas que pueden parecer lejano para el espectador actual, como el martirio. A la vez, realiza modificaciones para poner énfasis en las cuestiones contemporáneas, como las diferencias entre las civilizaciones orientales y occidentales. Desnuda el problema de la intolerancia, pero critica más al *otro* que a *nosotros*. Lo que complica y desestabiliza en algunos momentos su trabajo es el deseo de representar tanto al Cervantes del siglo XVI como a un Cervantes adaptado al siglo XX, porque hace que su interpretación resulte un poco manipuladora, por haber sido selectivo en las supresiones y los cambios aplicados. A veces cuesta reconocer que los idolatrados autores áureos no eran tan liberales y defensores de los derechos humanos como los imaginamos.

Explicado todo esto, nos preguntamos si el espectador, hipnotizado por el mundo fantástico y los adornos escenográficos, aparte de constatar la rareza y la crueldad del *otro*, quien persigue locamente a los cristianos para disfrutar de ellos o torturarlos, concibe también todas las complejidades de los personajes cristianos. Incluso, no creemos que Nieva se hubiera preocupado por esto, porque "su voluntad fue hacer teatro popular desde una estética popular más avanzada [...] de lo que los 'popularistas' se sospechan que debe ser semejante toma de partido" (Nieva 1980:80).

En conclusión, el trabajo de Nieva construye un teatro exhibicionista de esteticismo y escenografía complejos, lo más característico de su trabajo como escenógrafo, tal como lo explicamos anteriormente. Él se preocupa tanto por el entretenimiento popular como por los

problemas sociopolíticos. Si bien afirma que se inclina más "a que una labor de dramaturgia exprese cómo interpretar un texto según nuestra actual sensibilidad" [1980:77], no le concierne la sensibilidad del *otro*, sino la del *nosotros,* lo cual es comprensible para un público recién entrado en la Transición. El director de escena escoge de acuerdo con "su visión de la vida, porque le permiten exponer su pensamiento acerca de cuestiones trascendentales o cotidianas¨ (Martínez 2021:136). Con todo lo explicado se puede llegar a la conclusión de que, a juicio de Nieva, para tratar del problema de los campos de concentración del 39 y otros campos alzados en las más diversas latitudes históricas y geográficas (Nieva 1980:38), el ejemplo del trato del *otro* musulmán con sus cautivos era menos sensible y más acorde a su época. De que era un problema vigente, no hay duda, como lo demuestran los acuerdos de paz que fueron firmados entre España y la comunidad musulmana durante aquellos años,[120] pero por la misma razón se puede comprender que seguía siendo un tema sensible. Quizá poner en escena una imagen tan extraña y misteriosa del *otro* no fuera la forma más oportuna para invitar a ser tolerantes, como –según Nieva– Cervantes lo era. Con razón se concedió a Nieva el Premio Nacional de Teatro, pero como dice la crítica de Juan Luiz Veza, "por el valor plástico de su aportación creadora al teatro español, y no exactamente por *Los baños de Argel*" [1980:21]. En un trabajo escénico es fundamental definir qué busca el espectáculo y cuál es su objetivo comunicativo (Martínez Valderas 2021:142), que en nuestro caso queda opacado si se pretende defender la humanidad, la libertad y la tolerancia, aunque Nieva ponga énfasis en ello. Porque si es así, no parece una defensa ecuánime.

[120] Léase más al respecto en el capítulo tres de la tesis.

4.1.2. Anexo de imágenes



Imagen 1. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-643420, autor: INAEM



Imagen 2. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-643420, autor: INAEM



Imagen 3. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-758169, autor: INAEM

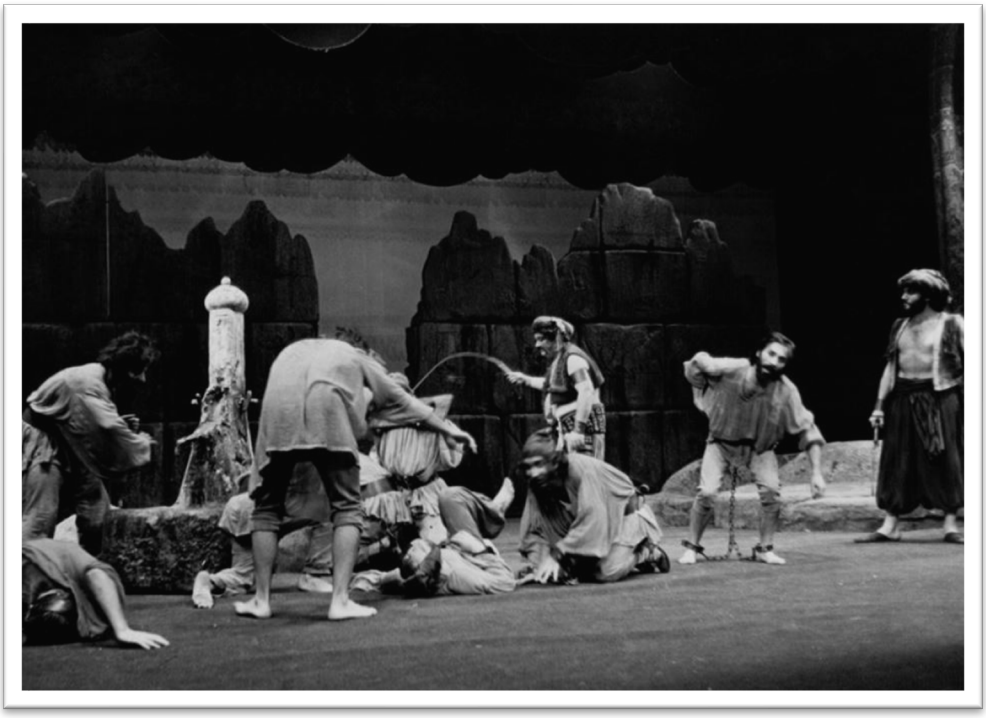


Imagen 4. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-733272, autor: INAEM

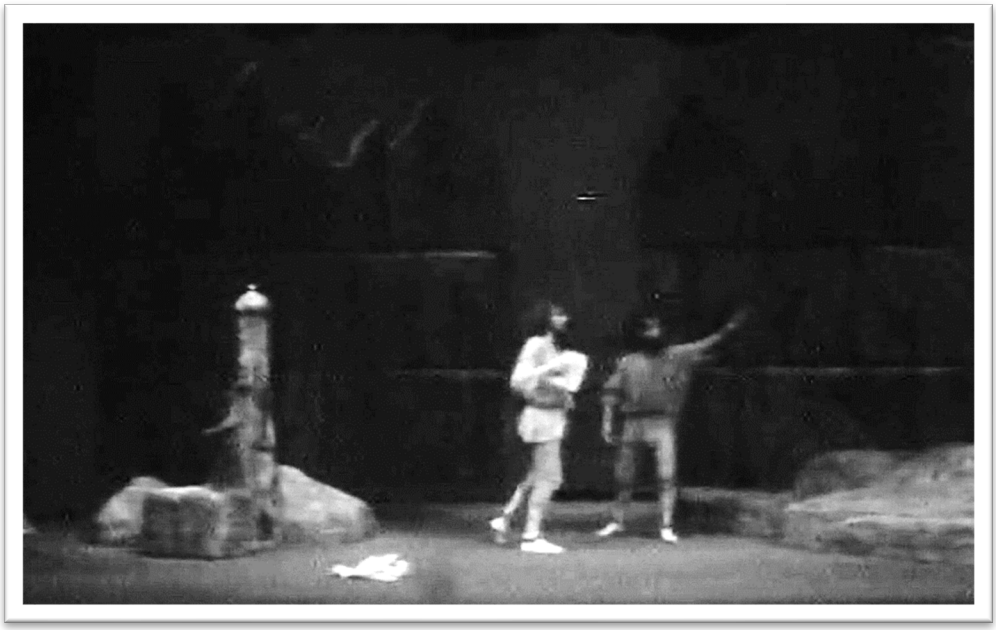


Imagen 5. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979 Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-629136, autor: INAEM



Imagen 6. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-643425, autor: INAEM



Imagen 7. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-643428, autor: INAEM



Imagen 8. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-643433, autor: INAEM



Imagen 9. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-643439, autor: INAEM



Imagen 10. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-643446, autor: INAEM



Imagen 11. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-642447, autor: INAEM



Imagen 12. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-643467, autor: INAEM

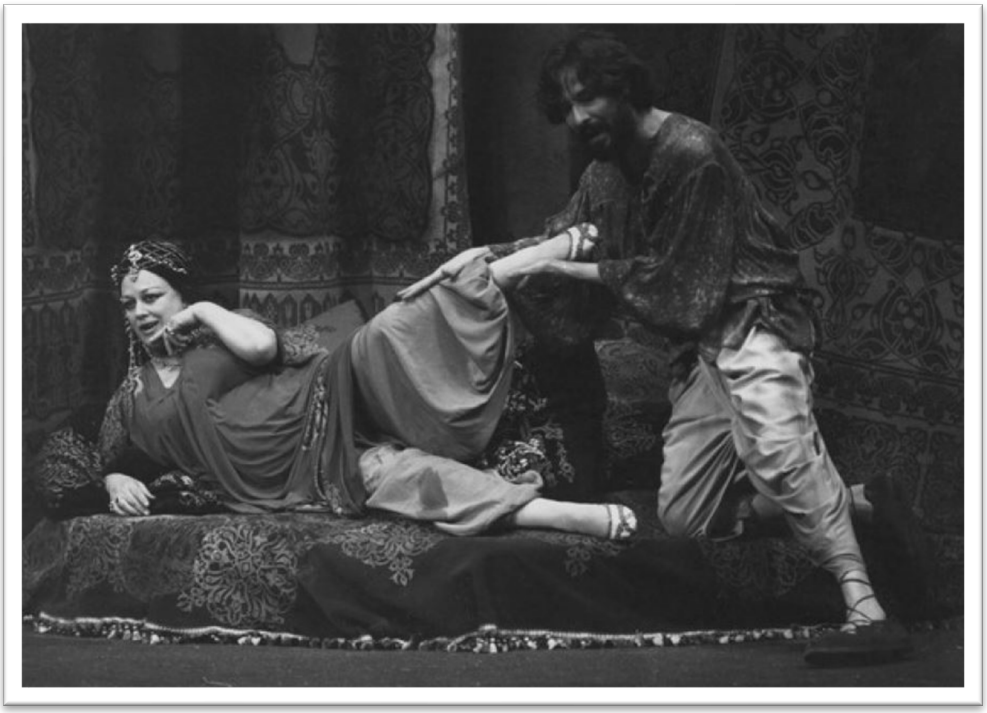


Imagen 13. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-758170, autor: INAEM



Imagen 14. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-642455, autor: INAEM



Imagen 15. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-643458, autor: INAEM



Imagen 16. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-643460, autor: INAEM



Imagen 17. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-643445, autor: INAEM



Imagen 18. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-635100, autor: INAEM



Imagen 19. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-635110, autor: INAEM



Imagen 20. *Los baños de Argel*, dirección de Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, 1979
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-635101, autor: INAEM

4.2. LA MAUROFILIA LITERARIA: GALANTERÍA Y CABALLEROSIDAD

Como es sabido, en el siglo XV se da inicio a la "maurofilia literaria" con los romances fronterizos (López Estrada 1980:54-60), que destacan la cultura árabe-musulmana y la belleza de Granada. Estos textos presentan una visión exótica del enemigo moro, resaltando sus costumbres, su forma de vida, e incluso su vestimenta.[121] A medida que avanza el tiempo, los romances cambian su enfoque, mostrando al moro derrotado como protagonista y abordando la tragedia de su vida. En este sentido, se busca generar empatía hacia el moro en lugar de fomentar hostilidad. La maurofilia literaria alcanza su máximo esplendor en el siglo XVI con la novela morisca, donde se idealiza la convivencia entre cristianos y moriscos, aunque en la realidad haya conflictos y persecuciones. Es importante destacar que la publicación de la novela morisca ocurre en un contexto contradictorio. Mientras se difunde una obra que aboga por la convivencia, la política española se vuelve más represiva hacia los moriscos, culminando en su destierro y la prohibición de sus costumbres y tradiciones. A pesar de las contradicciones entre la ficción y la situación social, la maurofilia literaria prevalece como una tendencia literaria única en el siglo XVI, y su existencia en la opresiva España inquisitorial ha generado debates entre críticos. La novela morisca, representada por obras como *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, deja una huella significativa en la literatura del siglo XVI. En estas novelas, el moro galante y caballero se convierte en protagonista de historias románticas, mostrando su vida amorosa en lugar de sus hazañas épicas. Cabe recordar también que la moda morisca de esa época se extendió al teatro, dando lugar incluso a versiones teatrales de las obras narrativas, como es el caso de *El hidalgo Bencerraje* de Lope de Vega. A simple vista, resulta fácil comprender la intención de los autores al crear los textos maurófilos. Sin embargo, al adentrarnos en las obras, podemos interpretarlas de distintas maneras. Como indicamos previamente, mientras para Menéndez Pelayo [1905] estas obras eran una tergiversación de la realidad, Guillén [1971] las concibe como una llamada a la paz. Si bien Márquez Villanueva [1984, 1982 y 1981] considera estos textos como una literatura de resistencia, López-Baralt [1989] los clasifica como un enigma y una literatura semi-oficial llena de autocensuras. Según nuestro análisis detallado en el apartado «2.2.2.1.» de la tesis, de acuerdo con la perspectiva desmitificadora de este género literario, sostenemos que la literatura maurófila no seguía

[121] Léase más al respecto en el capítulo dos de la tesis.

sistemáticamente una línea de resistencia, sino que estaba influenciada por factores políticos y condiciones económicas. Aunque ciertos elementos de estas obras pueden sugerir resistencia, argumentamos que esta interpretación debe considerar detalles específicos y que la mayoría de estas creaciones literarias no representaban una amenaza directa para la Inquisición. La representación imaginaria de la convivencia entre cristianos y moriscos, aunque idealizada, no era percibida como peligrosa y, por lo tanto, no estaba sujeta a censura. En consecuencia, consideramos que la literatura maurófila sirvió como un medio para disfrazar, a través de figuras seleccionadas, lo que estaba siendo oprimido en la realidad.

Al presentar este breve resumen para recordar las ideas centrales de la maurofilia literaria, merece la pena destacar que estos textos no solo han captado la atención de los críticos, sino que también han sido apreciados por los directores de teatro contemporáneo. Dentro de nuestro limitado corpus de puestas en escena de obras con personajes derivados del Islam, destacan dos obras; *El Abencerraje* y *Amar después de la muerte*. Estas piezas, relevantes representantes del género narrativo y teatral de esta tendencia, han logrado establecer un vínculo con el público contemporáneo para fomentar el diálogo y la reflexión en torno a un problema que sigue vigente en nuestra actualidad. Durante los últimos treinta y cinco años, la primera obra ha sido representada solo por GG Producción en 2014, mientras que la segunda se puso en escena primero por Teatro Corsario en 1993, luego la CNTC estrenó su montaje en 2005, y finalmente Maní-Obras Teatro mostró su visión sobre el texto en 2021. Dicho esto, en este apartado pretendemos analizar la lectura de los directores de los montajes seleccionados y tratar de averiguar a qué interpretación del género literario se corresponde, de entre las expuestas anteriormente.

4.2.1. *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*

Tal como mencionamos en el segundo capítulo, hay tres reediciones de esta novela corta, pero en este trabajo nos centraremos en el estudio de la tercera versión, incluida en el *Inventario* de Antonio Villegas y publicada en Medina del Campo en 1565, dado que la puesta en escena que analizaremos más adelante se basa en esta versión.

Según las palabras de Fosalba [2017], pocos años antes de la rebelión de las Alpujarras (1568-1571), se publicó la "historia de amistad" entre el militar cristiano Rodrigo de Narváez y el noble moro Abindarráez. En contraste con el contexto histórico violento, a juicio de esta estudiosa,

el relato se caracteriza por su "delicadeza" y aborda el "trato humano entre personajes enfrentados por la raza, la religión y la guerra" [2017:IX]. La novela combina distintas tradiciones literarias, como "ecos de romance fronterizo, recuerdos cronísticos, lances caballerescos, pinceladas de Ariosto, escenas boccaccianas, los augurios trágicos de la fábula ovidiana de Píramo y Tisbe, la sensual melancolía de Sannazaro y el reciente lirismo de Garcilaso" (Fosalba 2017:IX). La trama gira en torno a la historia clandestina de amor de Abindarráez por Jarifa y su encuentro bélico con Narváez, quien, impresionado por las cualidades del noble musulmán y conmovido por las desdichas que él ha experimentado, muestra clemencia y le otorga la oportunidad de reunirse con su amada en la fortaleza de Coín. Abindarráez dispone de tres días para ver a Jarifa y casarse con ella, comprometiéndose a regresar a la fortaleza de Álora una vez transcurrido el plazo de tres días que Narváez le ha concedido, y así sucede. Narváez, asombrado por la nobleza y lealtad de Abindarráez, decide perdonar a la pareja mora y otorgarles la libertad que merecen. Como hace notar Casalduero, la obra "presenta la vida del moro a través de cuatro momentos cronológicamente consecutivos: su nacimiento en Granada, su adolescencia en Cártama, su matrimonio en Coín, y la solución de sus problemas en Álora" [1972:1]. Y, de acuerdo con su afirmación, estas cuatro etapas se resumen en tres temas centrales: el amor, el heroísmo y la virtud [1972:3].[122] En este sentido, nuestro enfoque se centrará especialmente en la virtud, no solo por ser considerada "la materia de la obra" (Casalduero 1972:2) y resaltada al comienzo de la misma,[123] sino por su estrecha relación con nuestro objeto de estudio. Con este propósito, pretendemos analizarla, en primer lugar, en la novela que sirve de inspiración a la versión teatral y observar si el autor equipara a los protagonistas en esta cualidad, para luego contrastar esta visión con la del director del montaje elegido.

Primero, hay que destacar que existen dos interpretaciones relevantes sobre *El Abencerraje y la hermosa Jarifa.* El primer grupo de críticos, con Guillén [1965], Casalduero [1972], Carrasco Urgoiti [1972] y López Estrada [1987] entre ellos, considera que en esta obra se eleva la figura del moro, equiparándolo en valentía y virtud al caballero cristiano Rodrigo de Narváez, y enfatiza la exaltación de la virtud como elemento central en el texto. Por otro lado, según la explicación de

122 Casalduero presenta un esquema de la vida de los dos protagonistas, Abindarráez y Rodrigo de Narváez, basado en cinco elementos clave: núcleo, historia, momento, párrafo y tema. Según este análisis resumido, el amor, el heroísmo y la virtud son los temas principales que se entrelazan con la vida de los protagonistas [1972:3].

123 Así da inicio la obra: "Este es un vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad, compuesto de Rodrigo de Narváez y el Abencerraje y Jarifa, su padre, y el rey de Granada…*"* (Villegas, ed. Fosalba 2017:37).

Hernández-Pecoro, críticos como Burshatin [1984], Gaylord [1992] y Krauel [1996] plantean una lectura más "escéptica", argumentando que la imagen romántica del moro se construye dentro de un sistema retórico creado por el conquistador al proyectar su control y dominio, así como la sumisión del moro [2002:429]. Para este segundo grupo de críticos, "the Moor as represented in the *Abencerraje y la hermosa Jarifa*, is a figure of political, religious, and personal submission, a *convenient other* to the superior Christian self-promoted in this text" (Hernández-Pecoraro 2002:429-430).

Desde el punto de vista de Casalduero, el moro es el "dueño de sus actos" [1972:17] y decide por voluntad propia, sin estar sujeto al control del cristiano. Por lo tanto, la novela equipara a los dos protagonistas y la virtud del moro "se coloca en el mismo plano" que la de don Rodrigo [1972:17]. En este marco, Casalduero sostiene firmemente que no puede estar de acuerdo con "aquellos que, para magnificar la virtud de don Rodrigo, rebajan la virtud de Abindarráez" [1972:17]. En contraposición a su opinión y en consonancia con el segundo grupo de críticos, consideramos que la intención no es restar importancia a la virtud de Abindarráez, sino más bien mostrar que la virtud de Narváez es intrínsecamente superior y que el moro nunca llega a alcanzarla por completo. El gesto de liberar al musulmán por parte del cristiano demuestra su conciencia de que existe la posibilidad de que Abindarráez no regrese. En otras palabras, Narváez es consciente de que se enfrenta a dos posibles escenarios: en el primer caso, si Abindarráez no regresa, la bondad y la excelencia de don Rodrigo siguen siendo superiores. En el segundo caso, si el moro regresa, el cristiano tiene que mostrar nobleza y generosidad; si no, al retenerlo como prisionero, su virtud quedará por debajo de la del moro, quien ha cumplido con su compromiso. En ambos casos, es el cristiano quien se muestra más generoso y soberano. Si Narváez hubiera cautivado al inocente moro, dejaría una imagen negativa de los cristianos, lo cual no sería apropiado, especialmente considerando la época en que se difundió la obra. Aparte de esto, Casalduero cree que "la virtud del moro no está determinada por la de Rodrigo, porque Rodrigo no es el modelo que mueve su conducta; son los Abencerrajes los que le orientan y le guían" [1972:19]. Esta interpretación nos resulta contradictoria, porque afirma que solo los moros nobles eran dignos de recibir la virtud de los cristianos, mientras que aquellos que experimentaron un trato malo lo merecían debido a falta de bondad y honorabilidad en su comportamiento. Finalmente, nuestro crítico concluye su análisis argumentando que la obra es, en resumen, una competición de virtud, en la que todos los personajes participan y triunfan, "movidos por el mismo impulso, por el deseo

de vencer a los otros en generosidad y en cortesía" [1972:22]. Estamos de acuerdo con sus palabras, pero por la misma razón se puede pensar que la posición del cristiano es superior, porque es quien pone fin a esa rivalidad. Él es el verdadero triunfador en términos de generosidad, puesto que los moros le deben su vida, su libertad e incluso su amor, y no al revés. Si bien el final es feliz, esto no implica que los personajes estén en una posición de poder equitativa. Quien domina y controla toda esa situación es don Rodrigo de Narváez, y como explicamos en el capítulo segundo, el mensaje del texto se centra en el perdón hacia el vencido. Las siguientes palabras de Casalduero respaldan nuestra interpretación, pero contradicen la suya, que iguala a todos los personajes:

> Rodrigo, pues, es un modelo, como afirmamos al principio, pero no para los otros personajes, porque los otros son también modelos, elementos de un cuadro virtuoso. Es, y son todos, modelo para las generaciones posteriores, para aquellas entre las que se cuenta, por lo tanto, la generación que vive cuando la obra se compone. De ahí que haya que relacionar la carta (carta con la que termina la novela) con el primer episodio de la obra, porque en los dos momentos, para construir un arquetipo, se proyecta hacia una lejanía temporal al personaje. Por eso, aunque se mantiene el carácter bélico del tema, y aunque se sigue representando la virtud con imágenes militares, no se alude al triunfo sobre el enemigo, sino al perdón y a la misericordia [1972:21].

Es cierto que no se alude al triunfo sobre el enemigo, pero porque este es sumiso y, si es sumiso, merece ser tratado con misericordia. Hay que tener en cuenta que la misericordia no es un acto horizontal, sino que es una inclinación hacia lo inferior y una compasión que se siente desde un nivel superior. Para respaldar esta perspectiva, recurrimos a las definiciones proporcionadas por algunos filósofos contemporáneos destacados con respecto al concepto de compasión. En este contexto, Nietzsche señala que la compasión es "una forma sutil de egoísmo, de dominio sobre el inferior que viene a aumentar su sufrimiento. El destino de la compasión, al igual que el de toda cosa buena, es acabar suprimiéndose a sí misma" (en Muñoz 2016:132). Derrida, por su parte, sostiene que "el perdón no es puro, sino que apunta siempre a una finalidad, esa aparente generosidad o liberalidad esconde un interés, por más alto o espiritual que éste sea (paz, reconciliación, redención)" (en Muñoz 2016:132).

En suma, si simbolizamos el estatus de los dos protagonistas en dibujos-metáfora, el de Abindarráez tiene subidas y bajadas (la línea naranja en la figura 1), mientras la posición de Narváez solo sube (la línea azul en la figura 1):

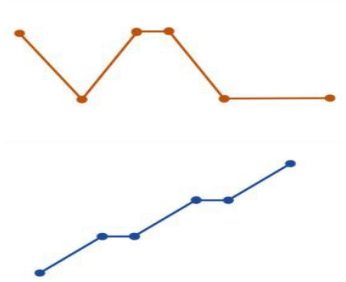


Figura 1: el estatus de Abindarráez y Narváez

El poder y la autonomía del moro van descendiendo cuando es cautivado por el cristiano, cuyo estatus asciende automáticamente al vencer a su enemigo musulmán. Cuando el cautivo decide compartir sus desgracias con el cristiano y ganar su empatía, comienza a tener control gradual sobre su rival y consigue recuperar paulatinamente su posición anterior. Mientras tanto, el nivel de Narváez se mantiene en un estado estancado hasta que opta por liberar temporalmente al moro, lo que eleva aún más su generosidad. De allí, esta vez el moro entra en una fase estática en la que tiene que decidir rendirse en esta competencia de virtudes o continuar con el juego. Entonces, al regresar, la falta de libertad y autocontrol lo colocan nuevamente en un punto inferior. En consecuencia, Narváez, que no esperaba su regreso, de nuevo se ve obligado a detenerse momentáneamente para tomar una decisión que le permita ascender aún más y triunfar en esta rivalidad. Al conceder libertad permanente a su competidor, lo consigue. Este acto mantiene a Abindarráez en el punto en el que fue cautivado, ya que, aunque físicamente es libre, espiritualmente sigue siendo el prisionero del cristiano, pues está en deuda con él, tal como lo expresa también en la carta que envía a don Rodrigo (Villegas, ed. Fosalba 2017:57). A partir de entonces, el camino del musulmán es lineal y se sitúa en una posición subordinada con respecto a la del cristiano hasta el final de la obra. Si nos fijamos en los momentos estáticos, esquematizados también en los gráficos, notamos que se le otorga a Abindarráez la autonomía y la libertad de decidir en solo una ocasión, mientras que don Rodrigo, aparte de ser libre en toda la obra, dispone de dos momentos decisivos similares. Como mencionamos anteriormente, esto da como resultado un Narváez más virtuoso y poderoso que al inicio de la obra.

4.2.1.1. Montaje de GG Producción y Distribución Escénica (2014)

La puesta en escena de la obra, titulada *La hermosa Jarifa*, fue estrenada en el Teatro Pavón de Madrid en 2014, gracias al proyecto de la compañía GG Producción. Durante aquel año, los escenarios teatrales de Niebla, Salamanca, Almagro y Olmedo recibieron al público que salía "enamorado, divertido, emocionado, conmovido, y, sobre todo, satisfecho" (Camacho 2014:8) del "bellísimo espectáculo" (Villán 2014:53) de Borja Rodríguez, el dramaturgo y director del montaje. Rodríguez explica que uno de los objetivos de su propuesta es "poder conseguir que una persona entre en el teatro de una manera, con unos pensamientos y convicciones, y salga con otra mentalidad" (en Martín 2014:49). De las palabras de Sara Rivero, la actriz que desempeña el papel de Jarifa, se puede deducir que la intención del director era modificar el pensamiento de su público sobre la otredad y promover la tolerancia entre distintas culturas. De este modo, la actriz afirma que una de las razones por las que entró en este proyecto fue el mensaje que transmite (en Castañón 2014:48-49). Dicho en sus palabras:

> *A priori* la obra habla del honor y la virtud, palabras que hoy en día se han quedado atrás. La interpretación que hacemos nosotros es la del honor entendido como respeto por ti mismo y por la otra persona. […] Aquí la tolerancia está siempre presente y los personajes deciden solucionarlo por encima del enfrentamiento. Todos están abiertos a entenderse y se plantean qué pueden hacer para respetar al otro y a sí mismos. Hay mucho que contar dentro del respeto. […] Estamos en un momento en que la sociedad es muy egoísta. Es muy interesante hablar sobre el entendimiento y sobre el hecho de poner cosas moralmente por encima del bienestar propio.

Fernando Huesca, el actor que interpreta a Narváez, enfatiza también que esta representación "apuesta por el diálogo y la comprensión con el enemigo. Un claro ejemplo de lo que deberíamos aplicar en la actualidad" (Camacho 2014:10-11). Aunque se trata de una obra narrativa y no teatral, lo que influye significativamente en su inhabitual presencia en las tablas, para el director, el tema abordado en ella merece una especial atención para ser escenificado ante la mirada del público actual. A su juicio, el espectador está ante un texto de gran valor desde el punto de vista antropológico, siendo testigo de acciones que representan el encuentro de "dos culturas diferentes que se ven en la encrucijada y en la oportunidad de entenderse. A la lección de generosidad de uno, se sumará en un abrazo la grandeza humana de la palabra del otro" (Rodríguez 2014:6).

Teniendo en cuenta estas afirmaciones, resulta sumamente interesante y relevante estudiar las razones por las cuales este equipo artístico se esforzaba por promover el diálogo y la paz a través de su obra durante la época en que fue representada. La "comprensión con el enemigo" adquiere una relevancia particular cuando se considera el contexto sociopolítico de los años 2013 y 2014, marcados por intensos conflictos en el Oriente Medio. Durante ese periodo, la región experimentó tensiones y enfrentamientos notorios, como la guerra civil en Siria y la expansión del Estado Islámico. En este escenario de agitación y confrontación, la llamada al entendimiento entre culturas diferentes cobra una importancia aún mayor. El énfasis en el diálogo, la generosidad y la conexión humana, según lo expresado por el director y el actor, puede considerarse como una respuesta artística y social ante la necesidad de buscar soluciones pacíficas en un contexto globalmente convulso. La representación de "dos culturas diferentes en la encrucijada de entenderse" puede ser vista como una metáfora de los desafíos que enfrenta la sociedad española en medio de los conflictos internacionales, particularmente con la notable presencia del Islam y sus seguidores en dichos escenarios.

La representación parte de la obra original de Antonio Villegas y, tal como explica Rodríguez, se encuentra ante dos opciones: seguir el romance o la novela. Él, en su versión, no ha renunciado a ninguna de las dos y ha dejado que estas dos opciones

> dialoguen entre sí, sumando las voces populares que nos aportan los romances anónimos de la época, con las canciones fronterizas, las referencias textuales posteriores e incluso aventurándonos en la escritura para solucionar alguna elección en la solución de la pieza, pues nos encontramos que cada autor hace la suya, y de esta manera establecemos un nuevo diálogo a través del tiempo con nuestra propuesta de contemporaneidad (Rodríguez 2014:6).

Aunque Rodríguez sostiene que el humor era fundamental en su versión para poder transmitir un mensaje ideológico y establecer un diálogo con el público actual (en Martín 2014:49), según la perspectiva de Herrero [2014], convertir la obra en una comedia burlesca es el único problema del montaje que surge de la intervención dramatúrgica. En su opinión, no fue apropiado transformar "el comienzo poético del montaje, en el que las imágenes poéticas predominan" [2014:60], en escenas burlescas protagonizadas por el criado espía y el padre de Jarifa. Herrero considera que esta lectura es una "ruptura que puede captar las risas del público pero que rompe

la atmósfera conseguida, recuperada solo brevemente al final" (Herrero 2014:60). Si bien hay que reconocer que esta decisión puede parecer inconsistente con el resto de la representación, pero creemos que es coherente con la lectura del director en relación a la comprensión y el entendimiento entre culturas, así como en pintar una imagen positiva del *otro*. Es importante tener en cuenta que, en el texto original, la pareja mora se ama y se casa clandestinamente debido al temor al padre de Jarifa, quien desea casar a su hija con un hombre rico. Al darle un toque humorístico al padre y convertirlo en un personaje gracioso, el director logra ganar la simpatía del público[124] hacia él y representar a un padre preocupado por su hija, más que a un padre moro autoritario. En las tres escenas que aparecen en el montaje se puede apreciar cómo siempre habla con cariño de su hija, llamándola "mi niñita", y la trata con respeto. Esta representación muestra una ternura y un vínculo emocional entre ambos personajes mediante la imagen agradable, encantadora y divertida del padre.

La escenografía del montaje se destaca por su minimalismo y carácter simbólico. La propuesta artística de Ricardo Sánchez Cuerda es sencilla y a la vez novedosa por contar con títeres, juegos de sombra, danzas y música en vivo (imágenes 1 y 2). Excepto unos pocos accesorios, la iluminación juega un papel fundamental a la hora de crear espacios y ambientar el escenario. La cuidadosa elección de luces de Juanjo Llorens logra generar atmósferas que transportan al espectador a diferentes lugares, como a un bosque nocturno, a la boda de la pareja mora, a la prisión en el castillo de Narváez (imágenes 3, 4 y 5), etc. La predominante utilización de luces en tonalidades azul, blanca y amarilla sumerge al público en una atmósfera cargada de drama, sensualidad, amor, dulzura y paz en concordancia con la lectura pacifista del director. Estas tonalidades de iluminación se convierten en una fuente visual que refuerza y transmite las emociones presentes en la obra, creando así una experiencia sensorial envolvente y cautivadora.

Aparte de la iluminación estética, los figurines diseñados por Gabriela Salaverri realzan la belleza de la civilización árabe, que es la característica esencial de los textos maurófilos. En este sentido, el color y el tejido del vestuario son dos elementos esenciales en la representación de las personalidades y los sentimientos de los personajes. Mientras la vestimenta de los cristianos es de textura rígida, gruesa y de tonos oscuros, evocando una imagen militar (imagen 6), los trajes de los moros se distinguen por ser principalmente de colores claros como blanco, crema y dorado.

[124] Hay que añadir que, de este modo, también se consigue establecer un vínculo con las expectativas del público, habituado ya a los graciosos propios de la comedia lopesca.

Además, se han utilizado telas suaves como seda, satén y algodón en su confección que muestran ternura y sensualidad en los personajes musulmanes (imagen 7). Esta distinción en el figurinismo crea un claro contraste entre los personajes de los dos bandos, por lo cual se eleva la posición del *otro* musulmán en la mente del público, sin que estos sean conscientes de ello.

La música en directo, dirigida por Alberto Pérez Centella, está compuesta principalmente por instrumentos musicales "del presente, descendientes de aquellos medievales cuya existencia está constatada a través de la iconografía musical" (Pérez Centella, en Rodríguez 2014:8). Mediante el uso de la guitarra flamenca, el violonchelo, el timbal, la flauta travesera alta/baja y el laúd se establece una conexión artística entre "el flamenco con la música medieval íbero-árabe de Al-Ándalus por el lazo innegable que existe en el subconsciente colectivo entre ambas músicas" (Pérez Centella, en Rodríguez 2014:8). Asimismo, Pérez Centella afirma que esta combinación permite anclar la concepción de la representación "tanto en la época andalusí, donde tuvieron lugar los hechos, como en el presente" (en Rodríguez 2014:8). Los cantos trágicos de Inés León también merecen una mención especial debido a su capacidad para conmover al espectador y despertar su empatía hacia la vida trágica y desafortunada de los Abencerrajes.

La puesta en escena comienza con una coreografía sensual y apasionada. La pareja de bailarines se ha vestido con tonos caqui y se mueve frente a un fondo oscuro. El color de sus ropas, que se asemeja al tono de la piel, junto con el contraste entre sus cuerpos y el predominante color negro del ambiente escénico, evocan la desnudez y simbolizan el acto de hacer el amor. Bajo una suave y cálida iluminación, sus cuerpos se entrelazan en movimientos lentos y tiernos. La interacción de la luz, que proyecta las sombras de cada uno sobre el cuerpo del otro, crea un efecto onírico y exultante (imagen 8). Los gestos de la pareja están perfectamente sincronizados con la música, cuya tensión sube y baja en sintonía con estos movimientos. El sonido de la flauta y el laúd, así como los efectos sonoros de la cortinilla, despiertan la curiosidad del espectador y capturan su atención. En resumen, se trata de un conjunto de elementos escenográficos que, desde el primer instante, sumergen al espectador en un túnel de belleza y emociones destinadas a transmitirle la promesa de presenciar una historia de amor cautivadora y honrada. Además, este enfoque lírico en el inicio puede establecer el tono para la atmósfera que anticipa la obra.

La primera secuencia del montaje, en la que Abindarráez queda cautivado por los cristianos, y la segunda, que representa el ambiente carcelario, son dos escenas de gran relevancia en relación con la representación de los protagonistas y la interpretación del director acerca de sus

personalidades. En el primer cuadro, se puede percibir el orgullo y la soberanía reflejados en la actitud y los gestos de Rodrigo de Narváez. Él se encuentra en un sitio elevado, mientras sus soldados lo rodean desde una posición inferior. Mantiene la barbilla levantada y la espalda recta, con los hombros y el pecho proyectados hacia atrás, demostrando una postura erguida y poderosa. Su gesto transmite confianza y seguridad en sí mismo, además de un carácter firme (imagen 9). A través de esta kinésica el director muestra el poder y dominio de este personaje sobre los demás. No obstante, a pesar de ser soberano y arrogante, Rodrigo también es gentil y noble, lo cual se evidencia en la escena en la que defiende al moro que combate con tres cristianos. En ese momento, ordena a sus soldados que permitan al moro defenderse, mientras que en el texto original invita a Abindarráez a luchar personalmente con él (Villegas, ed. Fosalba 2017:42), e incluso le causa una herida en el brazo derecho. Sin embargo, en la puesta en escena, aunque Narváez salva a Abindarráez, este último no deja de atacarle, mientras que el cristiano se limita a defenderse. Don Rodrigo logra finalmente desarmar al moro, llamándolo tozudo y, pese a tener la oportunidad de matarlo, decide no hacerlo. Los ademanes corporales de los actores son un elemento sumamente relevante para mostrar quién tiene el control y quién es sumiso. El moro herido reconoce estar bajo el poder del cristiano y se mueve por el escenario arrodillándose frente a su enemigo y arrastrándose por el suelo (imagen 10). Esta representación evidencia la desigualdad de poder y posición entre ambos personajes. A pesar de esa disparidad, el espectador sigue sintiendo empatía por Abindarráez por el sufrimiento que experimenta, lo cual se refleja en su voz sollozante y su rostro triste. Las expresiones faciales del moro, con las cejas fruncidas, frente arrugada, ojos entrecerrados, mirada caída y labios apretados, revelan la intención del director en centrar la atención del público en las desdichas del *otro*. En otras palabras, el hecho de que el director muestre la soberanía del cristiano no implica necesariamente que esté de acuerdo con ello y que no reconozca las consecuencias penosas de la impotencia de Abindarráez.

En el cuadro de la cárcel, se presenta al moro postrado en el suelo y atado por el cuello con dos cadenas. Tres cristianos, entre ellos Narváez, lo rodean con espadas apuntadas hacia él (imagen 11). Abindarráez, arrodillado, se dirige a Narváez, alabando su virtud y gentileza. Un aspecto interesante en esta escena es el cambio en el trato del cristiano con el moro en poco tiempo. Don Rodrigo, antes de saber que su enemigo es de linaje de los nobles Abencerrajes, lo maltrata con violencia y lo menosprecia. Esto se contempla cuando el moro le pide que le desate las cadenas, argumentando que le oprimen el cuello y le dificultan hablar. En ese momento, Rodrigo se ríe y se

burla de él, apretándose el cuello de forma irónica y sarcástica para insinuar que Abindarráez está mintiendo y busca escaparse (imagen 12). Pero, una vez que se da cuenta de la nobleza de él y comprende las desdichas que ha experimentado, actúa con respeto, cortesía y aprecio. Se debe mencionar que las acciones del moro tienen un impacto significativo en el giro en las interacciones entre los dos personajes. Hasta ese momento, él se había arrodillado ante el cristiano, mostrando sumisión. Sin embargo, cuando decide contar su vida personal, reúne fuerza y coraje, y se pone de pie con determinación y seguridad, hecho que paulatinamente lo acerca al nivel de su enemigo, sin alcanzarlo jamás. Incluso su tono de voz, antes elogioso, se vuelve poderoso. Este cambio en la postura física y emocional del moro refleja su creciente empoderamiento y autoafirmación, coincidiendo con lo observado en los dibujos-metáfora previamente mencionados.

La imagen de la muerte de los Abencerrajes a manos del rey de Granada, narrada por Abindarráez a don Rodrigo, ha sido meticulosamente plasmada en este montaje con todos tipos de detalles impactantes que cautivan al público. Los actores que interpretan a esta noble estirpe, vestidos con trajes elegantes, realzan su hidalguía mediante cuerpos firmes, pechos en alto, cabezas levantadas y rostros iluminados (imagen 13). El ejecutor de estos nobles los degüella uno a uno, extrayendo una cuerda roja de sus cuerpos como símbolo de sangre derramada (imagen 14). Mientras la voz trágica de la cantante resuena entre los espectadores, una bailarina danza flamenco despaciosamente sobre un fondo oscuro, abrazando y besando los cuerpos de los moros con compasión (imagen 15). De todos estos elementos escenográficos se percibe respeto y empatía hacia los sufrimientos del *otro*, y el director logra sensibilizar y concienciar a su público al respecto.

El auge de la belleza de una cultura distinta y el respeto del director hacia ella se observa en la escena de la boda de la pareja mora. Jarifa se luce en el centro del escenario con su traje blanco, el velo de seda transparente que cubre su cabeza y una corona adornada con flores blancas. Los moros bailan y cantan en íbero-árabe, llevando estatuas de ángeles blancos en la mano. La estética de esta boda oriental se complementa con la luz azul que da un efecto soñador al ambiente del escenario y transmite una imagen irreal y eufórica (imagen 16). Al presenciar esta escena, el público es invitado a apreciar la riqueza de otra cultura y a reconocer la importancia de valorar y respetar las diferencias que nos enriquecen como seres humanos.

En el trabajo de Rodríguez, ambos protagonistas ocultan facetas oscuras en su personalidad. Abindarráez revela que, cuando ostenta el poder, actúa de manera similar a su

enemigo. Esta lectura del director se hace evidente en los maltratos y desprecios que el moro inflige al criado del padre de Jarifa. Un ejemplo impactante es una escena en la que, al amenazarlo con la muerte, Abindarráez coloca su espada entre las piernas del criado, apuntando hacia sus genitales (imagen 17).

La complejidad del personaje de Narváez también se contempla en la secuencia en que recibe la noticia del regreso del moro al castillo. Cuando el soldado le informa sobre este hecho, el cristiano se gira bruscamente, mostrando sorpresa en su rostro. Se desplaza de un extremo del escenario al otro, desesperado, nervioso e incluso un tanto enfadado. Busca un remedio para prevalecer en esta guerra de virtudes. El actor trata de transmitir este mensaje al público, adoptando una expresión pensativa, colocándose las manos a los lados de la cadera o manteniendo la barbilla con la mano y dirigiendo la mirada al vacío (imágenes 18, 19 y 20). Los sentimientos de este personaje fluctúan constantemente entre la desesperación y la ira. Su irritación se manifiesta a través de un agresivo tono de voz, ojos abiertos, cejas levantadas y labios mordidos (imagen 21). A todos estos elementos se une el ambiente sombrío del escenario que simboliza el lado oscuro de su personalidad avariciosa en busca del triunfo y su incapacidad para aceptar el vencimiento, especialmente cuando se trata de la bondad. [125]

Lo mismo se observa en el moro, pero en un grado menor. Abindarráez y Jarifa nada más llegar al castillo de Narváez, se arrodillan delante del cristiano con la espalda y cabeza inclinadas hacia abajo (imagen 22). El moro lo primero que hace es desarmarse en signo de obediencia total. El cristiano les ordena con supremacía que se levanten. Ante la resistencia de los moros se acerca a ellos y se arrodilla también para invitarles a ponerse de pie. El moro algo rabioso y disgustado, da un puñetazo al suelo y se levanta en contra de su voluntad, porque es consciente de que, si acepta esta generosidad, le espera la derrota en este conflicto de valores humanos. Por eso, como todavía no ha perdido la esperanza, insiste más en que el cristiano los acepte como sus cautivos, pero don Rodrigo, el más ambicioso, manda terminar este juego, diciendo: "hasta aquí basta". De este modo, el director logra representar la imposibilidad de vencer a Narváez, declarada por Jarifa en el final de la obra original: "Quien pensar vencer a Rodrigo de Narváez de armas y cortesía, pensará mal" (Villegas, ed. Fosalba 2017:58). En consecuencia, los conflictos morales de los dos

125 En la obra original, Narváez lo confiesa claramente en la carta que escribe a Jarifa, expresando que Abindarráez, al enviarle caballos, lanzas y dargas, "no ha querido [….] dejarme gozar del verdadero triunfo de su prisión, que consiste en perdonar y hacer bien…" (Villegas, ed. Fosalba 2017:58).

bandos llegan a su fin, y la paz lograda entre ellos se representa mediante la progresiva intensificación de la luz cálida que ilumina paulatinamente el escenario.

Analizadas todas las escenas relevantes del montaje en relación con nuestro objeto de estudio, consideramos oportuno enfatizar un aspecto destacado de esta puesta en escena. Resulta interesante observar cómo la postura corporal de Abindarráez cambia a medida que varía su posición frente al cristiano. Cuando su poder y su dominio disminuyen en el texto, su cuerpo se inclina hacia el suelo en la puesta en escena, al igual que la línea descendente del dibujo-metáfora. Por otro lado, cuando estos aumentan, su cuerpo se pone erguido, de manera similar a la línea ascendente de su estatus metafórico. Esta similitud entre nuestro análisis del texto y la lectura de Borja Rodríguez pone de manifiesto que la lectura del director también se acerca a la opinión de críticos como Hernández-Pecoraro [2002], explicada al inicio de este apartado. Según este enfoque, aunque el moro también posee virtudes, no deja de ser subyugado por el cristiano.

Expuestos estos elementos, nos planteamos cómo pudo haber experimentado el espectador del montaje la representación de un cuadro pacifista y tierno en medio de las noticias de la época, marcada por el recrudecimiento de las tensiones políticas entre Oriente Medio y Occidente a principios del siglo XXI. El contraste palpable entre las imágenes eufóricas retratadas ante su mirada y las amenazas de guerra y terrorismo global debería resultarles intrigantes y reflexionantes. En ese periodo, los atentados del ISIS en Irak generaban una preocupación global significativa, dado su avance violento hacia otras regiones. A tan solo un mes del estreno de la obra, en España habían sido arrestadas nueve personas en Madrid y Ávila bajo la "Operación Gala". Este grupo, autodenominado "Brigada al-Andalus", tanto recaudaba dinero para el Daesh como preparaba a sus miembros según la doctrina radicalizada de estos fanáticos islamistas para desplazarlos la guerra en Siria e Irak (Fernández Díaz 2016:14). La guerra entre Israel y Palestina seguía su camino violento con los bombardeos de Israel, calificados como "crímenes de guerra" (*El Adelantado de Segovia* 2014:25), y los ataques del yihadismo islámico contra ellos (*El Adelantado de Segovia* 2014:26). Además, el peligro de una guerra entre Irán y Estados Unidos inquietaba a los países occidentales (*El Adelantado de Segovia* 2013:27). Todo este panorama político tenso y tenebroso, que se traduce en la generación del odio hacia el *otro*, contrasta de manera notable con la ideología pacifista defendida por Rodríguez y su equipo artístico. Esta disonancia entre la realidad geopolítica y la representación escénica hace reflexionar al público sobre los desafíos de su época.

En conclusión, Borja Rodríguez se mantuvo fiel al texto original, aunque enfatizó ciertos detalles escénicos para ayudar al público a comprender mejor el mensaje. Estas palabras de la actriz que interpreta a Jarifa argumentan más nuestra síntesis del trabajo de Rodríguez: "Borja ha hecho una versión que respeta el texto pero que enriquece el cuento al teatralizarlo" (en Castañón 2014:48-49). Por consiguiente, su representación bebe de las características de la literatura maurófila. Dicho de otro modo, pone en el centro de atención una civilización bella y magnífica, pero vencida, esperando el perdón de su amo. La intención del director era transmitir la belleza, la humanidad, la ternura y el perdón a través de la puesta en escena. Sin embargo, es importante señalar que también ha intentado exponer la ambigüedad y la impureza que acompañan a veces el acto de perdonar y mostrar misericordia, destacando que quien los ejerce suele mantener una posición superior. En este caso, somos *nosotros* los que debemos ser misericordiosos con el *otro* que cumple con su palabra. En este sentido, la perspectiva del director armoniza con la interpretación de Camacho respecto a la novela, quien mantiene que:

> el encuentro entre el moro y cristiano Rodrigo de Narváez, alcalde de Alora, que es un ejemplo de comunicación, entendimiento y diálogo entre diferentes culturas y civilizaciones, fundamentándose en algo tan importante como el cumplimiento de la palabra que se empeña [2014:8].

Es cierto que la puesta en escena trata de promover la capacidad de dialogar con quien es *diferente* de *nosotros*, pero si otorgamos más importancia al cumplimiento de la palabra, estaríamos culpando en gran medida al *otro* en los conflictos culturales y, de manera inconsciente, generaríamos más prejuicios. Aun así, el director no cerró los ojos a la rivalidad existente entre ambos protagonistas, representantes de dos culturas distintas, revelando que ninguno de ellos es puramente bondadoso, y este aspecto acerca aún más su trabajo a la realidad de nuestra época. En otras palabras, Rodríguez, mediante su espectáculo, manifiesta su preferencia por competir en parecer más bondadoso en lugar de optar por un enfrentamiento sangriento en un desafío con el enemigo. Estamos de acuerdo con Herrero, quien sostiene que este montaje es un espejo mediante el cual podemos observar las realidades amargas de nuestra época, en la que "la civilización no ha superado la estupidez de la guerra y ha llegado a potenciar destrucciones masivas incomprensibles" [2014:60]. Aparte de esa rivalidad en el ámbito moral, este espectáculo queda finalmente como "un deseo, lleno de ingenuidad, de que las gentes de hoy se comporten como Narváez y

Abindarráez" (Herrero 2014:60). Y, por último, a través de este trabajo escénico, Borja Rodríguez busca generar empatía y comprensión hacia el enemigo, así como la reconciliación entre culturas diferentes. No obstante, es importante tener en cuenta que el acto de reconciliación no siempre conduce a la igualdad.

4.2.2. *Amar después de la muerte*

A finales del siglo XVI la tendencia maurófila empieza a decaer y el caballero morisco se va marginando y va sustituyéndose por su variante negativa. Sin embargo, no deja de sorprender que en la España del siglo XVII una obra como *Amar después de la muerte* no tuviera problemas al representar la caballerosidad de los moriscos y la arrogancia de los cristianos. Siendo todavía polémica y controvertida la cuestión morisca, pasados veinte años de la expulsión de esta comunidad y aún viva la memoria de la trágica guerra de las Alpujarras, Calderón de la Barca escribe hacia 1634-1635[126] (Bayo Julve y Chesnokova 2019:755) *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*, un drama histórico mezclado con elementos ficticios.

La obra se erige como una cautivadora amalgama de emociones y conflictos humanos. A través de una trama compleja y bien entrelazada, el autor aborda temas fundamentales como el amor, el honor, las diferencias culturales y religiosas, los enfrentamientos bélicos y, finalmente, la búsqueda de redención y paz con el enemigo vencido. En el centro de la comedia, la pasión entre don Álvaro Tuzaní y doña Clara se enfrenta a diversos obstáculos durante la primera jornada. Sin embargo, después de tres años de paciencia y esperanza, la pareja enamorada logra alcanzar su objetivo final: el matrimonio. Pero la felicidad efímera llega a su abrupto y trágico final cuando doña Clara es asesinada a manos de Garcés, un cristiano que busca robar sus joyas durante la conquista de la villa granadina de Galera bajo el mando de don Juan de Austria. La sed de venganza se apodera de Tuzaní, quien decide ajusticiar al responsable de este cruel acto de la misma forma que él mató a su amada. La venganza desencadena conflictos y tensiones entre las dos comunidades, llevando la situación al punto álgido. La derrota completa de los moriscos parecería

[126] Aunque no se puede concluir con certeza sobre la fecha en que fue escrita la obra, hay unanimidad de opiniones sobre la primera impresión conservada de 1677, cuando apareció en la *Quinta parte de comedias* de Calderón. Se debe añadir que, años más tarde, en 1691, Juan de Vera Tassis editó el texto en la *Novena Parte de comedias* de Calderón (Bayo Julve y Chesnokova 2019:755).

inevitable si doña Isabel, hermana de Tuzaní, no hubiera mediado entre los dos bandos. En línea con el enfoque maurófilo de la obra, como sería de esperar, la trama culmina con la solicitud de perdón por parte de los moriscos a don Juan de Austria. Este último, en un acto de grandeza y misericordia, muestra clemencia hacia ellos, cerrando así el ciclo de conflictos y avivando la esperanza de redención y reconciliación.

No es nuestra intención aquí entrar en los detalles artísticos de la trama, trabajo que ha llevado a cabo profundamente Coenen [2008] en su edición del texto. Son numerosos los estudios que han analizado la ideología calderoniana oculta detrás de esta obra, entre ellos los de Case [1984], Alcalá-Zamora [1999], Checa [2003], Símini [2007] o Belloni [2011]. Desde el punto de vista de Belloni [2011], "el debate científico razona entre una visión reformadora inclinada hacia la defensa de la alteridad morisca y una actitud tradicionalista movida hacia la tutela de la *razón de estado*". En cambio, Símini [2007:224] sostiene que "la duda está entre si Calderón quiso subrayar la injusticia que padecieron los moriscos, presentando un asunto personal sobre el telón de fondo de la rebelión, o si quiso presentar un caso, la venganza de un amante desesperado, utilizando una situación de guerra y saqueo. Debido a ello, según su juicio, "los que prefieren el título de *El Tuzaní de la Alpujarra* hacen hincapié en la posición maurófila de Calderón, que en este texto haría un alegato en favor de la libertad religiosa y de la tolerancia, y los que consideran acertado *Amar después de la muerte* subrayan el valor de drama pasional de la tragedia, en el que amor de Álvaro Tuzaní lo lleva a vengar la muerte de su amada" (Símini 2007:224). Dicho todo lo anterior, no observamos incompatibilidad entre todas las interpretaciones realizadas de la obra. En *Amar después de la muerte*, Calderón utiliza un episodio amoroso para hablar de un hecho histórico real, debido al conflicto de los cristianos y moriscos y en el que influyen mucho las capitulaciones reales de 1567 y la Rebelión de las Alpujarras. Muestra una imagen idealizada y caballeresca de los moriscos, la característica típica de la maurofilia literaria, y expresa una innegable simpatía y empatía hacia los sufrimientos de esa minoría y los actos injustos que reciben. Mientras critica el poder absoluto de los cristianos y la poca paciencia que tuvieron en el proceso de la asimilación del *otro*, al mismo tiempo se ve obligado a presentar finalmente una imagen generosa del cristiano y una imagen vencida de los moriscos. La pregunta principal en este sentido es cuál de estas posturas tiene más peso y hacia qué punto se inclina más la obra. Desde nuestro punto de vista, hacia el respeto al *otro*, la convivencia y la paz, tal como lo expresa nuestro dramaturgo en los primeros versos de la obra en voz de don Juan Malec cuando este dice "porque

la violencia sobra / donde la costumbre falta" (vv. 112-113). Aun así, vemos no solo aventurada, sino anacrónica la idea de que Calderón fuera partidario de la libertad religiosa, porque expresa explícitamente su apoyo hacia la unanimidad religiosa y nacional, otra vez en las palabras de don Juan Malec. Así dice:

> Yo, que por el más antiguo
> el primero me tocaba
> hablar, dije que aunque era
> ley justa y prevención santa
> ir haciendo poco a poco
> de la costumbre africana
> olvido, no era razón
> que fuese con furia tanta; (vv. 102-109)

Coincidimos con Sieber [1998:740] en la opinión de que su obra "termina interrogando el sistema de identificación racial y cultural que había provocado la rebelión alpujarreña". Según esos versos, Calderón critica la arrogancia y la violencia de los cristianos hacia los moriscos, no la idea de tener un estado unánime. Este enfoque nos recuerda de nuevo las características de la literatura maurófila, la cual se percibe como una corriente que busca promover un trato misericordioso hacia el *otro* y defiende las relaciones sociales fundamentadas en el respeto mutuo entre las diferentes comunidades. No obstante, es crucial tener presente que, a pesar de reverenciar al *otro*, se establece una jerarquía donde este siempre es considerado en una posición inferior al no poseer una identidad cristiana. En este marco, se debe señalar que el caso de *Amar después de la muerte* tampoco es una excepción. Este matiz agrega una capa de complejidad a la comedia y nos lleva a reflexionar sobre la demanda poco realista que se le hace a Calderón, considerando el contexto donde las estructuras sociales están profundamente arraigadas en la identidad religiosa. En este sentido, se torna cuestionable esperar de Calderón una benevolencia incondicional y una ideología tan liberal como podría ser en una sociedad democrática.

4.2.2.1. Montaje de Teatro Corsario (1993)

Durante los años noventa, el panorama de la puesta en escena del teatro áureo experimentó un cambio notorio con la creciente presencia de obras con materia islámica. Al profundizar en nuestro corpus de espectáculos, se destacan siete propuestas vinculadas directa o parcialmente con el Islam en un intervalo de cuatro años (1991-1994): 1) *El príncipe constante* de Teatro de Sanlúcar (1991); *El jardín de Falerina* de CNTC (1991); *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Compañía de Clásicos Infrecuentes (1992); *Los melindres de Belisa* de Micomicón (1992); *La gran sultana* de CNTC (1992); *Amar después de la muerte* de Teatro de Corsario (1993) y *El bastardo Mudarra* de Micomicón (1994). A lo largo de este capítulo, examinamos detalladamente estos montajes y su vinculación estrecha con los acontecimientos sociopolíticos del año en que cada uno fue llevado a escena. En este sentido, comenzamos con el análisis de la función de Teatro Corsario, emergido en medio de un contexto marcado por guerras, como las de los Balcanes, y conflictos de migración entre España y el Magreb.

En primer lugar, y antes de adentrarnos en los detalles de esta puesta en escena, consideramos necesario destacar que nuestro análisis de esta producción se basa principalmente en los artículos de prensa y revistas, así como en el *dossier* del montaje y las fotografías proporcionadas por Teatro Corsario.[127] La falta de una videograbación del espectáculo nos limita a presentar datos generales sobre la interpretación del director, basados en la perspectiva de los críticos que presenciaron la obra en su momento.

Teatro Corsario de Valladolid, conocido por su tendencia hacia textos áureos poco habituales, en junio de 1993 puso en escena en el Teatro Alhambra esta obra menos conocida de Calderón. La compañía se fundó en 1982 por Fernando Urdiales y, desde entonces, el repertorio realizado por el equipo artístico se ha centrado en la búsqueda de textos clásicos "cuya temática pueda suscitar el interés del público de hoy" (Urdiales 1993:5). En esta ocasión, Teatro Corsario eligió una pieza "rabiosamente actual" (Herrero 1993:s.p.) como *Amar después de la muerte* para escenificar detalladamente los "tiempos en los que se han recrudecido los conflictos interétnicos y

127 Las imágenes de este espectáculo se han obtenido de diversas fuentes, incluyendo el sitio web de Teatro Corsario, el *dossier* del montaje y un libro publicado por Junta de Castilla y León que aborda la trayectoria laboral de la compañía desde 1982 hasta 2007, bajo la coordinación técnica de Fernando Urdiales [2007]. Sin embargo, es importante destacar que la cantidad de imágenes disponibles era bastante limitada, lo que a su vez dificultó la realización de un análisis detallado.

en que la discriminación, por causas radicales y religiosas, es un hecho cotidiano" (Urdiales 1993:5). Desde el punto de vista de Urdiales, director, dramaturgo y escenógrafo del montaje:

> Las dos maniobras de limpieza étnica más desastrosas de la historia de nuestro país han sido, sin duda, la expulsión de los judíos y la de los moriscos. La de estos últimos, tras una convivencia con los cristianos salpicada de enfrentamientos, de excesos por ambos bandos y de atropellos a los cada vez más mermados derechos de los musulmanes. La campaña de represión bélica ejercida contra la rebelión morisca que culmina con su expulsión de todos los reinos de España, no difiere gran cosa, en cuanto a los métodos utilizados, de cualquier limpieza étnica de las que se realizan en gran escala en nuestros días [1993:5].

Según las afirmaciones de Urdiales, la visión adelantada de Calderón hacia el romanticismo de los siglos XVIII y XIX es lo que le inspiró a situar este espectáculo en una época posterior a los eventos descritos [1993:5]. De este modo, optó por trasladar la Granada del siglo XVI "al escenario de las colonias españolas del Norte de África, donde siglos más tarde también se levantan en rebelión contra la Corona española", coincidiendo con el auge del teatro romántico (Urdiales 1993:5). Conforme a sus declaraciones, con esta adaptación buscó otorgar un sentido histórico y perenne al problema tan actual que es la xenofobia en la sociedad de su época (Urdiales 1993:5). En este sentido, Urdiales enfatiza los aspectos que se aproximan al pensamiento del hombre actual, e insiste en "lo razonablemente justas que son las reivindicaciones moriscas frente a la intolerancia de las leyes cristianas y en lo absurdo de la discriminación por razones de raza, religión o costumbres" (R. 1993:s.p.). Con el fin de comprender mejor estas ideas del director, contextualizamos su lectura en el marco de las leyes de extranjería de 1985 y el revuelo ideológico que surgió a partir de entonces como consecuencia. Tal como explica Rubiano Segovia [2020], la aplicación de esta ley, que regulaba la relación entre los extranjeros y el Estado español, desencadenó un conflicto significativo. La normativa, presentada por el PSOE, no ofrecía el mismo trato preferencial a los habitantes de Ceuta y Melilla sin documentación española, lo que podía resultar en su expulsión al considerárseles habitantes irregulares. La población musulmana, mayoritariamente sin nacionalidad española, protestó activamente. Las masivas manifestaciones de noviembre de 1985 en Melilla condujeron a la firma de un acuerdo que establecía una Comisión Mixta entre la comunidad musulmana y el Estado español para favorecer la integración de los residentes musulmanes. No obstante, la falta de respuesta a sus solicitudes de nacionalidad provocó

otras protestas y tensiones en 1987, culminando en enfrentamientos y detenciones. En julio de 1988, se inició un proceso extraordinario de concesión de nacionalidades a musulmanes indocumentados en Melilla, que concluyó en diciembre de 1988 (Rubiano Segovia 2020:246-249). En el trasfondo de este contexto histórico, se evidencian las motivaciones de Rodríguez al concebir esta propuesta, así como su reflexión perspicaz sobre la obra de Calderón, destacando su capacidad de empatizar con el sufrimiento del *otro* cuando este es objeto de tratos injustos.

Con el objetivo de establecer una conexión directa con el público, Urdiales y Olga Mansilla realizaron un trabajo conjunto para enfocarse en el diseño de un vestuario que resultara familiar y contemporáneo. Su intención era lograr que el espectador se sintiera identificado a través de la imitación de uniformes y trajes de finales del siglo XIX (R. 1993:s.p.) (imágenes 1, 2 y 3). Esta decisión fue claramente percibida por críticos como Herrero, quien afirma que Urdiales buscó presentar un "conflicto histórico y actual, […] mostrando una lucha entre etnias. La más poderosa acaba con la más débil, como ocurre ahora, como ha ocurrido siempre" [1993:s.p.]. Aunque el director tenía una visión clara de lo que deseaba comunicar a su público, para críticos como Arjona el mensaje no fue tan directo. Arjona cuestiona la elección del vestuario "anacrónico" utilizado para los guerreros de Austria y plantea su interpretación a través de preguntas retóricas, expresando sus dudas acerca de lo convincente que resulta el figurinismo en la obra:

> ¿Tiene otra intencionalidad tal vez crítica con la fundación de Ahumada, o con la expulsión de los moriscos, la presencia de este vestuario? ¿Se pretende con ello dar cierto sentido histórico y de perennidad al problema, tan actual, hoy, la xenofobia? De cualquier manera, el espectáculo de esta hermosa historia romántica hubiera cobrado más valor plástico si el vestuario hubiera sido fiel a la época en que acaecieron los hechos que se narran [1993:85].

Siguiendo la misma línea, Pérez-Rasilla, si bien reconoce el encomiable esfuerzo invertido en la confección de un vestuario vistoso, critica que el director se ha excedido en su empeño. A su juicio, aunque el resultado final es indudablemente bello, este enfoque resulta superficial y confuso, puesto que es difícil justificar "el empleo de impolutos y variados uniformes de la guerra de África que durante algunos momentos convierten el espectáculo en un desfile de modelos más que una función teatral" [1993:18]. D.C.L. comparte esta opinión al afirmar que el figurinismo, aunque estéticamente atractivo, "no ayuda a diferenciar desde el principio a los personajes y acaso

distraiga más que ayude" [1993:54]. En este sentido, quizá la vestimenta de los moriscos fue el elemento que desvió un poco la atención del espectador del contenido principal, debido al intento meticuloso de Urdiales y Mansilla por representar los distintos tipos de trajes árabes. En su diseño, han incluido prendas tradicionales como la galabiya, la chilaba o el serwal, que para los personajes masculinos han sido combinados con un Fez, turbante o Taqiyah como sombrero, y un Izar como cinturón (imagen 4). En el caso de los personajes femeninos, se han utilizado chal, velo o chador para cubrirles el cabello (imagen 5).

Aparte del vestuario, la escenografía moderna y el tono del recitado de los versos son los otros componentes complementarios de este cuadro escénico con los que se ha tratado de dibujar la preocupación de sus creadores sobre la polémica contemporánea del conflicto intercultural (R. 1993:s.p.). En contraposición con la indumentaria, el decorado es más "sencillo y utilitarista, no exent[o] de grandeza" (Centeno 1993:s.p.). Según la descripción de D.C.L., Fernando Urdiales demuestra una destacada creatividad y habilidad al enfrentarse a la compleja puesta en escena, empleando una disposición escénica simple pero ingeniosa. Para representar "los accidentes orográficos de las Alpujarras, la tarima del de Austria y el muro que debe escalar el amante", se utilizan plataformas móviles de forma hábil (D.C.L. 1993:54). Asimismo, para crear un ambiente oriental que refleje tanto las viviendas de Granada del siglo XVI como las del norte de África del siglo XIX, se ha optado por la construcción de unos arcos mudéjares como un elemento arquitectónico oriental que ha mantenido su vigencia a lo largo del tiempo (imagen 2). Cuando la acción se sitúa en la serranía de la Alpujarra, estas viviendas se ocultan con cortinillas y el escenario se ilumina desde atrás mediante reflectores, creando múltiples espacios escénicos. En este sentido, es relevante destacar la diversidad de la iluminación muy concentrada y cenital diseñada por Jesús Lázaro. Él ha jugado "con los colores para ambientar con leves pinceladas cromáticas distintos lugares y acontecimientos" (D.C.L. 1993:54) (imagen 6).

Junto con estos elementos escenográficos, el trabajo realizado por Juan Carlos Martín, el músico responsable de esta puesta en escena, desempeña un papel relevante en impresionar al público mediante "música y coros en directo que recrean los ritmos árabes" (Caballero 1993:s.p.), y con "cánticos y aleluyas" (De Pablos 1993:74) que crean un final emotivo. Aunque no hemos conseguido encontrar información complementaria sobre la música de este montaje, en una de las imágenes proporcionadas por la compañía se contemplan instrumentos como el laúd, la flauta y el timbal. En esa escena, una mujer llama la atención en el centro del escenario al realizar la danza

del vientre, vestida con el *bedlah*, el traje tradicional utilizado en esta exótica coreografía oriental. Su atuendo, compuesto por una falda larga, un sostén, un chal, una máscara brillante y una delicada cadena de la cintura (imagen 4), encarna a la perfección la esencia de esta expresión cultural. El conjunto escénico, bañado por una cálida y acogedora iluminación, muestra respeto a las costumbres y tradiciones de esta cultura distinta. Aunque es probable que el espectador no repare en todos estos meticulosos detalles, la imagen que se despliega ante sus ojos se traduce en una amalgama de belleza y riqueza cultural.

En suma, según las palabras de Centeno, la composición visual y auditiva de la puesta en escena de Corsario "enfatiza una visión poética", retratando bellamente "el contraste de orgullo y honor de moros y cristianos, el drama del enfrentamiento racial y del éxodo" [1993:s.p.]. A juicio de Herrero, los efectos escénicos y escenográficos han sido utilizados "con mesura y buen gusto general". Además, la atmósfera y los espacios creados por el grupo artístico dirigido por Urdiales logran transmitir los signos fundamentales del texto que son la tensión, guerra, odio y amor [1993:s.p.] (imagen 7 y 8), lo cual, en opinión de Caballero, evidencia la lectura fiel del director. Dicho en sus palabras,

> La versión de Urdiales resulta ágil y dinámica, lo que construye un valor esencial para el público de hoy, poco habituado al teatro clásico, y especialmente poco habituado a versiones fieles al texto original como es esta de Fernando Urdiales [1993:s.p.].

Sin duda, el director ha mantenido una fidelidad notable a la obra original; no obstante, también ha ejercido su libertad para adaptar aquellos pasajes del texto que no se ajustaban a sus objetivos. Si se tratara de una versión totalmente fiel, no podría haberse quedado atrás la escenificación de la grandiosidad de los cristianos y el perdón que don Juan de Austria otorgó a los moriscos en la obra calderoniana. Sin embargo, las declaraciones de Herrero demuestran que la obra finaliza con el destierro completo de los moriscos, sacados los últimos versos de las Crónicas de Pérez de Hita [1993:s.p.]. El director ha tomado una ingeniosa decisión al elegir este final, ya que, en primer lugar, concuerda con sus intenciones por haber elegido este texto para ponerlo en escena, y, en segundo lugar, se ajusta de manera más fiel a la realidad de aquel período histórico. Tal como manifiesta Coenen:

> Aunque históricamente la toma de Galera fue un episodio decisivo en el curso de la guerra, la derrota y la rendición final de los sublevados no se produjo de esta forma, ni resolvió el problema de fondo. […] Ya en 1581, diez años después de concluida la guerra, se propuso por primera vez como solución la expulsión colectiva de los moriscos. […] pero ni de esto ni de los durísimos tiempos que vivieron los moriscos […] nos habla Calderón [2008:32].

De este modo, se puede percibir que al director le resultó un tanto ficticia la magnanimidad del perdón hacia el *otro* vencido, lo que es la temática central de la literatura maurófila. En su lugar, prefirió representar la amargura de la realidad experimentada tanto por los *otros* de aquella época como por los de la suya. Este cambio en el final de la obra revela la característica fundamental de los trabajos de Urdiales, que, desde la perspectiva de Ángel de Pablos, consiste en "profundizar más allá, incluso del tema" [1993:74]. Según la interpretación de nuestro crítico, si Calderón "hace una libre interpretación poética de la guerra civil en Granada, Fernando Urdiales interpreta con libertad los versos del escritor desde una apasionada fidelidad a esa palabra suya que va mucho más allá" [1993:74]. Según Ángel de Pablos, cada gesto y movimiento en esta puesta escena es complementario a las palabras simbólicas de Calderón, y este trabajo conjunto del escritor y director representa con una idéntica intensidad dramática aquel "borrón" de la historia del país "que es, sin duda, un borrón más en cualquier historia de los hombres. Galera, los moriscos, Sarajevo, serbios croatas. Esta guerra o la madre de todas las guerras son ramas de un único árbol" [1993:74].

Dicho esto, es digno de mencionar que, excepto el final del montaje, que dibuja la crudeza de las guerras a lo largo de la historia, la tendencia maurófila de la obra parece estar en consonancia con los acontecimientos de la década en la que fue representada; un contexto contrario al del siglo XVI. Según las palabras de López García, el 12 de noviembre de 1992, España estableció un Acuerdo de Cooperación con la Comisión Islámica de España, una institución que englobaba a las dos Federaciones de asociaciones musulmanas de ese momento, la UCIDE (Unión de Comunidades Islámicas de España) y la FEERI (Federación Española de Entidades Religiosas Islámicas). Este Acuerdo regulaba diversos aspectos, como "el estatuto de los imanes, la protección legal de las mezquitas, los efectos civiles del matrimonio islámico, la asistencia religiosa en centros públicos, la enseñanza del Islam en centros educativos, la fiscalidad de bienes y actividades, y las festividades religiosas". Sin embargo, su implementación posterior enfrentó

obstáculos y dificultades, tanto por resistencias en algunos sectores de la sociedad española como por problemas internos en la propia Comisión Islámica [2013:24].

Para concluir, las descripciones de los críticos citados, mayoritariamente a favor del trabajo realizado por Urdiales, y lo que han percibido de este espectáculo, ponen de manifiesto que el director logró transmitir su mensaje y mostrar su preocupación por la humanidad. Su puesta en escena consiguió recordarle al público el fruto amargo de las enemistades y los conflictos humanos, así como despertar su empatía hacia el *otro* con el deseo de promover la reconciliación y la paz. Todo este trabajo, descrito por De Pablos como "comunión de sentimientos" [1993:74], lo realizó mediante un montaje "vigoroso" y una "indiscutible plástica" (De Pablos 1993:74) enfocada tanto en la belleza como en la "extravagancia" (R. 1993:s.p.) de una civilización diferente.

4.2.2.2. Montaje de la CNTC (2005)

El montaje de *Amar después de la muerte*, dirigido por Eduardo Vasco y representado en 2005 en el Teatro Pavón de Madrid, es una puesta en escena bastante fiel en todos los sentidos. Sabiendo que Vasco, el exdirector de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, siempre busca un sentido contemporáneo a sus espectáculos,[128] no nos sorprende que se haya preocupado por tratar de un problema que sigue y seguirá siendo polémico. La elección de esta obra para ser representada en escena lleva consigo profundas razones sociopolíticas, como él mismo ha enfatizado en varias ocasiones ante la prensa: "el texto fue escogido tanto por su belleza formal como por la vigencia de su contenido" (en Sanchidrián 2005:11). La temática de la obra fue uno de los atractivos principales que motivó a Vasco a llevarla al escenario, debido a su estrecha relación con cuestiones de actualidad en el momento de la representación, como "la guerra de Irak, los problemas de la inmigración, la adaptación y la comunicación entre distintas culturas" (en Zubieta 2005:35). Al ahondar más en los catástrofes y polémicas a los que alude el director, emerge un trasfondo político muy alarmante, cuyos impactos se constatan en las palabras de Vasco sobre sus intenciones de acercarse a esta comedia. La guerra de Irak en 2003 tuvo muchas consecuencias a nivel mundial,

128 El director pone de manifiesto que "cuando uno se enfrenta al teatro clásico, tiene la intención de buscar las conexiones que la función va a hacer con el mundo contemporáneo" (en Zubieta 2005:35).

siendo el atentado yihadista del 11-M en Madrid una de las más drásticas. Este trágico ataque terrorista, ocurrido tres días antes de las elecciones, dejó 192 muertos y miles de heridos, provocando cambios significativos en el gobierno español. El Partido Socialista Obrero Español (PSOE) asumió el poder, alimentando teorías que culpaban al Partido Popular (PP) por la participación en la guerra de Irak. Según la explicación de Michavila,

> la asociación entre la guerra y los atentados es clara para una mayoría de la opinión pública española, hasta el punto de que el 64,2% de los entrevistados por el Barómetro de Elcano en mayo de 2004 creían que si España no hubiera apoyado a los EEUU en la guerra de Irak el ataque terrorista no se habría producido, frente a un 23,5% que consideran que sí se habrían producido [2005:19-20].

Este trasfondo tenebroso podría ser comparado con la obra, donde la violencia infligida contra Tuzaní lo convierte en una persona sedienta de una venganza cruel. La elección de Vasco de abordar esta comedia en este contexto sugiere una reflexión sobre la cicatrización de heridas que pueden tornarse crónicas y expandirse intensamente.

La lectura actualizada de Pallín refuerza nuestra teoría, puesto que, conforme a sus declaraciones, trata de vincular sutilmente el texto con los conflictos raciales de su época, tales como la guerra de Yugoslavia, los atentados del 11-M y 11-S, así como el creciente flujo de inmigrantes procedentes de diversas partes del mundo en todos los países, incluyendo "los subsaharianos que saltan las verjas en Melilla" (Pallín, en Zubieta 2005:40 y 44). En este sentido, su versión presume de ser fiel al original, por lo cual se han realizado pocas intervenciones en el texto, sin que sea necesario trasladar la obra a otra época, tal como pone de manifiesto ella en las entrevistas que realizó para *El País* y *El Mundo* en octubre de 2005. Desde su punto de vista, "Calderón escribe sobre un problema que tiene que ver con la identidad nacional española. No adopta una postura dogmática, sino que interroga al espectador" (en Sanchidrián 2005:11). A través de esta perspectiva, la versionista subraya que la obra sirve como un recordatorio de que la convivencia cultural constituye uno de los "problemas medulares" de la sociedad contemporánea (en Zubieta 2005:40). Ella, a través de este "cruel espejo", pretende comunicarse con su público, resaltando en determinados momentos el aliento trágico del texto (en Zubieta 2005:41-42):

> *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 responsabilidad que tenemos, y de qué lado estamos (en Zubieta 2005:43-44).

Manteniendo esa línea de fidelidad, indudablemente, el vestuario es el elemento que ha logrado cautivar al espectador y anclarlo en el contexto histórico (Vasco, en Zubieta 2005:36). El montaje dispone de un cuidado figurinismo, centrado en todos los detalles lujosos de la tradición y cultura tanto musulmana como cristiana. Los trajes, las armas, las joyas…, todo está diseñado con un nivel muy acentuado de calidad, lo característico de los nobles de la época, como lo afirma también Eduardo Vasco (imágenes 1, 2 y 3). Esa fidelidad al historicismo formal de la obra, y que todos los elementos escenográficos sean estrictamente de época, confirma perfectamente las palabras de Vasco cuando menciona que su versión ofrece un rigor histórico "que tiene que ver con una ambición de que el público se enfrente un poco a su propia historia" (Cubillo 2006:8). Mientras Rosa García Andújar, la figurinista, no deja ni un espacio vacío en la mente del espectador y le representa todo recargadamente, la escenografía del montaje es minimalista, y deja que la imaginación del espectador decida cómo quiere completar el puzle y qué elementos escenográficos quiere añadir a la representación. Aun así, intenta dar suficientes pistas para que el público pueda establecer una conexión con el texto.

Entre las complejidades del texto, Vasco destaca la figura del personaje de Alcuzcuz.[129] Para nuestro director la mayor dificultad que encontró en la puesta en escena fue "intentar no caer en el tópico del morisco, no ir[se] al aspecto folclórico, algo casi imposible con" este personaje (en Zubieta 2005:38). Tal como estudiamos en el capítulo dos, una de las características de la literatura morisca era la configuración de un personaje característico, el *morisco gracioso*

129 Coenen en su análisis de la obra insiste en que, si hay un *otro* en la comedia, ese es Alcuzcuz, hombre de clase social baja y personaje basado en el esquema básico del *gracioso* áureo [2008:36]. Coincidimos con él que es una figura derivada del *donaire*, tal como lo estudiamos también en el capítulo dos, pero creemos que limitar el concepto de *alteridad* únicamente a Alcuzcuz conduce a la pérdida de la esencia y el sentido de la obra. Esta teoría implícitamente clasifica a las personas según su categoría social. En otras palabras, si un morisco era noble, no se consideraba diferente, pero hemos observado en el texto que todos los personajes moriscos al final son víctimas del rechazo e intolerancia del cristiano. El morisco noble también es *otro*, pero en los espacios privados, y el cristiano es consciente de que lo oculta en los espacios públicos. La cuestión de la *alteridad* de la obra no depende de la clase social de las personas, aunque los nobles reciban menos maltrato, sino de su origen y su religión y esto es precisamente lo que Calderón pretende transmitir. Pensar que solo los "buenos" pueden estar entre *nosotros* es otra forma de *alteridad*, pues implica decir que entre *nosotros* no hay malos.

ridiculizado. Las bromas menospreciantes de Alcuzcuz hacia las costumbres y normas islámicas, como la abstinencia de alcohol y tocino, así como la *jerga morisca* que habla, se contraponen a la lectura moderada del director. En consecuencia, desde nuestro punto de vista, Vasco ha intentado representar ambiguamente su figura para mitigar el peso ideológico que conlleva. Por lo tanto, su figurín no parece ni totalmente moro ni cristiano, lo que se acentúa al compararlo con otros criados moriscos que se visten de chilaba y turbante, y llevan barba. En cambio, Alcuzcuz, aparte de su chilaba y el castellano gracioso que habla, no muestra rasgos manifiestos que revelen su identidad y creencia religiosa (imagen 4). Mediante esta configuración, el director ofrece una interpretación neutral de su personaje, presentándolo como una persona menos obsesionada con las tradiciones, costumbres y normas religiosas. Si lo hubiera representado de manera similar a los otros criados musulmanes, hubiera creado una contradicción en su papel, llevando al público a percibirlo como un farsante, lo cual se equipararía con las críticas comunes de la época de Calderón hacia los moros y su personalidad hipócrita. Pero, de esta forma, trata de escenificar la imagen de *otro* y su intento para integrarse en una cultura ajena. Es cierto que las bromas de Alcuzcuz cuando bebe alcohol podrían resultar un tanto ofensivas a un público musulmán en la actualidad. No obstante, en el montaje contemplamos que este personaje cumple bien su papel como hazmerreír, provocando risas en los espectadores, posiblemente españoles mayoritariamente. A este respecto, es de suma importancia mencionar que, aunque Vasco pretende abordar una polémica actual, esto no implica que confíe con certeza en la posibilidad de poder solucionarla. Tal como manifiesta, cree en "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" (en Zubieta 2005:35). Por ende, es posible que haya intentado visibilizar de forma irónica las dificultades de la interculturalidad a través de este personaje, ya que su eliminación podría afectar la comicidad del texto, siendo él el único portador de ese elemento.[130] En suma, se puede sostener que se ha interpretado una simpatía en su personaje, y el contraste de su imagen en el montaje con la de

130 Según las palabras de Coenen, Garcés en la primera jornada de la obra integra algunos aspectos del "gracioso convencional, como su egoísmo, su gusto por los *exempla* (vv. 576-585) o su tendencia a expresarse en términos de los juegos de naipes (vv. 608-609)". Sin embargo, este personaje no puede llegar a ser clasificado como el *villano gracioso* típico de las obras calderonianas, porque no cumple con las condiciones evidentes de tener un protagonismo cómico suficiente en la obra. Tal como explica Chauchadis, los rasgos más importantes del *villano gracioso* de Calderón son tener un nombre específico, hablar una lengua especial como el sayagués –en la mayoría de los casos–, afición a la bebida, la cobardía frecuentemente asociada a la fanfarronería y la simpleza [2000:156-159]. De acuerdo con su análisis, insistimos en que Alcuzcuz es el protagonista cómico de la obra. [[para los villanos, quizá te venga bien revisar también el análisis de Nöel Salomon]].

Garcés es la clave para percibir esa innegable cordialidad en su carácter. La inocencia en su rostro sonriente y la timidez y el miedo reflejados en su cuerpo encogido y los hombros caídos desentonan con la perversidad del villano cristiano. La sonrisa forzada, la mirada penetrante, los ojos entrecerrados y los movimientos faciales rápidos de Garcés indican sus intenciones maliciosas que le provocan nerviosismo e inquietud (imagen 5).

La obra se abre con la escena de la representación del ceremonial de la zambra, en la que los moriscos se reúnen de manera clandestina el viernes en la casa del cadí. La zambra de Calderón se caracteriza por ser una fiesta religiosa con música, cantos y bailes (Belloni 2011:27), como se deduce de la acotación de la primera jornada. Sin embargo, como plantea Belloni, hay dudas sobre si la intención de Calderón era representar la oración colectiva del *júmu'a*, la manifestación ritual de los musulmanes que se celebra los viernes [2011:28]. En el montaje de la obra contemplamos que el director ha optado por representar la oración canónica colectiva, supuestamente porque es un tema conocido para el público actual y con el que está familiarizado, y así consigue llamar la atención del espectador desde el primer momento de la representación. La obra empieza con una pregunta importante cuando el cadí dice: «¿Están cerradas las puertas?» (v.1), lo que da a entender que algo prohibido y oculto está pasando. Lo más destacable de esta escena es el modo en que muestra al público la clandestinidad con la que los moriscos realizaban sus costumbres, lo que se percibe gracias al trabajo escenográfico del montaje. Ese ocultamiento y secretismo se representan a través del ambiente medio oscuro y el silencio absoluto de los moriscos mientras están rezando, porque en la oración colectiva el *imam*, quien empieza el rezo y guía a los demás, ora en voz alta para que todos puedan seguirle, y ese silencio demuestra el carácter clandestino del acto (imagen 6).[131] Mientras continúa el ceremonial, suena una música trágica en tonalidad menor, basada en las obras de Giuseppe Tartini (Vasco, en Zubieta 2005:38), para provocar la empatía en el espectador hacia el miedo y el sufrimiento que están experimentando los moriscos por verse prisioneros de las leyes cristianas. La audaz combinación de una música tan occidental con el rezo musulmán (Vasco, en Zubieta 2005:38) resulta sumamente llamativa y significativa. Esta propuesta musical va más allá de las barreras que a menudo separan las dos culturas, ofreciendo

131 Es posible que Vasco no haya reparado en ese detalle y que simplemente haya asimilado el proceso del rezo islámico al cristiano, en el que los feligreses hablan poco. Sin embargo, creemos que, al representar un texto cargado de temas ideológicos y normas religiosas distintas a las cristianas, se habrán realizado investigaciones al respecto para representarlos correctamente.

en cambio una experiencia sensorial única que fusiona lo familiar con lo desconocido y, se da paso a una conexión profunda entre ambos mundos.

Un punto y aparte importante en esta escena es el vestuario de los moriscos. Llama la atención ver que cuando están reunidos de forma secreta en sus casas, se visten con su ropa típica, como chilaba y turbante, y mientras están presentes en los espacios públicos, se visten como cristianos, lo cual tiene un gran valor semiótico y simbólico.[132] Vestirse y desvestirse es un acto con el que se simboliza la relación pública/privada, verdadera/encubierta, de la conversión al cristianismo de los moriscos, o, mejor dicho, la estrategia *Taqiyya* (imágenes 7 y 8). Esta actitud cambia al ser iniciada la rebelión de los moriscos. A partir de ese momento, Vasco intenta representar el anhelo de libertad que tienen los moriscos con pocos elementos escenográficos, pero muy significativos, como dejar de vestirse como cristianos o no tener temor a celebrar sus ceremonias, cuyo ejemplo se observa en la boda de Álvaro Tuzaní y Maleca. Ya no prevalece un ambiente oscuro y enigmático, sino todo lo contrario; se presencia una luminosidad y expresividad manifiestas (imagen 9).

La característica más destacada de este montaje radica en el claro y premeditado contraste entre las dos civilizaciones que domina el escenario, y esto pone énfasis en las palabras de Vasco cuando detalla que *Amar después de la muerte* "es una crítica del autor al poco tacto del rey, a la arrogancia del cristiano viejo, quien siempre trata de imponer por la fuerza sus costumbres" (Morán 2006:80). Cuando hablamos de un contraste, nos referimos a una serie de particularidades y elementos que se van repitiendo en los personajes de las dos comunidades. En el bando morisco se contempla una mayor expresión de tristeza, dolor emocional, furia e impotencia ante la injusticia sufrida y el honor ignorado. Estos sentimientos se representan mediante llantos y lágrimas, suspiros, mímica facial y gestos corporales como arrodillarse, inclinarse el cuerpo o la cabeza hacia abajo y cerrar los puños (imágenes 10, 11 y 12). Los versos se expresan con un tono humilde y suave, y otras veces con gritos,[133] enfatizando así la desesperanza de los moriscos al no encontrar remedio a su desdicha. De este modo, el director

132 En este sentido, Rosa García Andújar, la figurinista de la puesta en escena, afirma también que Vasco le pidió que hiciera una diferenciación entre dos momentos: la primera jornada, con una intimidad palaciega distinguida por la vestimenta morisca, pero más "*cristianizados*" al salir de sus casas. Y la segunda y la tercera jornadas, en las que se recupera absolutamente la indumentaria árabe (en Zubieta 2005:46).

133 Evidentemente, los contrastes en el trabajo de voz es parte del tono trágico del texto, pero la intención de Vasco fue focalizar más en los momentos trágicos y resaltarlos (Pallín, en Zubieta 2005:8) mediante la kinésica de los actores.

logra representar de manera convincente el ciclo repetitivo de tristeza y furia en el que están atrapados los moriscos, y para el que difícilmente se podrá encontrar una salida. La tristeza va escalando y se transforma en furia, y la furia se intensifica y se convierte en tristeza, cuyo mejor ejemplo se observa en la escena en que Tuzaní encuentra a Maleca moribunda por la herida que le ha causado Garcés. Maleca muere en los brazos de su esposo, lo cual le genera ese ciclo de furia y tristeza al Tuzaní. El actor Joaquín Notario, quien lo interpreta, logra tocar las emociones más profundas del espectador con sus lágrimas, llantos, gritos y con sus desgarradoras reflexiones (imagen 13). La intensificación del tono trágico del texto, resaltado por Pallín, se hace patente en escenas como esta, donde se expone de manera artística la otra cara, la más amarga, de cualquier forma de intolerancia, independientemente de la religión, etnia o raza involucrada. Esta emotiva representación destaca la vigencia del mensaje y la relevancia que tiene en nuestro contexto actual, al reflexionar sobre las guerras y las consecuencias penosas que pueden surgir cuando prevalece la intolerancia y el odio en la sociedad.

En contraste con la imagen brillante, caballeresca y humilde que se representa de los moriscos (imágenes 14 y 15), del bando cristiano se muestra su arrogancia, su violencia y su actitud injusta. Todos los cristianos sacan pecho, levantan la cabeza con el ceño fruncido y caminan con severidad e inflexibilidad. Se contempla una firmeza en sus gestos corporales, hablan con una voz arrogante y con un tono a veces violento. En la mayoría de las escenas están vestidos con atuendo de guerra y llevan armadura (imágenes 16 y 17). Cuando están reunidos, les rodea un ambiente decorado con colores fríos como gris claro y oscuro, negro y blanco frío, iluminado todo con una luz dura y fría que proyecta fuerza, agresividad y seriedad. Estos detalles, junto con los figurines y la escenografía, adquieren un papel fundamental para representar la arrogancia y la falta de empatía de los cristianos hacia el sufrimiento de los moriscos. Si en algún momento suena música, es únicamente una marcha militar, manteniendo así la atmósfera rígida, seria y desprovista de alma. Un cuadro relevante en relación con la lectura crítica del director hacia los personajes cristianos es cuando la acción se traslada a Alhambra en la primera jornada. En esta escena nos encontramos con don Álvaro Tuzaní, furioso, que pretende matar a don Juan de Mendoza para evitar el matrimonio del cristiano con su amada doña Clara Malec, propuesto por don Fernando de Válor y el Corregidor para remediar la deshonra y la afrenta sufrida por don Juan Malec. Cuando los contrincantes están luchando, llegan Válor y el Corregidor. En esa escena observamos cómo don Fernando incita a Tuzaní a calmarse y envainar su espada, mostrando su postura pacifista. En

cambio, Mendoza continúa tratando a los moriscos con agresividad y amenazándolos con su espada en todo momento, expresando su desprecio por los Maleques y su sangre impura. Su actitud hostil desata finalmente la furia de los moriscos, incluso afectando a Válor, quien al principio deseaba lograr la paz entre los dos bandos (imagen 18). Tras la partida de los cristianos, el escenario se convierte en un amparo para los dolores y las desdichas de los moriscos, transmitiendo un ambiente sombrío donde se destacan únicamente dos puntos luminosos: don Fernando de Válor, arrodillado, y don Álvaro (imagen 19). El contraste entre la penumbra general y esos dos puntos de luz resalta la esperanza y la resistencia moribundas de estos personajes en su lucha por la dignidad y la convivencia pacífica, tal como lo manifiestan también en sus siguientes versos:

VÁLOR ¡Esto consiente mi honor!
DON ÁLVARO ¡Esto mi valor consiente!
VÁLOR Porque me volví cristiano,
¿este baldón me sucede?
DON ÁLVARO Porque su ley recibí,
¿ya no hay quien de mí se acuerde?
VÁLOR ¡Vive Dios, que es cobardía
que mi venganza no intente!
DON ÁLVARO ¡Vive el cielo, que es infamia
que yo de vengarme deje!
VÁLOR ¡El cielo me dé ocasión! (vv. 853-863)

Aparte del trabajo arduo de los actores para expresar el contraste de los sentimientos y las personalidades en los dos bandos, la escenografía, el vestuario y la iluminación también desempeñan un papel crucial en este sentido. En la mayoría de las escenas donde los moriscos se reúnen, el escenario se presenta con una paleta de colores de fuerte carga afectiva. En el vestuario de los moriscos predominan colores como el marrón rojizo, beige, dorado, rojo oscuro y verde botella. La iluminación crea un ambiente cálido, suave y de bajo contraste, generando una sensación de ternura. Esto no solo refleja la riqueza y la belleza de la cultura musulmana, un tema recurrente en la literatura maurófila, sino que también fomenta la empatía hacia esta minoría y establece una conexión respetuosa entre ellos y el público. En todas estas escenas, la música melancólica, inspirada en la tradición andalusí, y los cantos árabes, "cuya letra original tiene que ver con las coplillas que Calderón incluye en el texto" (Vasco, en Zubieta 2005:38), acompañan la atmósfera. En la composición de estas canciones se han incorporado instrumentos orientales

como el ney, una flauta árabe, y el laúd. Esta elección musical resalta la autenticidad de la cultura morisca, envolviendo a los espectadores en un viaje sensorial que profundiza en la esencia del drama social.

La escena final de la obra es determinante para comprender tanto la postura de Calderón como la de Eduardo Vasco. A pesar de todos los altibajos emocionales y conflictos bélicos, el texto se cierra con el sometimiento de los moriscos, cuya vida depende de la generosidad de los cristianos. En esa escena observamos cómo don Juan de Austria perdona a todos los moriscos y estos se rinden ante la fuerza de sus enemigos y admiten la obediencia y la sumisión. Sin embargo, en la realidad, tal como mencionamos anteriormente, don Juan de Austria arrasó a todos los moriscos y no quiso que diesen vida a ninguno, un "escalofriante suceso" que no se puede olvidar (Mármol Carvajal, en Coenen 2008:11). Desde el punto de vista de Vasco, Calderón con ese final "señala el único camino para la supervivencia: la total conversión cultural y religiosa" (Vasco 2005:6). Compartimos totalmente la interpretación del director del montaje de este final feliz equívoco, pero es sorprendente que haya sido tan fiel al texto que no haya realizado ningún cambio en ello. Ese final es apto para el Calderón católico, quien vivía en la época de la Inquisición, no para el Vasco que nos habla en sus entrevistas de los problemas que tenemos hoy en día en las fronteras. José Alcalá-Zamora [1999:XXV] considera que un director de teatro actual obraría tal vez cuerdamente si se planteara la supresión o ajuste de las tres últimas escenas de la obra.[134] Confirmamos sus palabras, pero creemos que bastaría solo con hacer una nueva lectura de la última escena de la obra, porque en las dos escenas anteriores contemplamos el proceso de la venganza de Tuzaní, que, si se hubieran eliminado del montaje, podría ser interpretado como si quisieran quitarles a los moriscos el derecho de defenderse y obligarles a aceptar cualquier injusticia que reciben. Dicho todo esto, consideramos contradictoria la postura de Vasco en la última escena con sus críticas sobre el racismo actual. En esa escena presenciamos cómo todos los moriscos se ponen a los pies de los cristianos, pidiéndole perdón a don Juan de Austria. Doña Isabel, la hermana de Tuzaní, incluso se quita su velo como signo de aceptación de la asimilación y la obediencia. Don Juan de Austria expresa sus versos con un tono muy humilde y, mientras está hablando, se proyecta una luz blanca sobre él que hace que brille su figura. Todo un conjunto escenográfico que muestra

134 Es interesante recordar que Urdiales, en su montaje de la obra, ya había optado por cambiar la escena final. Sin embargo, Vasco, aunque utilizó la edición de Alcalá Zamora (en Zubieta 2005:38), evidentemente no compartió esa perspectiva y decidió mantenerla intacta.

la grandiosidad y la generosidad de los cristianos. Nos resulta difícil hacer concordar la representación de esta escena con estas palabras de Vasco: "la obra habla del choque de civilizaciones, un asunto a la orden del día, solo hay que ver lo que se ha montado con las caricaturas de Mahoma. Este drama se caracteriza por poseer una insultante actualidad" (en Sánchez Múgica 2006:19). Ese final ambiguo del montaje puede generarnos esta pregunta: ¿la solución final para nuestros problemas en las fronteras es que la mujer musulmana se presente sin velo? (imágenes 20, 21 y 22). El mensaje detrás de este cierre puede ser interpretado de diversas maneras. Tal vez Vasco deseaba enfatizar la imposibilidad de convivencia entre dos culturas distantes. En este caso, estaría de acuerdo con la opinión de Calderón sobre la integración del *otro* como única solución, al tiempo que reconocía el sufrimiento de esta minoría. O quizás su intención fuera exponer una realidad amarga sin manipular lo que sucedía tanto en aquel entonces como en la actualidad. Esta segunda interpretación afirmaría su crítica contra la actitud del cristiano viejo, mencionada previamente, quien solía imponer por la fuerza sus costumbres. En este sentido, si observamos detenidamente la kinésica de doña Isabel, podemos percibir en su mímica facial una pérdida total de esperanza en remediar estos conflictos sin verse obligada a olvidar una parte importante de su identidad. O quizá, como última interpretación, el mensaje sea una combinación de las dos visiones anteriores. En otras palabras, Vasco pretendía comunicar a su público este mensaje: o el *otro* acepta la asimilación y la integración obligatoria o es imposible que las dos culturas convivan en paz, ya que *nosotros* no le otorgamos la libertad que merece para practicar sus costumbres y tradiciones. Esta ambigüedad incita al espectador a reflexionar sobre las complejidades y desafíos de la convivencia intercultural, sin ofrecer una respuesta definitiva, sino dejando abierta la posibilidad de múltiples interpretaciones y perspectivas.

Para concluir, según todo lo visto y explicado, se puede deducir que el montaje presume de ser bastante fiel al texto de la obra, e incluso a la época en que ocurrió ese acontecimiento. Consigue perfectamente llevarnos a esos tiempos para vivir de cerca el conflicto que había entre las dos comunidades. Logra crear compasión y simpatía en el espectador, pero nos deja en ese estado sin intentar darnos una pista manifiesta para establecer una conexión entre esos conflictos humanos con los que se viven actualmente. No nos obliga a relacionarlo con las polémicas de hoy en día; algo que puede resultar un poco contradictorio con las palabras de Vasco en sus entrevistas. Podría haber modernizado un poco la obra y haber hecho más guiños al tema si se pretendiera tratar de un tema aún vigente como la dificultad de convivencia entre diferentes culturas, como

asegura él en la promoción de la obra. Aun así, es bastante comprensible esta postura prudente, porque, al fin y al cabo, se trata de uno de los temas más polémicos y más sensibles de nuestra época, lo que se concibe también en las palabras de Montse Díez, quien desempeña el papel de doña Isabel. Según ella, el montaje guardó un riguroso respeto hacia el Islam debido a la posibilidad de que pudiera ofender a la comunidad musulmana, ante la situación que había ocurrido tras la publicación de unas viñetas en la revista francesa *Charlie Hebdo* poco antes de que la obra se pusiera en escena (Bujalance 2006:61). Las caricaturas de la revista provocaron una intensa reacción en la comunidad musulmana, desencadenando manifestaciones en 2005 en señal de protesta. La repercusión más conmovedora de estos eventos ocurrió en enero de 2015, cuando dos extremistas islámicos, Chérif y Saïd Kouachi, llevaron a cabo un atentado terrorista en las oficinas de *Charlie Hebdo* en París, resultando en el trágico asesinato de 12 personas, incluidos varios caricaturistas. Este acto de violencia extrema fue repudiado de manera contundente a nivel mundial. Al considerar las numerosas tragedias que ocurrieron desde 2003 hasta 2005 y las perpetuas consecuencias que aún se sienten años más tarde, con el odio alimentándose entre *nosotros* y el *otro*, se puede apreciar la labor llevada a cabo por Vasco como un toque de atención al público, ya que muchas veces nos despreocupamos por asuntos ajenos y nos olvidamos de que el mundo no se limita únicamente a nuestro entorno, nuestra ideología y nuestras costumbres. Son precisamente las diferencias las que marcan la belleza. Solo recordar al espectador la historia, la memoria olvidada es en sí un trabajo muy valioso.

4.2.2.3. Montaje de Maní-Obras Teatro (2020)

Desde 2005, cuando Vasco llevara a escena *Amar después de la muerte*, hasta 2020, año en que Carlos Martínez-Abarca decidió representar la obra, transcurrieron dieciséis años marcados por el agravamiento de los conflictos entre el mundo musulmán y el occidental. Durante este periodo, los enfrentamientos no solo persistieron, sino que se vieron exacerbados. A la presencia de Al-Qaeda se sumó la autoproclamación del califato del grupo terrorista Estado Islámico de Irak y Siria, conocido como Daesh, en junio de 2014. Los ataques terroristas perpetrados por este grupo en Europa, especialmente en España, resultaron suficientemente impactantes como para que el abismo entre culturas continuara siendo sombrío y amenazante. En este contexto, la compañía Maní-Obras Teatro tomó una valiente decisión al abordar este perpetuo problema, que va más allá

de lo que podríamos denominar simplemente contemporáneo. Con la intención de contribuir a mejorar la situación, se aventuraron a tratar este tema complejo y urgente. Al hacerlo, aspiraron a dar un modesto pero significativo paso hacia el entendimiento y la concordia entre culturas. Para ello, recurrieron a una obra clásica, puesto que, a juicio del director, los clásicos siempre mantienen su relevancia y continúan provocando reflexiones sobre los temas más rabiosos de nuestra época (Martínez-Abarca 2020:2). El *Amar después de la muerte* del siglo XVII, que criticaba la violencia del cristiano viejo en aplicar la Pragmática Sanción de 1567, adquirió una nueva dimensión en el trabajo de Martínez. Ahora cuestiona y pone en tela de juicio, mediante el trabajo del equipo artístico de Maní-Obras Teatro, "el auge de los extremismos, de la manipulación mediática y las *fake news*, de la desmemoria, del odio al diferente y la xenofobia" (Martínez-Abarca 2020:2). Solo el cartel de la puesta en escena proporciona al espectador indicios de que se enfrentará a escenas de violencia. Una granada en el centro del cartel, señalizada con cintas de balizamiento, y unos granos dispersos y machacados, de los que ha salido su jugo rojo en señal de sangre, simbolizan que Granada es una zona de riesgo, donde se desarrollan numerosos sucesos peligrosos (imagen 1). Esta simbología sugiere un enfoque marcado por inquietudes ideológicas, influenciado muy probablemente por los acontecimientos sociopolíticos de la segunda década del siglo XXI. La llegada de Donald Trump a la presidencia de los Estados Unidos provocó un importante revuelo debido a su postura populista y nacionalista. En particular, sus políticas restrictivas en inmigración (*El Adelantado de Segovia* 2017b:23; 2017c:37) y sus enfrentamientos con Corea del Norte o Irán causaron muchas polémicas a nivel mundial. Sus intervenciones en Siria intensificaron los conflictos en el Oriente Medio (*El Adelantado de Segovia* 2017a:23), cuyo resultado principal fue la inmigración masiva de este pueblo hacia Europa. La presencia del *otro* en una sociedad y cultura ajena a la suya generó preocupaciones y tensiones para ambas partes.

Es fundamental señalar que para este montaje contamos con fotografías, el texto de la versión dramatúrgica y un *dossier*, proporcionados por la compañía. Aunque la puesta en escena se llevó a cabo durante los años de realización de esta tesis, desafortunadamente la descubrimos tras haber sido representada en el escenario de Nave 73 en Madrid, por lo que no tuvimos la oportunidad de presenciarla en directo. Además, la compañía no disponía de una videograbación del espectáculo, lo cual condiciona en cierta medida la posibilidad de presentar un análisis más exhaustivo. Sin embargo, las crónicas en las que nos basamos, junto con las explicaciones ofrecidas por el equipo artístico a través de intercambio de correos electrónicos sobre sus

propósitos al escenificar esta comedia, brindan suficientes detalles para abordar la función en la tesis.

Este espectáculo utiliza la escenografía, el vestuario, la música y la interpolación de textos propios con los versos de Calderón para abordar temas de gran vigencia y reflexionar sobre el legado que ha moldeado nuestra sociedad. En el desarrollo de la trama se exploran conceptos como el honor, la humillación, el sometimiento, la guerra, la impotencia, la injusticia y, por último, el amor. Según las explicaciones de Fernández San Emeterio, la adaptación de Martínez-Abarca y Verónica Morejón se pone en la piel de los moriscos ultrajados, trascendiendo su religión y sus prácticas culturales, para empatizar con ellos como seres humanos [2020:s.p.].[135] Excepto las marcadas y claras alusiones a la alteridad contemporánea incorporadas por los dramaturgos, y que posteriormente serán objeto de análisis, el resto de la adaptación se adhiere de manera fiel y minuciosa a la trama original de Calderón, acercándose a la vez a nuestra época. Esto se destaca de manera particular en la primera escena protagonizada por doña Clara Malec y don Álvaro Tuzaní. En esta escena, doña Clara logra, manteniendo siempre el ritmo del verso, incorporar entonaciones y actitudes que reflejan la forma en que una joven contemporánea podría comunicarse con su pareja (Fernández San Emeterio 2020:s.p.).

Tal como explica el director, el espacio sonoro juega un papel crucial en el espectáculo, ya que la palabra misma se convierte en un detonante del conflicto,[136] superando en daño incluso a las espadas. Los micrófonos se convierten en armas que hieren a ambas partes en disputa. A través del sonido, el espectador es transportado desde la fiesta de la zambra, con sus ritmos y cantos que celebran la vida, hasta el constante pulso que marca el camino de la guerra y, en última instancia, de la muerte (Martínez-Abarca 2020:5). La música original de Irene Maquieira y José F. Ramos está compuesta por violín, guitarra, teclado y doumbek o derbake, un instrumento de percusión oriental, fusionando el ritmo árabe con el occidental.[137]

Merece la pena señalar también el trabajo realizado por Antiel Jiménez, cuya concepción del espacio escénico y de los figurines revela sintonía con la visión del director. Sin duda, su diseño

135 Léase más al respecto en la crítica elaborada por Fernández San Emeterio [2020].

136 La lectura es fiel a la obra y está inspirada en los siguientes versos expresado por Cadí Malec: "Mal haya ocasión, mal haya, / sin espadas y con lenguas, / que son las peores armas, / pues una herida mejor / se cura que una palabra!" (vv. 155-159).

137 Estos instrumentos han sido identificados en las fotografías del montaje, aunque debido a la falta de una videograbación, no podemos proporcionar detalles adicionales sobre la música utilizada. No obstante, el hecho de que se haya empleado un instrumento como el derbake, junto con los otros mencionados en el texto, sugiere que se logró un mestizaje de ritmos orientales y occidentales en el espectáculo.

de iluminación es el último componente que culmina su labor artística, aportando gran parte del peso simbólico a este espectáculo. El diseño del escenario presenta una decoración sumamente minimalista, en la que unas cintas de balizamiento en amarillo y negro se destacan como el elemento primordial para transmitir la interpretación de Martínez-Abarca. Al observar estas cintas, usualmente empleadas para delimitar zonas de peligro, la primera señal que captamos es: "tú no deberías estar aquí". Estas cintas se convierten en un símbolo de las fronteras, trazando una línea que marca una división emblemática. En un cuadro fotográfico, presenciamos a dos moriscos detrás de las cintas, sujetándolas y tratando de superar este obstáculo, mientras que los cristianos se encuentran en el lado opuesto, impidiendo que los moriscos traspasen esa línea divisoria (imagen 2). Los moriscos permanecen en todo momento en el lado interior de las cintas (imagen 3), creando así una separación entre su espacio privado, donde conservan su identidad mediante la vestimenta morisca, y el ámbito público, en el que se disfrazan como cristianos.[138] En una escena trágica, percibida por la mímica triste del actor, un morisco se destaca del grupo, intentando desafiar esta barrera al procurar levantar la cinta (imagen 4). Aparte de dar señales sobre los problemas en las fronteras, este acto puede ser interpretada también como una ironía en relación con la lucha interna y externa que el *otro* enfrenta en su intento por trascender las limitaciones impuestas por la sociedad ajena. La profundidad trágica de estos conflictos adquiere mayor intensidad debido al entorno sumamente oscuro del escenario. A excepción de algunas luces estroboscópicas que proyectan un contraste alto y llamativo (imágenes 5, 6 y 7), las otras fuentes de iluminación contribuyen al efecto sombrío del ambiente. Es relevante destacar que este tipo de luz –estroboscópica– se emplea principalmente en señalizaciones de advertencia y peligro. Así, Jiménez consigue añadir una capa adicional de simbolismo a la atmósfera irónica que trata de establecer una conexión con la inconsciencia del espectador y el temor que guarda al *otro*.

Los figurines diseñados por Jiménez armonizan de manera coherente con otros componentes escénicos. En contraposición con la indumentaria colorida morisca, caracterizada por tonos canela –marrón anaranjado–, turquesa oscura y caqui (imagen 8), los personajes cristianos se visten de negro y llevan cintas amarillas que les envuelven algunas partes del cuerpo. Con esta elección, Antiel Jiménez consigue un efecto de camuflaje, haciendo que los personajes

138 Este detalle ha sido identificado en las alteraciones introducidas en las acotaciones según el texto de la versión dramatúrgica ofrecido por la compañía teatral, donde se menciona "*Cambio de vestuario a moriscos*" (Martínez-Abarca y Morejón 2020:52). No obstante, esta particularidad resultó difícil de percibir en las fotografías proporcionadas, lo que nos impidió incluir una imagen correspondiente en el anexo de imágenes.

cristianos se confundan visualmente con las cintas de balizamiento (imagen 9). Esto podría ser una simbólica referencia a las críticas sobre la inmigración y al llamado de cerrar las fronteras. En otras palabras, sería la materialización de esta idea: 'te impediré la entrada a España. Aunque cruces las fronteras, yo seré un obstáculo que te parará, evitando que te mezcles con nosotros. Yo seré la frontera'.

Un cambio de gran relevancia en el vestuario de los moriscos se hace evidente en la escena final del montaje. En este momento, tras haber pedido perdón a don Juan de Austria, estos personajes se despojan de sus atuendos moriscos y se revisten completamente de negro, abandonando toda marca distintiva que revele su identidad. No se trata solo de olvidarse de su ropa típica, sino de renunciar también a su identidad. En este punto, dejan de ser moros o moriscos, tampoco se presentan como cristianos. En esencia, se desvinculan tanto de su origen como de España, quedando en una posición de liminalidad entre pertenencias identitarias (imagen 10). De este modo, el director consigue exponer su lectura crítica sobre el final cristiano del texto, y desde la perspectiva de Fernández San Emeterio, conecta al público con el "dolor y la indignación, profundamente humanos" de los moriscos [2020:s.p.].

El trabajo para los actores "es intenso, agotador, en tensión continua y, además, tocando instrumentos, manejando micrófonos y cantando a lo largo de toda la función" (Vila, en Martínez-Abarca 2020:8). El hecho de que la puesta en escena cuente solo con cinco actores, complica tanto su percepción como atrae la atención del público, porque algunos papeles se desempeñan por el/la mismo/a actor/actriz. Un personaje importante es don Juan de Austria, interpretado por una mujer, en cuya kinésica se percibe una cierta perversidad. En las fotografías suministradas en las que aparece este personaje, se puede apreciar en su expresión facial una mezcla de seriedad y agresividad. Sus risas siniestras y los tratos crueles hacia Garcés[139] proyectan un marcado antagonismo en la interpretación de su personaje (imágenes 11, 12 y 13). En una de las imágenes disponibles de él, se destaca un detalle de notable relevancia: don Juan de Austria sostiene una granada en la mano y –posiblemente– la está comiendo (imagen 14). Como hemos observado

139 Es relevante señalar que el rol de Garcés ha sido interpretado por una actriz. Además, consideramos pertinente aclarar que la representación de la agresión de don Juan de Austria hacia Garcés podría estar vinculada con la escena en la que don Lope –en el texto– advierte a don Juan de Austria que un soldado cristiano fue muerto en una pendencia entre Gracés y los soldados cristianos. Él, al oír la noticia, manda ajusticiar su muerte y castigar al causante, declarando que, si no lo hacen, mil tragedias similares podrían repetirse a diario (vv. 2710-2717). Sin embargo, en el montaje es Garcés, detenido por los soldados cristianos, quien explica a don Juan sobre el acontecimiento (Martínez-Abarca y Morejón 2020:107). Por lo tanto, es posible que en este cuadro escénico el director haya optado por escenificar detalladamente el castigo pedido por don Juan.

previamente, el director utiliza la granada para transmitir señales irónicas y, en este caso, es muy probable que esté aludiendo metafóricamente a su liderazgo en la masacre de los moriscos durante la Rebelión de las Alpujarras en Granada. Este cuadro no solo aporta una visión crítica sobre su personaje, sino que también sugiere una reflexión acerca de los eventos históricos. Esta interpretación del director de una figura tan significativa en la historia de España es un elemento determinante a la hora de identificar las diferencias existentes entre sus posturas con las del autor, porque la decisión de cerrar el texto con alabanzas hacia don Juan de Austria pone énfasis en el respeto de Calderón a este respecto.[140]

La puesta en escena se focaliza de manera contundente en la prohibición de ejercer prácticas religioso-culturales distintas por parte de los moriscos y, tal como indicamos anteriormente, lo compara con la situación actual de los musulmanes. A este respecto, se distinguen cuatro momentos cruciales para captar la interpretación del director sobre este tema. El primero es cuando, al comenzar la función, se oye una grabación con los últimos datos históricos sobre la cuestión morisca. Cuando se termina, el prólogo se abre y cuatro de los actores van presentando indicaciones sobre los datos presentados, mientras otro actor va escuchando sus declaraciones y dirige sus frases al público como respuesta lógica y obvia a las cuestiones que se plantean (Martínez-Abarca y Morejón 2020:2). Se oye: "queremos que todos los pueblos de España se sientan armonizados en una irrevocable unidad de destino. La patria es una unidad total."; se contesta: "hay mil hombres que en fe de sus estados, / son soberbios, altivos y arrojados" (Martínez-Abarca y Morejón 2020:2-3). Se manifiesta: "queremos que el espíritu religioso, sea respetado y amparado como merece…", "A moro muerto, gran lanzada."; en respuesta se protesta: "todo cuanto hoy he visto, todo cuanto, / he hallado, es asombro, horror y espanto". Se indica: "1502, exilio o conversión. Nacen los moriscos, «nuevos convertidos de moros»", "O todos moros…"; se lamenta: "Porque me volví cristiano, / ¿este baldón me sucede?"[141] (Martínez-Abarca y Morejón 2020:3). Así se sigue el duelo de las dos ideologías hasta que uno de los cristianos recuerda a sus compatriotas que: "si esto ha de lograrse en algún caso por la violencia…

140 De acuerdo con las explicaciones de Bayo Julve, en *Amar después de la muerte*, don Juan de Austria es constantemente presentado como una figura de nobleza, tratado como Alteza por todos los personajes. Su identidad está enlazada con la imagen del águila, símbolo heráldico de la casa de Austria. el soldado Garcés lo llama, sin nombrarlo, "hijo de aquella águila divina" (v. 601), mientras que en el cuadro final la reina morisca se dirige a él como "hijo del águila hermosa" (v. 3192). Don Juan de Mendoza también lo describe como "austrial águila heroica" (v. 931) y "águila generosa" (v. 901), resaltando tanto su ascendencia como sus cualidades guerreras (Bayo Julve 2022:327-328).

141 Estos versos se expresan por don Válor en el texto (vv. 855-856).

¿quién ha dicho que la suprema jerarquía de los valores morales reside en la amabilidad?". Y, otro cristiano rechaza sus palabras, declarando que: "bien está la dialéctica como primer instrumento de comunicación. Pero no hay más dialéctica admisible que la de los puños y de las pistolas, cuando se ofende a la justicia o a la Patria" (Martínez-Abarca y Morejón 2020:4). De este modo, el prólogo llega a su final y da paso al comienzo de la primera jornada. Mediante este juego de palabras el director busca expresar su desacuerdo con las decisiones tomadas en aquel entonces en voz del actor que reacciona en contra de las explicaciones de los cristianos.

La acción avanza hasta el momento en que don Malec advierte a los moriscos sobre la Pragmática Sanción (vv. 68-101). Entonces se rompe la función y se interviene con la segunda escena añadida. Los actores van repitiendo: "ninguno de la nación africana…, …puede tener fiestas…, …verse en baños…, …hablar sino en lengua castellana" (Martínez-Abarca y Morejón 2020:10). Tres de los actores rotan con las citas literales de la Pragmática y uno solo encarna la voz popular del presente. A continuación, presentamos las referencias más relevantes, resaltando en cursiva las que son actuales:

I. Prohibir hablar, leer y escribir en arábigo en un plazo de tres años.
Simple y claro: solo debemos admitir en este país a aquellos que comparten nuestros valores y respetan a nuestra gente. ¡Para que Europa no se convierta en Eurabia!

II. Que los moriscos se vistieran a la castellana.
O respetan las costumbres occidentales o se han equivocado de país.

III. Que no celebraran el viernes.
Aquí no hay ablación de clítoris, aquí no se matan los carneros.

IV. Que no usasen nombres o sobrenombres moros.
A: Bautizos forzosos. ¡Nombre y apellidos, por favor!
B: Al-Benamir
A: Al… Benamir…. Pues te llamarás Al…ejandro Am…Amena… ¡Pérez!

V. Que no se bañaran en baños artificiales y que los existentes se destruyeran.
España sería lo primero y los españoles seríamos los primeros. Es necesario construir muros fronterizos en las ciudades de Ceuta y Melilla. ¡Debería pagarlo Marruecos! ¡¡En Andalucía se iniciará una reconquista para dar voz a los españoles!! (Martínez-Abarca y Morejón 2020:10-11).

Debido a la ausencia de indicaciones y detalles específicos sobre la representación de esta escena, resulta difícil estudiar con certeza sobre la postura del director, porque es posible que estuviera sintonizado o no con la voz del presente. No obstante, considerando sus explicaciones y las palabras de los críticos que observaron el espectáculo, se puede inferir que su intención apunta hacia la crítica de las creencias preconcebidas sobre otras religiones,[142] los prejuicios y las noticias falsas que distorsionan la realidad en beneficio de unos, en detrimento del mundo en su conjunto. En este contexto, el director parece estar abordando la importancia de cuestionar y desafiar las narrativas que perpetúan divisiones, invitando a la audiencia a reflexionar sobre la complejidad de las relaciones culturales y las implicaciones sociales de las mismas.

La tercera intervención de los dramaturgos en el texto original tiene lugar cuando don Juan de Mendoza comenta los eventos que dieron lugar a la rebelión de las Alpujarras. Él confiesa que las medidas pragmáticas adoptadas fueron severas y transformaron la resistencia en un conflicto civil armado (vv. 979-1041). Los últimos versos que dirige al público son: "acabó en civil batalla, / lo que empezó en resistencia". Las respuestas del resto de los actores a las palabras de Mendoza marcan el comienzo de otra ruptura en la función. La reacción pensada por el director está centrada en resaltar las influencias y aportaciones de los musulmanes en el país, incluyendo alusiones a la medicina, la guitarra española, las fuentes y la noria, la Alhambra y la Giralda, cuatro mil palabras de origen árabe y el aceite de oliva. El cierre de esta intervención también esconde un mensaje en sí mismo, cuando un actor declara: "Solo ante Alá nos arrodillaremos", a lo que otro responde con un enfático "¡Alabado sea Dios!",[143] y todos a la vez gritan: "Alá, Alá…Ala…Ala…". Así, se retoma la idea del "ole, ole", trayendo a la memoria el origen de esta interjección (Martínez-Abarca y Morejón 2020:46-47).

El epílogo incorporado a la representación es la última huella del director por mostrar su empatía hacia los sufrimientos del *otro*, tanto el de antaño como el de hoy en día. En este cuadro

142 Las menciones sobre la mutilación genital femenina podrían ser una de estas creencias prejuzgadas. No se niega la existencia de esta costumbre, pero es relevante señalar que esta práctica no es religiosa. Tal como explica Espildora la MGF es anterior al Islam, atribuidos a grupos étnicos en numerosos países de África Central y, en menor medida, en algunas zonas del norte de África y Oriente Medio [2005:107-108]. Tampoco se desmienten los rasgos machistas en el Islam, pero se insiste en considerar que la cuestión de la mutilación genital es una tradición de carácter cultural, puesto que la masculina, aunque no comparable con la femenina, es mucho más frecuente y común en los países de las zonas citadas. Con razón esta práctica es declarada por la UNICEF una violencia fundamental de los derechos humanos, pero es importante saber que no todas las musulmanas han sufrido una MGF ni se hace en todos los países islámicos. De esta manera, evitamos caer en la trampa de creer que "todos son uno".

143 En la versión dramatúrgica, la palabra "Alabado" se ha escrito "Al-abado", resaltando así su origen árabe. Es probable que el actor que expresó esta frase haya marcado esta aclaración en la pronunciación del término.

final, ocurrido tras la representación del cierre original del texto, los actores dan referencias tanto a datos históricos de época de Calderón como a otros actuales. Unos recuerdan al público la trágica historia de esta minoría tras su expulsión en 1609:

> - 300.000 moriscos fueron obligados a abandonar sus casas en un plazo de 3 días.
> - Se dice que allí donde llegaban los llamaban "andaluces"
> - En Marruecos les decían: "¡esos cristianos de Castilla!"
> - Hay casas moriscas en Túnez sobre cuyas puertas hay cruces hechas de clavos…
> (Martínez-Abarca y Morejón 2020:123).

Otros lo equiparan con la situación actual de los inmigrantes musulmanes:

> - Expulsar a 300.000 inmigrantes ilegales
> - Abandonar sus casas en un plazo de 3 días…
> - No hay más dialéctica posible que la de los puños y las pistolas…
> - Para que Europa no se convierta en Eurabia.
> (Martínez-Abarca y Morejón 2020:124).

Tras ellos, Alcuzcuz se pone en el centro del escenario para culminar el espectáculo. Mientras se retira con lentitud las cintas amarillas, da voz a los siguientes versos, sumergido en un abismo de desesperación (imagen 10):

> Me, que no sé pronunciar;
> me, que preso haber estado;
> me, que este traje no he usado,
> ¿cómo excosar el castigo?
> E si alguien quiere saber
> de mé algo…
> …Quién no responder podrá
> (Martínez-Abarca y Morejón 2020:124)

Los mensajes presentes en estas dos últimas incorporaciones se destacan por su claridad y enfoque directo, con la intención de suscitar en el público una conexión profunda con el dolor ajeno. A través de esta unión se busca fortalecer la noción de coexistir en un mundo que promueva el intercambio cultural y la tolerancia ante las diferencias, nutriendo una perspectiva de convivencia más enriquecedora.

En suma, tras aproximadamente dos horas de montaje, las maniobras bélicas, los cánticos y gritos, las marchas, los enfrentamientos y las incesantes persecuciones (Vila, en Martínez-Abarca 2020:8), el recorrido del espectador a través de su historia y por mundos ignorados llega a su conclusión. Para Fernández San Emeterio, la experiencia de bucear en un texto poco explorado, abordada desde la complicidad con él, darle vida en el escenario y alentarnos a viajar del pasado al futuro, especialmente en este momento sucesivo del presente, provocó en el público una sensación de pura alegría [2020:s.p.]. Para concluir, tras analizar todos los aspectos relevantes del montaje, se puede afirmar con certeza que el trabajo de Martínez-Abarca es una indudable invitación al mutuo respeto y una crítica tajante a la soberbia y violencia en todas sus formas, sean físicas o emocionales. El director, junto con su equipo artístico, recurre a elementos escenográficos familiares para el público contemporáneo con el fin de rendir homenaje a los *otros* que pierden sus vidas en el mar tenebroso de conflictos ideológicos que separa las culturas diferentes.

En el cierre del análisis de los montajes de *Amar después de la muerte* queda patente la intención consciente de los directores de explorar la complejidad de las relaciones humanas y los conflictos resultantes. A pesar de abordar un tema polémico como el Islam, los equipos artísticos demuestran un respeto meticuloso hacia la sensibilidad contemporánea. Mientras Urdiales se enfoca en fomentar la paz y la reconciliación, Vasco, sin imponernos posturas respecto al tema, busca alentar nuestra empatía hacia el sufrimiento del *otro*. Por otro lado, la elección de Martínez-Abarca radica en desnudar la polémica entre culturas e ideologías con todas sus amarguras, instando al espectador a ser más respetuoso con la diversidad. Cada montaje, adaptado al contexto sociopolítico de su época, aspira a generar reflexiones y diálogos acerca de la convivencia entre distintas comunidades y la importancia de comprender al *otro* en un mundo cada vez más interconectado.

4.2.3. Anexo de imágenes

4.2.3.1. *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*: Montaje de GG Producción y Distribución Escénica (2014)



Imagen 1. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM

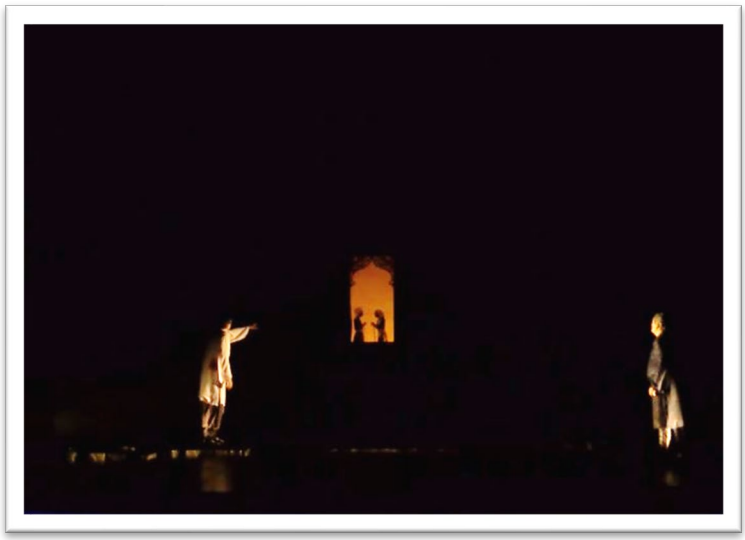


Imagen 2. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM



Imagen 3. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM



Imagen 4. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: Daniel Alonso
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-1801696, autor: INAEM



Imagen 5. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM



Imagen 6. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: Daniel Alonso
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-1801622, autor: INAEM



Imagen 7. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: Daniel Alonso
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-1801678, autor: INAEM



Imagen 8. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM



Imagen 9. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM



Imagen 10. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: Daniel Alonso
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-1801648, autor: INAEM



Imagen 11. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM



Imagen 12. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM



Imagen 13. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: Daniel Alonso
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-1801660, autor: INAEM



Imagen 14. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: Daniel Alonso
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-1801677, autor: INAEM



Imagen 15. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM



Imagen 16. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014
Fotógrafo: Daniel Alonso
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-1801704, autor: INAEM



Imagen 17. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014.
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM





Imágenes 18, 19 y 20. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014.
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM



Imagen 21. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014.
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM

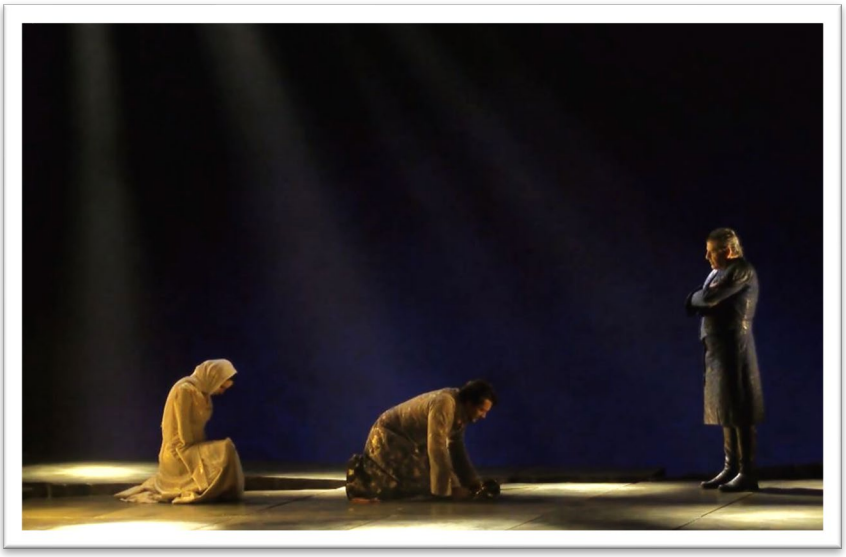


Imagen 22. *La hermosa Jarifa*, dirección de Borja Rodríguez, GG Producción, 2014.
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-1091594, autor: INAEM

4.2.3.2. *Amar después de la muerte*: montaje de Teatro Corsario (1993)



Imagen 1. *Amar después de la muerte*, dirección de Fernando Urdiales, Teatro Corsario, 1993
Fotógrafo: Luis Laforga, fuente: *25 años de Teatro Corsario* [2007]



Imagen 2. *Amar después de la muerte*, dirección de Fernando Urdiales, Teatro Corsario, 1993
Fotógrafo: Luis Laforga, fuente: <https://www.teatrocorsario.com/CORSARIOAMAR.htm>



Imagen 3. *Amar después de la muerte*, dirección de Fernando Urdiales, Teatro Corsario, 1993
Fotógrafo: Luis Laforga, fuente: *25 años de Teatro Corsario* [2007]



Imagen 4. *Amar después de la muerte*, dirección de Fernando Urdiales, Teatro Corsario, 1993
Fotógrafo: Luis Laforga, fuente: <https://www.teatrocorsario.com/CORSARIOAMAR.htm>



Imagen 5. *Amar después de la muerte*, dirección de Fernando Urdiales, Teatro Corsario, 1993
Fotógrafo: Luis Laforga, fuente: *25 años de Teatro Corsario* [2007]



Imagen 6. *Amar después de la muerte*, dirección de Fernando Urdiales, Teatro Corsario, 1993
Fotógrafo: Luis Laforga, fuente: <https://www.teatrocorsario.com/CORSARIOAMAR.htm>



Imagen 7. *Amar después de la muerte*, dirección de Fernando Urdiales, Teatro Corsario, 1993
Fotógrafo: Luis Laforga, fuente: *25 años de Teatro Corsario* [2007]



Imagen 8. *Amar después de la muerte*, dirección de Fernando Urdiales, Teatro Corsario, 1993
Fotógrafo: Luis Laforga, fuente: <https://www.teatrocorsario.com/CORSARIOAMAR.htm>

4.2.3.3. *Amar después de la muerte*: montaje de la CNTC (2005)



Imagen 1. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2371083, autor: INAEM



Imagen 2. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631988, autor: INAEM



Imagen 3. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2371095, autor: INAEM

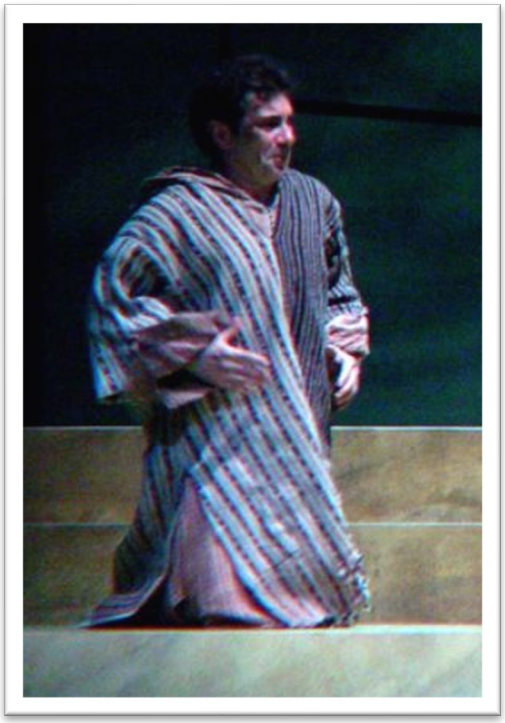


Imagen 4. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631988, autor: INAEM



Imagen 5. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-664916, autor: INAEM



Imagen 6. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631988, autor: INAEM



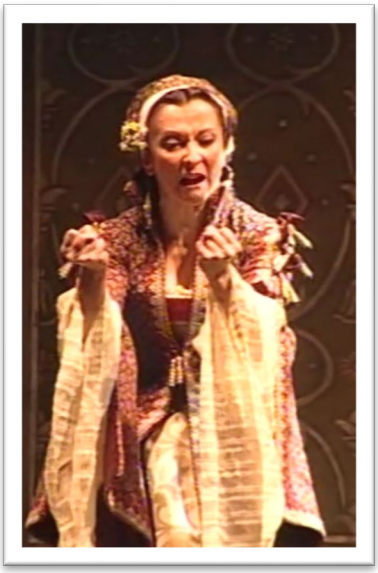
Imagen 7. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2371090, autor: INAEM



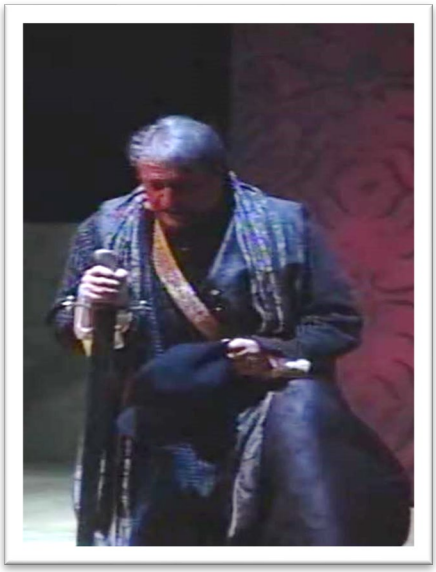
Imagen 8. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2371093, autor: INAEM



Imagen 9. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631988, autor: INAEM







Imágenes 10, 11 y 12. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631988, autor: INAEM



Imagen 13. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631988, autor: INAEM





Imágenes 14 y 15. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631988, autor: INAEM



Imagen 16. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: Daniel Alonso
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-664906, autor: INAEM



Imágenes 17. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631988, autor: INAEM



Imagen 18. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2371072, autor: INAEM

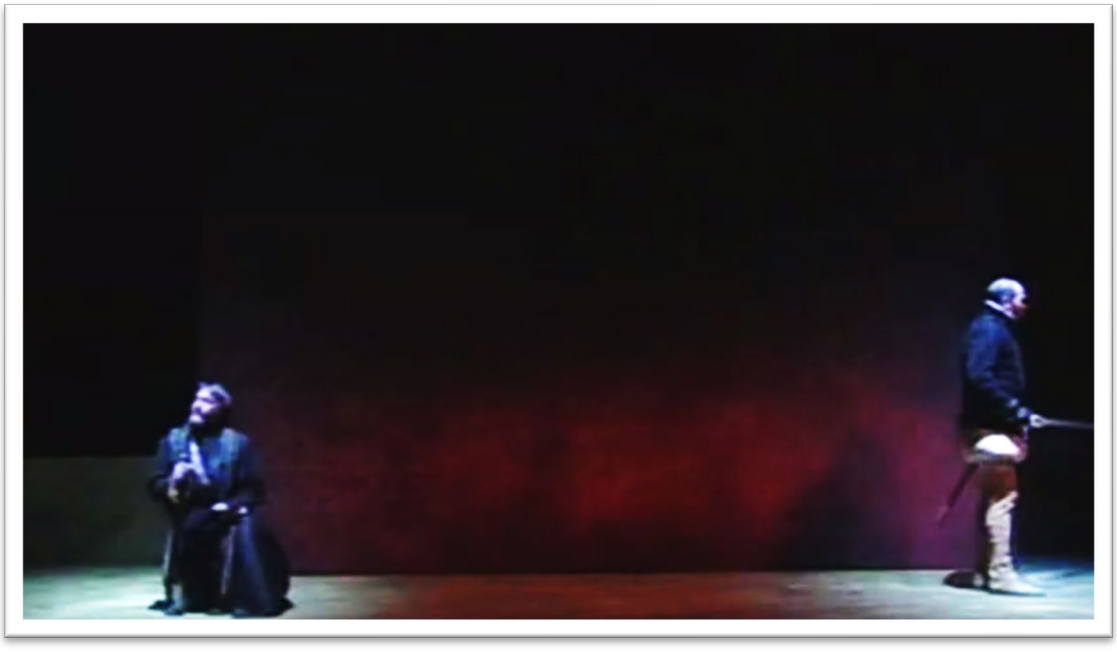
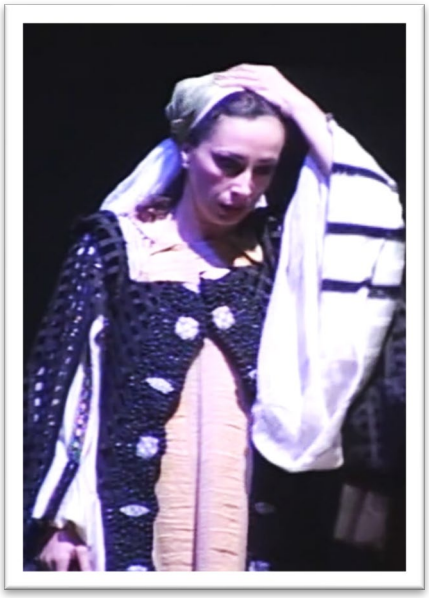
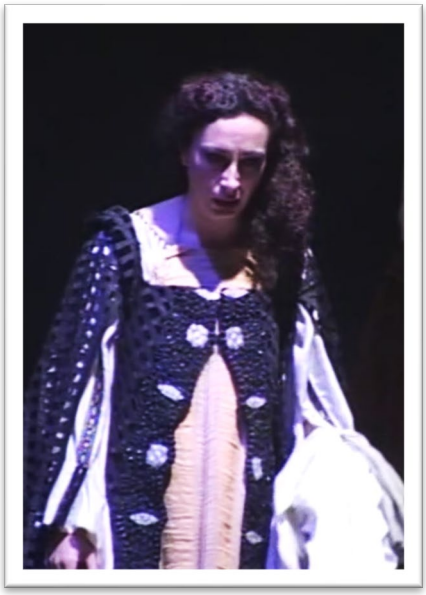


Imagen 19. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631988, autor: INAEM

Imágenes 20 y 21. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631988, autor: INAEM



Imagen 22. *Amar después de la muerte*, dirección de Eduardo Vasco, CNTC, 2005
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631988, autor: INAEM

4.2.3.4. *Amar después de la muerte*: montaje de Maní-Obras Teatro (2020)



Imagen 1. *Amar después de la muerte*, dirección de Carlos Martínez-Abarca, Maní-Obras Teatro, 2020
Imagen facilitada por la compañía



Imagen 2. *Amar después de la muerte*, dirección de Carlos Martínez-Abarca, Maní-Obras Teatro, 2020
Fotografía facilitada por la compañía



Imagen 3. *Amar después de la muerte*, dirección de Carlos Martínez-Abarca, Maní-Obras Teatro, 2020
Fotografía facilitada por la compañía



Imagen 4. *Amar después de la muerte*, dirección de Carlos Martínez-Abarca, Maní-Obras Teatro, 2020
Fotografía facilitada por la compañía







Imágenes 5, 6 y 7. *Amar después de la muerte*, dirección de Carlos Martínez-Abarca, Maní-Obras Teatro, 2020
Fotografías facilitadas por la compañía



Imagen 8. *Amar después de la muerte*, dirección de Carlos Martínez-Abarca, Maní-Obras Teatro, 2020
Fotografía facilitada por la compañía

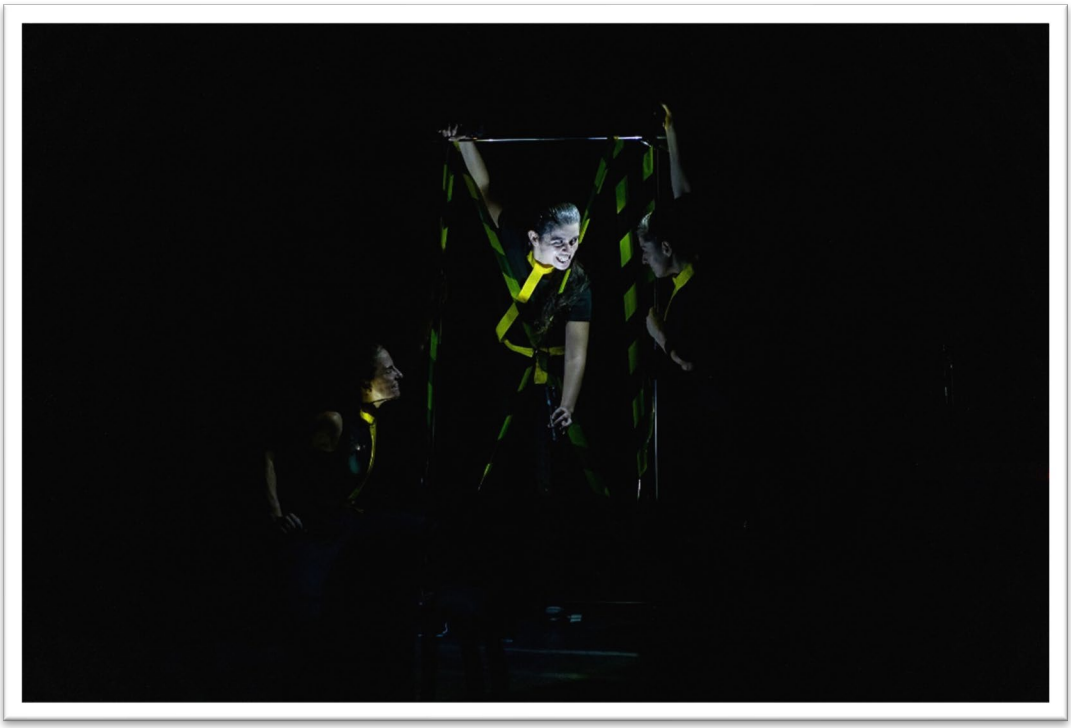
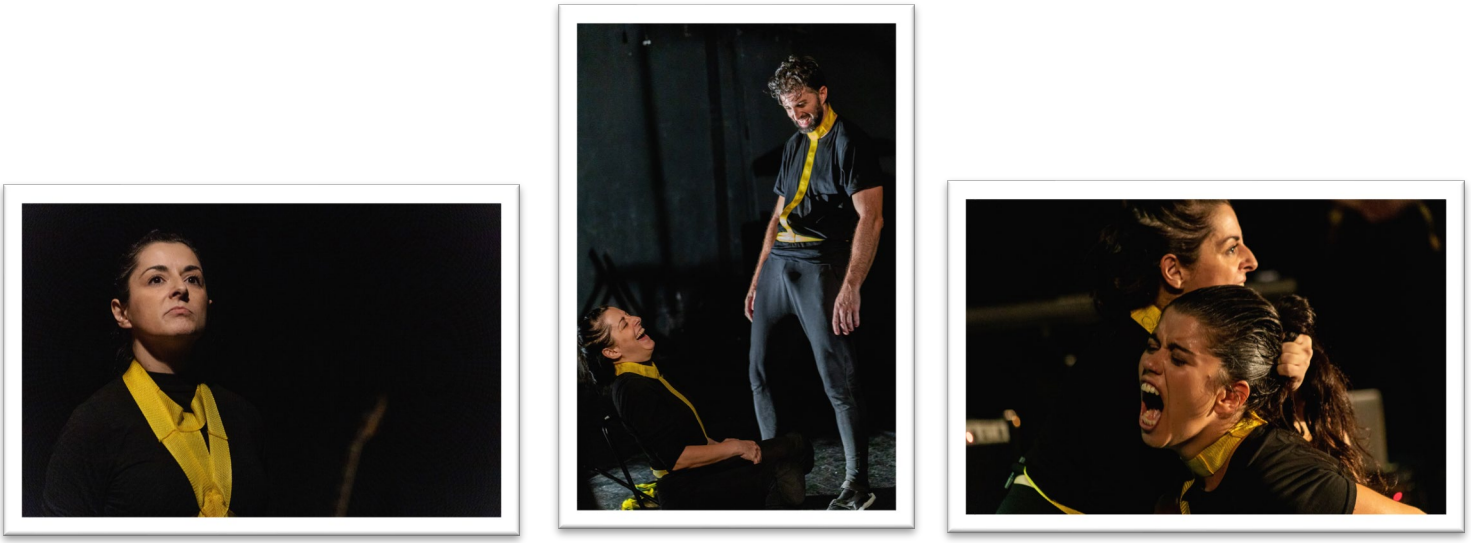


Imagen 9. *Amar después de la muerte*, dirección de Carlos Martínez-Abarca, Maní-Obras Teatro, 2020
Fotografía facilitada por la compañía



Imagen 10. *Amar después de la muerte*, dirección de Carlos Martínez-Abarca, Maní-Obras Teatro, 2020
Fotografía facilitada por la compañía



Imágenes 11, 12 y 13. *Amar después de la muerte*, dirección de Carlos Martínez-Abarca, Maní-Obras Teatro, 2020
Fotografías facilitadas por la compañía



Imagen 14. *Amar después de la muerte*, dirección de Carlos Martínez-Abarca, Maní-Obras Teatro, 2020
Fotografía facilitada por la compañía

4.3. LA CONFRONTACIÓN ENTRE LOS CRISTIANOS Y LOS MOROS

El teatro español del Siglo de Oro respondía a través de las comedias de autores como Lope y Calderón a las demandas de un público que deseaba consumir tramas entretenidas. Dicho con palabras de García Hernan, "el teatro, lejos de ser monolítico y servil ante el poder, tenía una gran capacidad para absorber y transformar toda una cultura, en directa sintonía con lo que el público le iba reclamando" [2006:188]. En ese proceso, temas como la guerra, reflejando las luchas monárquicas, se convertían en foco de interés. De este modo, el arte de la lucha en el escenario emergía como uno de los pilares fundamentales del teatro español durante el Siglo de Oro, confiriéndole contenido, carácter y espectacularidad. La presencia de armas en estas composiciones teatrales, como parte del conflicto dramático, amplificaba y fortalecía la acción teatral, aportando así nuevos moldes a las dimensiones de los personajes. Dependiendo de si la tonalidad era trágica o cómica, este recurso se erigía como una herramienta que ayudaba al autor a esculpir la profundidad emocional de los protagonistas (Alberola Miralles 2013:20).

Como personajes inseparables del teatro áureo, el moro y el morisco eran de los protagonistas más prominentes en el escenario de los enfrentamientos con el cristiano, un reflejo de su protagonismo en los campos de batalla de la vida real. Conforme los conflictos entre ambas facciones cobraban mayor fuerza en la realidad, los autores del Siglo de Oro mostraban un creciente interés en plasmar escenas que representaban estas confrontaciones, culminando con la derrota de los moros, ya fuera en términos físicos o morales.

Inmerso en las guerras hasta la actualidad, el personaje musulmán adquiere de nuevo relevancia y regresa a los escenarios bélicos del teatro español mediante obras clásicas como *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* y *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega. La obra calderoniana ha sido llevada a la escena por tres compañías españolas durante el periodo seleccionado para dar forma a nuestro corpus de representaciones. En 1988, Teatro de Hoy fue el primero en seleccionar el texto para su representación. Posteriormente, en 1991, Aula Municipal de Teatro de Sanlúcar tomó la decisión de escenificarlo, y finalmente, en 2021, la CNTC se sumó a la lista de quienes se sintieron impulsados por la magnificencia de esta pieza a asumir el desafío de representarla. No tan intrigantes como la obra de Calderón, que ostenta una significativa relevancia a nivel mundial

(Rodríguez López-Vázquez 2017:11), *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* fue llevado a las tablas en 1992 por Compañía de Clásicos Infrecuentes, y *El bastardo Mudarra* captó la atención de Micomicón que decidió montarla en 1994. En relación a esto, procedemos inicialmente al análisis de los montajes de *El príncipe constante* como continuación del apartado anterior, debido a la sutil impronta maurófila plasmada en ella.

4.3.1. *El príncipe constante*

Sabemos que el asunto del Islam le interesaba a Calderón, por lo que trató el tema en seis obras suyas: *El príncipe constante* (1640), *El gran príncipe de Fez* (1672), *Amar después de la muerte* (1677), *La niña de Gómez Arias* (1688), *El jardín de Falerina* (1677) y *La puente de Mantible* (1640). Su entusiasmo por los conflictos entre los moros y cristianos lo llevó a crear dos obras relevantes en un breve período de aproximadamente cinco años, lo que no solo marcó un hito en su carrera como dramaturgo, sino que también lo llevó a hacer una contribución excepcional a nivel internacional.[144] Su interés en abordar el fallido ataque portugués a Tánger en 1437 lo impulsó a componer *El príncipe constante*,[145] probablemente en 1628 (Rodríguez López-Vázquez 2017:42), cinco años antes de escribir sobre la rebelión de las Alpujarras en *Amar después de la muerte*.[146] A juicio de Belloni, opinión con la que coincidimos, quizá se pueda "vislumbrar un propósito de continuidad entre las dos obras, no sólo por el motivo literario en común –el contraste entre cristianos y musulmanes–, sino también por una posición que abra a una concepción ideológica más amplia, inclinada hacia un ideal armónico entre individuos" [2013:741]. La vinculación de la obra con *El Abencerraje* es tan patente que críticos como García Valdés [1997], Cardaillac-Hermosilla [2002], Rodrigues [2006], Hernado Morata [2011 y 2015] y Belloni [2013] han dedicado parte de su investigación a demostrar el trato maurófilo del príncipe don Fernando hacia sus enemigos moros. A pesar de la guerra en curso que marca el drama, las interacciones

[144] En el caso de *Amar después de la muerte*, Bayo Julve y Chesnokova [2019] han profundizado sobre la relevancia de la dramaturgia calderoniana a nivel internacional. En su trabajo estudian los esfuerzos de adaptación por parte de dramaturgos extranjeros, particularmente en Francia y Rusia, con el fin de demostrar el papel significativo de Calderón en el "desarrollo de las tradiciones teatrales de otros países" [2019:756]. Y con respecto a *El príncipe constante*, basta solo con recordar la conocida frase de Goethe en su carta a Friedrich Schiller: "… si la poesía desapareciera por completo del mundo, se la podría reconstruir a partir de esta obra" (en Rodríguez López-Vázquez 2017:11).

[145] Para la lógica huella de temas portugueses en el teatro áureo en los años de anexión de Portugal (1580-1640), véase Álvarez Sellers [2015].

[146] Tal como explicamos anteriormente en el análisis de esta obra, aunque la obra se escribió hacia 1633, no fue hasta 1691 cuando salió a la luz la primera edición del texto.

entre moros y cristianos se mantienen caracterizadas por la cordialidad (Hernando Morata 2015:23). Esto se evidencia de manera especialmente clara en la conversación entre Muley y Fernando en el campo de batalla, donde se puede notar la influencia de la tendencia maurófila (vv. 714-853). El episodio de la liberación de Muley, el moro enamorado, por parte de Fernando en la primera jornada, evoca en los lectores familiarizados con *El Abencerraje* la historia de Rodrigo de Narváez y su acto generoso al perdonar a Abindarráez. La incorporación de esta escena a la obra no solo resalta "la función que desarrolla el episodio dentro del entablado dramático", sino más importante aún, "su significado" (Belloni 2013:739). Además, al centrar la trama romántica en torno a Fénix y Muley, los moros enamorados, Calderón aborda otro tema recurrente en la literatura relacionada con *El Abencerraje* (Hernando Morata 2015:23). Al parecer de Belloni [2013], no fue casualidad, sino una opción autoral consciente entrelazar el contenido de *El príncipe constante* con la novela morisca, aspirando tanto a promover "un profundo sentido de conciliación y una proposición de garantía de los valores de convivencia armónica" [2013:742], como a atacar "la intransigencia de la autoridad y del poder" [2013:741].

La trama se inspira en la vida, el cautiverio y la muerte del infante don Fernando en la prisión del rey de Fez. Tomado como rehén al hermano del famoso Enrique el Navegante en la expedición a Tánger de los portugueses (Hernando Morata 2011:93), la trágica historia real del príncipe de Portugal se convierte en el tema central de muchas obras. En este sentido, cabe señalar que fueron numerosos los textos en los que se apoyó nuestro autor áureo. Según Sloman, las fuentes clave que influyeron en *El príncipe constante* de Calderón son el romance "Entre los sueltos caballos" de Góngora, el *Epítome de las historias portuguesas* de Faría y Sousa (1628) y la comedia *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal*, atribuida erróneamente a Lope de Vega (*c.* 1600) (en Gracía Valdés 1997:95; Hernando Morata 2011:95 y Rodríguez López-Vázquez 2017:14). Por último, la obra calderoniana está en deuda también con *La tragedia del rey Don Sebastián*, basándose en la versión de Vélez (*c.* 1607), una readaptación de la comedia original de Lope de Vega (Rodríguez López-Vázquez 2017:14).

Al ser fiel a estas fuentes, el camino del Fernando que Calderón llegó a concebir se apartó bastante de la vida real del Fernando histórico que murió en las prisiones de Fez con la esperanza de ser intercambiado por la ciudad de Ceuta (Hernando Morata 2011:94). Según la explicación de Rodríguez López-Vázquez [2017], el contenido humano mostrado por Calderón se aleja totalmente de la realidad histórica, en la que

> el príncipe cautivo, Fernando, y el Rey de Portugal, primero Duarte y después Alfonso V, tenían como objetivo real el intercambio de prisioneros rehenes para garantizar la entrega de Ceuta al Rey de Fez. Hay documentación que prueba que el Fernando de la historia real estaba muy dispuesto a ser liberado a cambio de la entrega de Ceuta a los moros. Y que el rey Duarte de Portugal estaba de acuerdo en ese intercambio. […] La historia va por un lado, la leyenda por otro y su plasmación estética en la obra de arte, por otro muy distinto [2017:20].

Aunque nuestro dramaturgo se inspiró en las obras mencionadas para crear una imagen sagrada y heroica del príncipe portugués al someterlo al martirio, renunciando este a ser liberado a cambio de Ceuta, también introdujo algunas modificaciones en ellas. Tal como explica Hernando Morata [2011], varios son los aspectos que distinguen *El príncipe constante* de sus referencias literarias. La primera diferencia y la más importante para nuestra investigación se encuentra en el episodio del autosacrificio de Fernando [2011:96]. Este cambio, aunque alcanza mayor relevancia en el texto calderoniano, apenas se sugiere en el *Epítome* de Faría y Sousa y, en *La fortuna adversa*, representa un "aspecto secundario, subordinado al sufrimiento y dolor del infante hasta su muerte" (Hernando Morata 2011:96). Aparte de esto, el sufrimiento y la angustia experimentados por el príncipe en la prisión de Fez, incitan al autor a incorporar un toque estoico a la obra (Hernando Morata 2011:96). De esta manera, Fernando mantiene una disposición constante del espíritu frente a las adversidades, y contrapone su actitud estoica a la severidad del rey (Hernando Morata 2011:96). Por último, dicha estudiosa añade que otro aspecto particular de la versión de Calderón es la relevancia primordial que le da a la cuestión religiosa, la cual adquiere una importancia significativamente mayor que en las fuentes. Esta temática se menciona de manera recurrente a lo largo de la obra [2011:98].

El príncipe constante es un drama de martirio, muerte, guerra, violencia, melancolía, fe, honor, heroísmo, amor, generosidad y, finalmente, lealtad (García Valdés 1997:95 y Hernando Morata 2015:22-24). Esta pluralidad temática no solo ha captado la atención de los críticos para analizar su contenido, sino que también ha suscitado un amplio debate en relación a su género (Rodríguez López-Vázquez 2017:42). Aunque Kayser [1957], Gulsoy y Parker [1960], Parker [1991] y Lumsden-Kouvel [2000] califican la obra como drama de mártir, según la opinión de Rodríguez Rodríguez [2007], el texto presenta una combinación de géneros y ámbitos, los de la

tragedia profana y el drama religioso de martirio. A su juicio, es esta mixtura lo que otorga un toque peculiar a la obra [2007:106]. En contraste con estos puntos de vista, Rodríguez López-Vázquez [2017], a pesar de que coincide con otros críticos al clasificar esta obra como un drama en lugar de una tragedia,[147] defiende que es un ejemplo de heroísmo; es decir, se trata de un drama heroico [2017:43]. Siendo drama de martirio o de heroísmo, su naturaleza religiosa permanece invariable. El tronco argumental del texto se erige sobre el enfrentamiento, tanto en el ámbito moral como bélico, entre los moros y los cristianos. De este tronco se desprenden diversas ramificaciones temáticas que se entrelazan, configurando un árbol enraizado en el sustrato religioso y que se nutre de él. Desde la perspectiva de García Valdés, "a Calderón no le interesa el tema en sí, sino que lo aprovecha con la finalidad de exaltar la doctrina cristiana y, en situaciones muy concretas, poner de manifiesto la autoridad real" [1997:95]. La religión actúa como el motor fundamental de todo el desarrollo; permea la guerra, el sacrificio, la competencia de virtudes, el rigor y la constancia en la fe (García Valdés 1997:96; Álvarez Sellers 2015:23 y Rodríguez López-Vázquez 2017:52). Calderón traza una dicotomía entre ambas religiones, simbolizadas en la obra por la cruz y la media luna (vv. 1340-1345). Según la interpretación de Cuñado Lanada [2012],

> Las altas iglesias están coronadas por cruces de oro o «doradas», donde el sol se refleja (reverbera sobre el metal dorado) y estas cruces hacen que sean iglesias y no mezquitas. Pero si cediesen Ceuta, se sustituirían por medias lunas, y así, las luces opuestas del sol (del sol que brilla en las cruces) y de la luna provocarían un eclipse que, como consecuencia, sería una tragedia para la Iglesia [2012:150].

Del choque de convicciones religiosas, el cristianismo sale como el vencedor; "el sacrificio de Fernando hace triunfar al honor cristiano frente a la vileza del rey de Fez" (Rodríguez López-Vázquez 2017:52). Aunque, como hemos mencionado previamente, existe una tendencia a favor de los elementos maurófilos en la obra, esta inclinación no es persistente entre los protagonistas a

[147] El crítico basa su argumentación en los estudios sociológicos y antropológicos de Jean Duvignaud o René Girard, así como en las contribuciones de la psicocrítica de Otto Rank y Ernst Jones. A partir de estas perspectivas, llega a la conclusión de que la obra no satisface las condiciones de una tragedia. En este sentido, explica que, en una tragedia, el "encadenamiento trágico de los hechos no se produ[ce] por decisión propia" [2017:43]. Dado que la muerte de Fernando es el resultado de una elección voluntaria, la obra se convierte en un drama en lugar de una tragedia [2017:43].

lo largo del desarrollo de la trama.[148] Inicialmente, tanto el rey moro como el príncipe cristiano protagonizan un duelo caballeroso, mutuamente respetuoso, admirando la alteza del adversario (vv. 914-947). Cuando Fernando es capturado por los moros, aún se aprecia una suerte de cordialidad en su enemigo moro, debido en parte a que este último ambiciona la recuperación de Ceuta. A pesar de ser prisionero del rey de Fez, el príncipe recibe un trato afable hasta que percibe el riesgo de caer en la trampa urdida por su oponente. Cuando se desentraña la intención oculta detrás de la aparente cortesía de su rival, el drama entra en otro camino inesperado. En este sentido, es muy interesante observar el juego de los protagonistas en los siguientes versos:

REY Por la falda de este monte
vengo siguiendo a tu Alteza
porque antes que el sol se esconda
entre corales y perlas
te diviertas en la lucha
de un tigre que ahora cercan
mis cazadores.
FERNANDO Señor,
gustos por puntos me inventas
para agradarme; si así
a tus esclavos festejas
no echarán menos la patria. (vv. 1196-1206)

Esta actitud amigable y benigna rápidamente da paso a la hostilidad y a la aspereza cuando don Fernando rechaza la oferta de ceder Ceuta a cambio de su liberación. En este punto, las relaciones se tornan tensas y se rompe cualquier vínculo anteriormente sostenido entre el protagonista y el antagonista. A partir de ese momento, la constancia en la fe del príncipe y el rigor en la ambición del rey entran en duelo, como se refleja también en la siguiente conversación entre el rey moro y don Fernando:

REY Veré, bárbaro, veré
si llega a más tu paciencia
que mi rigor.
FERNANDO Sí verás,
porque esta en mí será eterna. (vv. 1532-1535)

[148] El trato bondadoso se mantiene de forma mutua entre don Fernando y los personajes moros secundarios. Como ejemplo, en la tercera jornada, contemplamos cómo Muley y Fénix intentan defender al príncipe portugués y salvar su vida (vv. 150-2060).

Hay mucha discrepancia entre los críticos en relación con el cambio radical en el comportamiento del rey moro, quien llega incluso a llamar ingrato y desagradecido al príncipe (vv. 1462-1466). Entwistle [1939], Parker [1952] y Wilson [1980] coinciden en atribuir a don Fernando la responsabilidad del cambio en la conducta del rey, presentando argumentos distintos para respaldar su teoría. Wilson y Entwistle sostienen que la terquedad del príncipe impulsa al rey de Fez a tomar acciones acordes a su posición, manteniendo que su reacción sería similar a la de cualquier monarca europeo en semejantes circunstancias (en Castells 2013:33). En contraste, Parker atribuye este cambio a la naturaleza humana. En otras palabras, su análisis se enfoca en "el contraste entre el concepto del bien y del mal desde una perspectiva natural por una parte y desde un enfoque espiritual por otra, una divergencia que nos ayuda a entender las diferencias entre el príncipe y el rey" (en Castells 2013:34). Otro punto de vista distinto al de los críticos mencionados corresponde a García Valdés [1997], quien analiza el tema a nivel dramático, considerándolo inevitable para el desarrollo de la trama. En su opinión,

> Para alcanzar la apoteosis final del cristianismo hacia la que Calderón conduce el drama es necesario que el rey de Fez se transforme de galante huésped en cruel tirano, transformación que se explica por su decepción al no serie entregada Ceuta y que da ocasión al príncipe cautivo a sufrir las penalidades y rigores de la prisión con aceptación cristiana [1997:98].

Compartimos la interpretación de García Valdés en este aspecto, ya que, de lo contrario, la esencia de la obra habría quedado desdibujada si el rey de Fez hubiera sido retratado como un personaje superficial y predecible.[149] La transformación en su carácter emerge como un requisito fundamental para infundir una rica complejidad psicológica a la trama. Sin este cambio, el desenlace de la historia sería evidente desde el inicio para el espectador, disminuyendo la intriga que sostiene el interés en el drama.

Como última pieza del puzle que es la postura del autor, cabe añadir que la obra gira en torno a un concepto importante, pero oculto: el deseo. Cada uno de los personajes anhela algo particular: el rey ambiciona Ceuta, Fernando busca ser un héroe y Fénix y Muley persiguen el amor. Sin embargo, el deseo de Fernando adquiere preeminencia sobre el de los demás, ya que, al

[149] No hay que olvidarse que un buen personaje es quien sorprende al público con las diferentes dimensiones de su carácter; como lo menciona Ruano [1997], "efectivamente, el buen personaje teatral es siempre algo contradictorio y posee un lado desconocido y sorprendente que le da la complejidad y profundidad" [1997:21].

ser el representante del cristianismo, su anhelo posee una dimensión divina, mientras que los de los demás son de naturaleza terrenal. Como expresa Wilson [1939], cada personaje en esta obra alberga sentimientos nobles, pero Fernando se eleva por encima de todos ellos. Se le mide sucesivamente en comparación con las demás figuras; ninguna logra igualarlo [1939:207]. De este modo, la lucha de deseos y aspiraciones entre los personajes adquiere una dimensión más profunda en la cual el protagonismo de Fernando resplandece como un componente central de la trama. En un contexto marcado por fervientes creencias religiosas y la prominencia del catolicismo, resultaría poco realista esperar que el enfoque de Calderón fuera imparcial.

Para concluir el análisis de la obra, si adoptamos una perspectiva más distanciada, es fácil distinguir la imagen que el autor intentó dibujar. La presencia del cristianismo en la obra es innegable y triunfa tanto moral como políticamente en este conflicto. A pesar de esto, Calderón concede al rey de Fez los derechos y poderes mínimos de cualquier monarca, lo cual cobra sentido en el contexto de la trama, evitando una desintegración que no sería coherente con su estilo. Incluso, podríamos decir que el hecho de otorgar poder al rey de Fez en última instancia refuerza aún más el poder del cristianismo que logra vencer a un enemigo vigoroso. En contraposición a la literatura maurófila, donde la generosidad se erige como la competencia dominante, en esta obra la rivalidad se juega en términos de fe, tanto en la esfera religiosa como en la relativa al individuo mismo. Los cristianos temen que los moros vuelvan a construir mezquitas en Ceuta (vv. 340-344) y el príncipe prefiere el martirio como un heroico defensor de su fe cuando la integridad de su pueblo se ve amenazada. Si consideráramos, como sostiene García Valdés, que la generosidad constituye una cualidad esencial en el texto [1997:95], es bien cierto que el rey de Fez carece de tal virtud. Esto se demuestra más claramente si comparamos al rey moro de *El príncipe constante* con el don Juan de *Amar después de la muerte* o el don Narváez de *El Abencerraje*, quienes manifiestan generosidad y perdonan a sus adversarios. Sin embargo, es importante recordar que en el caso de don Juan, este final feliz es ficticio. Aquí también se aprecia una tergiversación de la realidad, al presentar una imagen heroica de Fernando, cuando en realidad estaba dispuesto a ceder Ceuta por su propia liberación. Estas selecciones de la verdad pueden interpretarse de diversas formas, pero nunca como un enfoque imparcial. Sostenemos que las obras con temática islámica del Siglo de Oro se asemejan a cuadros impresionistas; para apreciar adecuadamente la imagen, es necesario alejarse del lienzo. Si nos aproximamos demasiado, las numerosas pinceladas pueden desorientarnos, pero al distanciarnos, gradualmente empezamos a captar la impresión que el autor

deseaba transmitir. En este caso, Calderón muestra su rechazo hacia el Islam, distorsionando la realidad para llegar a una imagen absolutamente benévola y leal de Fernando y una cruel y maligna del rey moro. De esta forma, dibuja un cuadro entre el bien y el mal, pero desde el respeto.

4.3.1.1. Montaje de Teatro de Hoy (1988)

La producción de Teatro de Hoy se estrenó oficialmente en Mérida en 1988, dentro de la XXXIV edición del Festival Internacional de Teatro de la ciudad (*Córdoba* 1988:24). La compañía fundada por Alberto González Vergel, durante un período de cinco años, de 1988 a 1992, llevó a cabo representaciones de obras áureas en diversos festivales y escenarios teatrales de toda España, incluyendo Almagro, Mérida, Sagunto, Madrid, Burgos, Almería, Albacete, San Javier (Murcia), Vitoria, Bilbao, Santiago y, tuvo temporadas en el Teatro Español y la Comedia de Madrid (González Vergel 2004:161). Como señala González Vergel [1996], Teatro de Hoy tenía como objetivo principal rescatar obras del Siglo de Oro y presentarlas al público de hoy con un lenguaje actual (en García Ferrón 1996:43).[150] Nuestro director de teatro y de televisión, antes de crear esta compañía, había desempeñado el cargo de director artístico en el Teatro Español de Madrid entre 1970 y 1975,[151] por lo cual, en una colaboración entre ambas compañías, *El príncipe constante* fue nuevamente puesta en escena en 1990 sin cambios sustanciales (RESAD 2008.s.p.). Esta obra representa un ejemplo de los esfuerzos de González Vergel por acercar el teatro clásico español a las audiencias contemporáneas a lo largo de su carrera.

Para iniciar nuestra investigación sobre esta producción teatral, en primer lugar, nos sumergimos en la prensa de 1988, y lo que inmediatamente nos llamó la atención fue una observación recurrente en la mayoría de los artículos relacionados con la obra de González Vergel: "*El Príncipe Constante* se estrena tras trescientos años sin ser representado" (Domingo Fernández 1988:13; Madariaga 1988:s.p.; EFE 1988:18; *La Gaceta* 1988:68). No es nuestro trabajo indagar las razones detrás de la ausencia de esta obra relevante en los escenarios del país durante tres siglos, a pesar de que directores de renombre como Grotowski la habían explorado con

[150] En una entrevista realizada por Cristóbal a González Vergel en 2004, grabada por CDT, el director explica que creó esta compañía con el fin de hacer el teatro clásico como él quería realizarlo, las obras que le interesaban y que no había podido llevar a escena hasta entonces y, tener libertad absoluta en decisiones y planteamientos en todos los órdenes (Cristóbal 2004, signatura: VID-631398).
[151] Léase más sobre "los directores artísticos del Teatro Español a lo largo de la historia" en su página web [2019:s.p.].

anterioridad.[152] Sin embargo, resulta fundamental e intrigante para nuestro objeto de estudio plantear hipótesis sobre su aparición en el escenario a finales de los ochenta, una década caracterizada por tensiones intermitentes tanto entre los países magrebíes como entre estos y España. Por consiguiente, decidimos profundizar en los eventos significativos de ese periodo con el fin de buscar un vínculo entre la puesta en escena de *El príncipe constante* de Teatro de Hoy con el contexto sociopolítico en el que fue representado. En este sentido, tres fueron las cuestiones frecuentes en la prensa de los años ochenta, especialmente entre 1985 y 1988, que destacaron: "la política exterior de España en el Mediterráneo, la soberanía española en Ceuta y Melilla y el anhelo de un Islam poderoso y unido en el Magreb" (González 1987:1; Rueda 1987:19; *Diario de Burgos* 1988:47). Durante este período, el Mediterráneo y el Magreb se convirtieron en prioridades en la política exterior de España, la cual se había enfocado en el fortalecimiento de las relaciones con países vecinos como Francia y Portugal, así como la cooperación en el Magreb para defender los intereses nacionales y la españolidad de Ceuta y Melilla (*Diario de Burgos* 1986:18 y González 1987:1). En 1987, España se mantuvo alerta ante la posibilidad de un ataque a las plazas españolas de Ceuta y Melilla, aparentemente proveniente de un país del norte de África, principalmente Marruecos, bajo el liderazgo de Hassan II. Parece que "Marruecos [era] el país que menos oculta[ba] su interés por Ceuta y Melilla" (Rueda 1987:19). En este contexto, es imprescindible recordar que en 1986 España se había adherido a la Unión Europea, llamada entonces Comunidad Económica Europea, lo que condujo a un aumento significativo en la población de origen marroquí en estas dos ciudades. Muchos de ellos obtuvieron la nacionalidad tras la crisis de 1986 provocada por la aprobación de la Ley de Extranjería de 1985,[153] y otros se incorporaron posteriormente a través de la inmigración (González Enríquez y Pérez González 2008:2).

Para respaldar nuestra teoría sobre la contextualización de la función, indagamos más al respecto hasta que descubrimos un artículo escrito por Domingo Fernández [1988], donde se detallaban las intenciones del director al representar esta pieza. Efectivamente, González Vergel explicaba que, la razón principal fue realizar "una lectura y una reflexión en torno de la política española en el Magreb" (en Domingo Fernández 1988:13), pero sin especificar los detalles sobre el sesgo de su reflexión hacia la política en cuestión. De este modo, avanzamos en nuestro análisis

[152] El montaje fue llevado a cabo en 1965, marcando un antes y después en la historia del teatro occidental. Para obtener información adicional al respecto, véase Adillo-Rufo [2018].
[153] Léase más al respecto en el apartado «4.2.2.1.» de la tesis.

historiográfico del montaje para descodificar la interpretación del director, basándonos en otros artículos de prensa y revista, programas de mano y fotografías proporcionados por CDAEM, así como la videograbación del espectáculo que encontramos en el canal de YouTube de Andrés Resino, actor encargado de interpretar el papel de Muley.[154]

En una entrevista realizada por Ferrol [1988] a Vergel, el director consideró que ese era el momento más oportuno para cumplir su antiguo deseo de dirigir esta pieza calderoniana. Según sus explicaciones [1988], "fue un viejo proyecto suyo" (en Ferrol 1988:101). Durante su tiempo en la universidad, este plan no pudo realizarse debido a limitaciones financieras. Más tarde, cuando fue director del Teatro Español (1970-1975), intentó programar la obra, pero las tensiones políticas y diplomáticas entre Marruecos y España, relacionadas con asuntos como Ifni y Sáhara, lo impidieron. Incluso surgió la oportunidad de llevar la obra a Televisión Española, y se llevaron a cabo búsquedas de localizaciones en lugares como Ceuta, Granada y Sevilla. Sin embargo, debido a restricciones presupuestarias, la adaptación televisiva no llegó a realizarse (en Ferrol 1988:101). Como mencionamos anteriormente, durante los ochenta, la política exterior española buscaba promover la estabilidad en el Mediterráneo, a pesar de los conflictos ocasionales. Esta orientación política podría ser una de las razones que marcaron la diferencia entre estas dos décadas en la representación de *El príncipe constante*. Además, la transición en España del régimen franquista a la democracia también podría haber brindado a los directores, como González Vergel, mayor libertad y oportunidades para llevar a cabo sus proyectos artísticos.[155]

La versión de Rodríguez Méndez-González Vergel es una "versión rigurosa" (*Córdoba* 1988:24) y fiel a la forma y el espíritu del texto (González Vergel, en Ferrol 1988:101). Su director afirma que se ha permitido únicamente eliminar "la figura del gracioso, incluida en el texto original" e introducir "otros fragmentos de obras de Calderón" (*Córdoba* 1988:24). Se trata solo de algunos versos tomados de obras como *El gran príncipe de Fez*, *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* y *El laberinto del mundo*, junto con un soneto completo tomado de *Sueños hay que verdad son* (el préstamo más extenso). Como último cambio, se han omitido algunos versos que hacían referencia "de manera explícita y contundente a temas religiosos y a la lucha de creencias"

[154] Cabe señalar que no se localizó ninguna videograbación en el CDAEM, por lo cual ampliamos nuestra investigación y hallamos la versión disponible en YouTube.

[155] En la entrevista con Cristóbal, González Vergel afirma que cuando dirigía el Teatro Español durante la última etapa del franquismo se enfrentó a algunos obstáculos y lo ilustra con la frase: "Yo hice lo que quise, pero no todo lo que quise, parte de lo que quise" (Cristóbal 2004, signatura: VID-631398).

(Guerenabarrena 1988:13), que originalmente formaban parte del monólogo de Fernando en la segunda jornada (vv. 1299-1475). Según las explicaciones de Guerenabarrena [1988], Vergel consideró que la constancia del príncipe no debe limitarse únicamente a la "fe constante" [1988:13]. Desde la perspectiva del director,

> el drama político tiene hoy interés general, mientras que el religioso solo afecta a un sector de la sociedad. Me ha interesado establecer una reflexión, una especie de apología, una defensa de los ideales en un mundo donde estos están en crisis. […] "Don Fernando no es un santo, es un ser que renuncia a todo por una causa (Guerenabarrena 1988:13).

Dicho esto, se puede sostener que la modificación más relevante de la versión realizada por González Vergel en su versión de la obra radica en las eliminaciones (vv. 1302-1207; 1328-1390 y 1452-1455) y alteraciones introducidas en el monólogo de don Fernando, el cual originalmente contenía gran parte de la carga religiosa e ideológica de la pieza. Lo que resulta especialmente significativo para nuestra investigación es la interpretación del director en torno a estos versos en su representación, puesto que ha desdibujado completamente el componente religioso, tanto cristiano como islámico, otorgando a su adaptación un enfoque político. Como explicamos anteriormente, en la obra original el autor juega con símbolos que contrastan las dos religiones, como la luna y el sol, que representan el islam y el cristianismo, respectivamente. No obstante, en la adaptación de González Vergel, esta simbología desaparece por completo en el monólogo. En contraste con Calderón, que mostró su gran preocupación por la conversión de Ceuta en una ciudad musulmana y temía que las iglesias fuesen sustituidas por mezquitas (vv. 1346-1350), el director elimina esos versos y se focaliza en las vidas que podrían llegar a perderse en un conflicto de este tipo. Es de suma importancia mencionar también los detalles de dos importantes alteraciones realizadas en esta parte. La primera se relaciona con los versos 1320-1322, en los que el príncipe cristiano cuestiona cómo un rey católico y justo podría entregar Ceuta a un moro. Sin embargo, contemplamos que en la versión de Vergel el verso "rey católico y justo" (v. 1320) ha sido sustituido por "rey demócrata y justo", lo que demuestra de forma clara la postura del director, que enfatiza su preocupación por los ideales políticos más que por los religiosos. Otra evidencia de esta lectura suya se observa en los siguientes versos del discurso de don Fernando en el texto:

que hoy un príncipe constante
entre desdichas y penas
la Fe católica ensalza,
la ley de Dios reverencia, (vv. 1446-1449)

En la versión del montaje, esta parte se altera de la siguiente manera:

que hoy un príncipe constante
entre desdichas y penas
su fe en un ideal ensalza,
y su lealtad reverencia,[156]

De esta forma, podemos afirmar que el don Fernando recreado por González Vergel no se adscribe al catolicismo, sino que es un individuo leal a su patria y dedicado a sus principios humanos y morales. Su inquietud no radica en la fe cristiana o islámica, sino en la humanidad en su conjunto. Más adelante analizaremos en detalle este aspecto al examinar las escenas pertinentes de esta función.

La escenografía y los figurines del montaje, firmados por José Hernández, mantienen también una postura fiel a la época de la obra original. Hernández, de origen tangerino y español, familiarizado con la arquitectura oriental, realizó decorados sólidos compuestos por una nave varada del siglo XV, un gran arco mozárabe, un muro con reja (*Córdoba* 1988:24), una puerta y un jardín semiderruido (imagen 1). Según González Vergel [1988], el cuadro escenográfico de su propuesta se inspiró en gran medida en *Las Hilanderas* de Velázquez (González Vergel 1988:2), basándose "en una estructura triangular, cuyos vértices representaron, a través de los decorados, el nacimiento u origen de la vida, la vida misma y su fluir y la muerte" (*La Gaceta* 1988:68). Al explorar estas explicaciones del director, destacan tres figuras exóticas añadidas en el montaje y su posible relación con el cuadro de Velázquez y el triángulo al que Vergel hizo referencia (imagen 2). No fue complicado hallar el vínculo entre estos tres elementos escenográficos para descodificar la idea del director. Como es sabido, existen varias hipótesis sobre la iconografía de *Las Hilanderas* y discrepancias en cuanto a las intenciones del pintor (Pita Andrade 1992:246). No pretendemos adentrarnos en los detalles de estas interpretaciones, pero es evidente que González Vergel se basó en la declaración de Ortega y Gasset que, como señala Pita Andrade [1992],

[156] La comparación se ha realizado entre el texto original y la videograbación del montaje, ya que no disponemos de la versión dramatúrgica de esta puesta en escena.

relacionó el cuadro con la mitología de las tres Parcas [1992:246]. Las tres hermanas mitológicas que personifican el nacimiento, la vida y la muerte son las mismas tres figuras del trabajo de Vergel, quienes sostienen siempre husos en la mano durante la escenificación y, forman el triángulo ideado por el director. Esta elección artística subraya de nuevo el interés de González Vergel en explorar temas más universales y atemporales que conectan con la naturaleza humana, en lugar de optar por diseñar escenarios que podrían resaltar las connotaciones religiosas. En este marco, cabe señalar que las únicas indicaciones relacionadas con el enfrentamiento entre los cristianos y los moros son las batallas verdaderas entre los dos bandos, mencionadas en la obra sin ninguna descripción ofrecida por Calderón. Para solucionar "esta prueba de trasegar escénico, González Vergel recurre a las técnicas del teatro Kabuki, pasadas por el tamiz de la reflexión brechtiana" (Guerenabarrena 1988:14) (imagen 3).

En el diseño del vestuario de Hernández se destacan la simpleza y la belleza. El artista no persigue asombrar al espectador con trajes deslumbrantes y lujosos, sino que se enfoca en representar una imagen auténtica y sencilla de los personajes moros y una bélica de ambos bandos cuando es necesario. Esta búsqueda de simplicidad se aprecia en el predominio de tonos claros, especialmente blanco y crema, en los vestidos de la mayoría de los moros, sin excesivos adornos. Para agregar un toque de elegancia a la indumentaria de los personajes musulmanes, Hernández ha creado una combinación entre algodón y terciopelo, además de incorporar en algunas escenas sutiles detalles como una diadema oriental con perlas y piedras en el atuendo de Fénix (imagen 4). La predominancia de colores claros en el bando moro transmite una sensación de simpatía y cordialidad en sus personajes, incluso en el rey de Fez. Este enfoque se refuerza con el maquillaje natural y con tonalidad clara de los moros, que no resalta ni exagera sus rasgos faciales. Este detalle escenográfico quizá evidencie la intención del director de evitar desviar la atención del público hacia una apariencia exótica y extravagante, sino enfocarla en el contenido de la obra y, al mismo tiempo, subrayar su visión realista con respecto a la trama central. En otras palabras, su interpretación de los personajes moros no es ni tan deslumbrante como la literatura maurófila, ni es tan menospreciante y extravagante como la literatura morisca. Su enfoque encuentra un equilibrio preciso sin la intención de sobresalir ni exagerar las diferencias culturales, sino más bien de representarlas de manera real en escena. No obstante, en medio de todas estas consideraciones, llama la atención un aspecto relevante en la elección del vestuario que puede suscitar interrogantes entre los espectadores. Se refiere a las moras que no llevan (a excepción de una sirvienta) velo ni

ninguna otra prenda que cubra su cabello. Dado que la visión del director se caracteriza por estar libre de convicciones religiosas, es posible que su intención haya sido atenuar la connotación islámica presente en el texto, sin conferirle un énfasis religioso preponderante. Probablemente, su propósito fuera comunicar su mensaje al público sin ofender a los musulmanes. Porque si hubiera insistido mucho en las marcas religiosas, habría sido necesario hacerlo para ambos bandos. De lo contrario, se habría creado un desequilibrio, puesto que González Vergel ha suprimido muchos aspectos cristianos de la obra, limitando la decisión de Fernando a nivel individual en lugar de a su fe. De manera similar, reduciendo las referencias explícitas al islamismo, atribuye la obstinación del rey de Fez a su personalidad en vez de culpar a su religión.

El trabajo musical de Gustavo Ros trata ante todo de impresionar al público en los momentos trágicos, tensos, bélicos e intrigantes y, lo consigue a través de tres instrumentos principales:[157] el teclado, el tímpano y el bombo. La composición sonora realizada por Ros transmite una amplia gama de emociones, desde la determinación, el coraje, el poder y la fuerza hasta la tristeza, la melancolía, la desesperación, la angustia, y el temor; relacionados todos estos sentimientos con la temática de la obra original. La música bélica compuesta con tímpano y bombo se caracteriza por su percusión poderosa y enérgica, que añade dramatismo y un ritmo marcado, creando una sensación de tensión y emoción. Los golpes fuertes y rítmicos del tímpano representan la intensidad de la confrontación, sobre todo cuando se combina con el teclado para crear una banda sonora emocionante en escenas de alta presión. Cabe señalar también que, mientras en la música bélica destaca el tono mayor, el tono menor prevalece en la música trágica de esta producción teatral, creando una atmósfera sombría que refleja la pérdida y el sufrimiento. A pesar de toda la labor artística de Ros, de acuerdo con la perspectiva de González Coello [1988], aunque la música era "adecuada en algunas ocasiones, en otras desvirtuaba el ambiente de la época representada" [1988:s.p.].

Como se ha mencionado previamente, se puede apreciar un cierto equilibrio en la propuesta de González Vergel. Esta armonía se hace aún más evidente gracias a la kinésica diseñada para los actores de ambas comunidades. Desde el comienzo del montaje, se percibe un tono tierno y flexible en la expresión de los versos, con la excepción de las escenas de guerra y conflicto, en las que

[157] Debido a la falta de una explicación detallada sobre los aspectos musicales de esta función, nuestro análisis se apoya principalmente en la videograbación del montaje y los instrumentos que hemos logrado identificar mediante ella.

todos los personajes adoptan una postura más rígida. Si dejamos aparte el análisis de la interacción entre el protagonista y el antagonista y su expresión corporal debido a su complejidad, podemos sostener que el resto de los personajes mantienen una estabilidad en sus gestos y comportamiento, lo que contribuye a crear un ambiente moderado a pesar de las confrontaciones esporádicas. En este sentido, nos interesa más centrar nuestro análisis en los elementos escenográficos que no existen en lugar de los que están presentes, ya que la ausencia de ciertos elementos en la dirección escénica del espectáculo puede ofrecer una mejor perspectiva sobre la visión de González Vergel. En otras palabras, lo que el director ha optado por no incluir en la escenografía puede arrojar luz sobre sus intenciones y prioridades artísticas de manera más elocuente que lo que ha decidido incorporar.

En relación con esto, podemos ilustrar nuestro punto de vista comenzando por los cuadros que representan el cautiverio de los cristianos, ya que ejemplifican claramente el equilibrio que hemos mencionado previamente. En estas secuencias, el ambiente retratado no se sumerge en la extrema penuria, el horror y la violencia que podríamos esperar, en contraste con lo que observamos, por ejemplo, en la representación de *Los baños de Argel*.[158] Los prisioneros cristianos, vestidos con ropa desgastada y en mal estado, están trabajando arduamente. En el primer cuadro, Zara se acerca a los cautivos y les pide que canten para Fénix, y en esta interacción, se percibe una atmósfera de cordialidad y respeto. Los guardianes de la prisión, ataviados con ropa blanca, no exhiben rasgos estrambóticos ni una escenificación excesivamente maliciosa (imagen 5). Su expresión facial, aunque muestra seriedad y rigidez, es apropiada para sus roles, ya que se espera que mantengan la autoridad en su posición. A pesar de que el espectador puede sentir el sufrimiento y el dolor experimentado por los cautivos, se mantiene en un nivel mesurado. Salvo por una escena en la que un guardián moro azota ligeramente a uno de los prisioneros cristianos, no se observan gestos de violencia excesiva en estas escenas. Es importante señalar que, si el director hubiera deseado mostrar una imagen siniestra y violenta de los moros, habría tenido la oportunidad de enfatizar estos aspectos del texto, ya que el tema se lo permitía. Sin embargo, optó por mantener un tono más equilibrado en la representación de los personajes y las situaciones, evitando así impactar al público y forzarlo a tomar posturas definidas desde los primeros momentos de la puesta en escena.

[158] Véase el apartado «4.1.1.» de la tesis.

El segundo ejemplo que deseamos abordar es la escena en la que Muley relata al rey y a Fénix todo lo que ha presenciado en los enfrentamientos bélicos con los cristianos (vv. 169-380). Hasta que no llega el momento de informar acerca de la pérdida de Ceuta y advertir sobre la posible amenaza del enemigo hacia Tánger, Muley guarda sosiego en su expresión oral, facial y corporal. Su tono de voz es suave, a través del cual transmite tristeza y desaliento, sin llegar a ser agresivo ni irritado. A medida que la secuencia alcanza su punto culminante, se percibe valentía, coraje y furia en la forma en que expresa sus palabras. Esta escena también podría haber sido interpretada de manera manipulativa, permitiendo al director influir significativamente en la kinésica del actor. Sin embargo, la lectura de González Vergel se enfoca principalmente en plasmar una imagen equilibrada de Muley que mezcla simpatía y determinación del personaje moro. En lugar de caer en la trampa de la exageración y el estereotipo, el director opta por ofrecer una representación más matizada de los rasgos de Muley, permitiendo así que el espectador aprecie su evolución emocional a lo largo de la escena.

El tercer caso, de gran relevancia, se centra en la secuencia de la captura de Muley por Fernando y, destaca por la intensidad de las emociones que impregnan esta escena. La tristeza y la melancolía se apoderan de este cuadro escénico, revelando de manera conmovedora el sufrimiento y el dolor experimentado por el personaje moro. Esta profunda expresión de sentimientos se manifiesta de diversas maneras en los actores y en la escenificación. La tristeza se refleja en la voz de ambos personajes, que adquiere un tono bajo y apagado, en su postura encorvada, la inclinación de su cabeza hacia los lados, sus labios caídos y su frente arrugada. Su cuerpo muestra una relajación que contrasta con la intensidad emocional del momento. Los movimientos faciales y corporales de los actores se tornan deliberadamente más lentos, y las expresiones gestuales se reducen considerablemente. Esta disminución de energía y la adopción de una postura de quietud contribuyen a crear una atmósfera de desánimo que envuelve la escena. El contacto visual reducido de Muley, al mirar hacia abajo o apartar la mirada, simboliza de manera elocuente su tristeza y desesperación en este momento crítico. Dado que esta escena es el clímax de la tendencia maurófila de la obra, se podría esperar encontrar la típica desigualdad de posiciones, la sumisión del moro y la supremacía del cristiano, así como los elementos escenográficos habituales que hemos presenciado en los montajes previamente analizados. Sin embargo, en la interpretación de González Vergel, se destaca una ecuanimidad notable y un respeto mutuo entre el moro y el cristiano (imagen 6). Aquí no encontramos contraste ni rivalidad, sino una armoniosa interacción

humana. En esta representación no se exhiben actitudes arrogantes ni ruegos desesperados. No hay señales de superioridad ni inferioridad. El tono de voz no es agresivo ni sollozante. Muley no se arrodilla ante Fernando, ni este último alardea de su posición de poder. Lo que se escenifica es una conmovedora expresión de humanidad, donde el príncipe decide liberar a Muley no por ganar una competición de generosidad o por obtener beneficios personales, sino por sus ideales y por la admiración que siente hacia la bondad de Muley. En esta escena, la igualdad y el respeto entre *nosotros* y el *otro* prevalecen sobre cualquier otra dinámica preestablecida.

Hasta este punto, hemos examinado la palpable armonía en este espectáculo, pero en esta sección nos centramos en un contraste relevante en el trabajo escénico que se destaca del conjunto: la interacción entre el antagonista, el rey de Fez, y el protagonista, el príncipe don Fernando. El monarca moro ostenta la autoridad suprema y la última palabra, pero no es demoniaco ni malicioso. Esta característica se manifiesta en sus relaciones con Fénix y Muley. Para su hija, es un padre autoritario, y para su sobrino, un rey exigente, aunque nunca cruza la línea hacia el trato descortés o irrespetuoso con ellos. Esta dinámica se aprecia en la escena donde muestra a Fénix el retrato de Tarudante, el rey de Marruecos, para forzarla a casarse con él. Mientras conversa con ella, su rostro siempre es sonriente y muestra una expresión afable (imagen 7), hasta que detecta el disgusto que siente su hija por este matrimonio obligatorio. En ese instante, su sonrisa se transforma en un ceño fruncido y un rostro enfadado (imagen 8). El rey, en última instancia, no tolera respuestas negativas, lo que lo coloca en una posición moralmente ambigua, pero no completamente malvada y, dibuja un personaje gris de él. Esta kinésica, pensada para su personaje, prepara automáticamente al público para su reacción ante el rechazo de Fernando por intercambiar Ceuta por su libertad. Así, no es sorprendente ver cómo la afabilidad y gentileza con las que trataba con el cristiano, reflejadas en su tono de voz suave y una mirada amable (imagen 9), dan lugar a la aspereza y animadversión, representados por gritos, tensión en los gestos corporales y la mímica facial enojada. Esta actitud del rey contrasta claramente su carácter con el del príncipe generoso y empático, cuya moralidad y bondad absoluta han sido demostradas al espectador en varias ocasiones y escenas, y el ejemplo más destacado es el impactante monólogo de don Fernando. La kinésica del actor impresiona tanto al público que recibe aplausos cuando Pedro Sánchez, quien interpreta al príncipe constante, pronuncia su último verso. Los gritos y sollozos profundos de él, las venas hinchadas en el cuello y el rostro enrojecido por la furia extrema, los ojos irritados y los puñetazos al suelo son suficientemente expresivos para resaltar la intolerancia del cristiano frente

a la injusticia y su constancia en defender su patria (imagen 10). El gesto más notable elegido para esa defensa es el pecho erguido al máximo, los brazos estirados hacia atrás y la cabeza levantada lo más alto posible; el conjunto gestual que simboliza al protagonista como un escudo, manifestando su disposición para ser sacrificado por los ideales y el bien colectivo (imagen 11). Volvemos a lo indicado anteriormente; el Infante es tan heroicamente benévolo que oscurece la moralidad mediocre y sombría del antagonista moro y lo obliga a tomar decisiones que no le halagan. Esto se evidencia en la profunda tristeza y desesperación que se contempla en su mímica facial en la escena en que cede ante el deseo de venganza de los cristianos que pretenden matar a su hija (imagen 12). El rey que nos representa González Vergel encarna las características de cualquier otro monarca que anhela ganar, y piensa y decide según la lógica que beneficie su poder y defienda su monarca con la menor pérdida política posible. Por consiguiente, recurre a todas las medidas posibles para conseguir sus intereses, incluso sacrificar a su propia hija. De acuerdo con las observaciones de Guerenabarrena [1988] sobre la interpretación del director:

> el rey de Fez, empeñado en mantener a Fernando como rehén de una negociación que el príncipe está dispuesto a desbaratar, tal es la vehemencia con la que se niega a ser libre si eso significa que Ceuta pasará a manos "moras", el rey de Fez, decíamos, está perdiendo la paciencia. Ha pasado ya el umbral de la tortura diplomática y se apresura a cumplir minuciosamente con las leyes de la tortura física y psíquica. Es el momento de la destrucción de del gran príncipe y también el de su testamento político. […] Está claro que aquí hay un personaje: el príncipe [1988:14].

Ese protagonismo absoluto se refuerza en dos escenas en las que el príncipe asciende a un altar notablemente elevado, decorado con la cabeza de un águila coronada (imagen 13). Es él quien se erige como el único personaje digno de ocupar tal elevación. Incluso el rey moro carece de un trono tan sublime. En estas escenas, se revela más el sesgo del director, quien, con considerable sutileza, se inclina hacia la eminencia del *nosotros*.

En suma, quizá podríamos sostener que el enfoque heroico del director es el que mejor justifica su interés al representar esta obra. Como mencionamos anteriormente, a principios de los setenta, González Vergel se vio obligado a aplazar la dirección de este drama por los conflictos ocurridos entre España y Marruecos sobre Ifni y Sáhara. La sensibilidad del tema, relacionada con la entrega de Ifni a Marruecos por el dictador Franco a finales de los cincuenta, posiblemente fue

la razón más importante detrás de esta decisión.[159] Un punto destacado en este sentido es la vigilancia y control intensos de la prensa y de los profesionales sobre la cuestión de Ifni y Sáhara durante todo el franquismo (Muñoz 2020:221). Los medios de comunicación cubrieron el conflicto sin ser autorizados a denominarlo "guerra" (Muñoz 2020:216). La censura no permitía a los periodistas (incluso los amenazaba de muerte) (Muñoz 2020:221-222), explicar con detalle lo que ocurrió en esa "guerra ignorada".[160] "Los archivos militares no dieron facilidades de acceso y las primeras obras sobre la Guerra de Ifni surgieron ya en los años 1970-1980, sobre todo tras la muerte de Franco en 1975" (Muñoz 2020:216). Dicha información viene a ratificar los motivos de la decisión de González Vergel en poner la obra en escena a finales de la década ochenta.

Esta censura posiblemente se debió a las graves pérdidas sufridas por España en ese conflicto. En solo un año, alrededor de trescientos soldados españoles perdieron la vida y más de medio centenar resultaron heridos en las filas del ejército español. Adicionalmente, se contabilizaron ochenta desaparecidos y cuarenta prisioneros (Muñoz 2020:214). Tal como explica Vidal Guardiola [2006], "España hizo tal ridículo en aquella guerra que era lógico que se ocultase a la opinión pública" [2006:213]. En cambio, se observa una alta manipulación en las noticias publicadas hasta el final de la época franquista sobre los acontecimientos bélicos en Ifni. Con ello, se aplicó una nueva estrategia comunicativa y propagandística en la prensa: "se apeló al heroísmo" (Muñoz 2020:227). En relación a esto, son sumamente interesantes para nuestro objeto de estudio las explicaciones de Muñoz sobre la política tergiversadora de Franco. En la prensa,

> a nivel general, se resalta la heroicidad de los soldados españoles, concepto ligado al patriotismo, la hombría y al ejército. En la prensa, se percibe la repetición de términos como "valientes", "heroicos" o "magníficos". […] Además, se observan nociones que podrían considerarse decimonónicas e incluso medievales, como el "caballero católico" o el sentido providencialista. Lo emotivo y lo religioso se fusionan en el discurso franquista. Es más, se puede hablar de un uso

[159] En 1956, Franco concedió la independencia a una parte de Marruecos, pero retuvo regiones que España consideraba suyas desde la Edad Moderna, incluyendo Ceuta, Melilla, Sáhara occidental, Cabo Juby, Ifni y Melilla. Esto no fue suficiente para Marruecos, que inició una expansión, alentada por líderes del Istiqlal como Allal al-Fassi. En 1957, se produjo un ataque a Ifni por parte de sectores del Ejército de Liberación, formado por guerrillas marroquíes. Aunque la operación tuvo cierto éxito, el ejército español se defendió en una línea defensiva hasta que se acordó un alto el fuego en 1958. Finalmente, se llegó a un entendimiento, que se plasmó en el tratado de Cintra, en el que España se comprometió a entregar la colonia de Cabo Juby y su capital, Villa Bens (Tarfaya), a Marruecos (Muñoz 2020:219-220 y López-Pozas Lanuza 2013:75-85).

[160] En 1984 el periodista Ramiro Santamaría escribió un libro sobre esta guerra bajo el título de *Ifni-Sáhara. La guerra ignorada* (en Muñoz 2020:216).

> político de la religión e incluso de una "religión política", acompañada de sus propios ritos y mitos nacionalistas. […] Se creó un discurso basado en una alteridad: identidad nacional versus "moro", expresión excluyente, peyorativa y reduccionista que se remonta a la época de la Reconquista, cuando el "moro" era identificado con el enemigo. […] Ifni nos deja las imágenes de aquellos soldados con alpargatas, algunos sin ser conscientes de lo que realmente pasaba, otros creyendo que hacían algo heroico, intentando salvar los últimos bastiones de una España colonialista (Muñoz 2020:227-229 y 235).

Al leer estas observaciones, nos resulta difícil no compararlas con *El príncipe constante* y, pensamos en que, muy probablemente, González Vergel había leído esos títulos de noticias de tono heroicos y había vivido de cerca la alteridad de *nosotros* versus *moro*. Pero, la pregunta es si estaba a favor de ese heroísmo y esa alteridad. Recordando también que, durante los años en que se produjo esta propuesta teatral, España estaba lidiando con la cuestión de proteger su soberanía en Ceuta, quizá el director quisiera traer a la memoria colectiva la historia, intentando que no se repitiera. Porque, tal como lo contemplamos en los cambios aplicados en el monólogo del Infante, González Vergel, en la voz de Fernando, aboga por un rey demócrata y justo que no entregue Ceuta a un gobernante moro. No hay duda de que el príncipe retratado por el director es un héroe, pero no un héroe cristiano, sino un nacionalista conservador.

En conclusión, González Vergel, en su interpretación y dirección de la obra, muestra una clara separación entre la religión y la política. No parece tener la intención de respaldar el cristianismo, pero políticamente parece expresar su acuerdo con la soberanía de España en Ceuta. Al igual que la obra de Calderón, esta puesta en escena debe ser vista desde una perspectiva amplia, sin sumergirse en los detalles. Observándola desde una distancia, España emerge como victoriosa en este juego diplomático, y el director logra transmitir su mensaje sin faltar el respeto o menospreciar a ninguna religión o grupo étnico. Es evidente que González Vergel mantiene el respeto al *otro*, evita exagerar o ridiculizar la imagen de los moros, ni manipula a su público al respecto. En cambio, reserva sus esfuerzos para impresionar al espectador en las escenas de los monólogos de don Fernando, donde se revela su lectura contemporánea y la importancia que otorga a los ideales morales y políticos. Desde su punto de vista, el Infante es un héroe leal, y lo que hizo fue lo correcto, lo que se refleja al utilizar el verbo "sacrificar" con un matiz positivo en sus entrevistas. Dicho con sus palabras, "el personaje de la obra sacrifica amor, poder, riqueza en pos de la defensa de un ideal" y esto le parece "ejemplar" (en Ferrol 1988:101).

En resumen, a pesar de su idealismo en torno a los principios morales, la dirección de González Vergel se caracteriza por su mesura y realismo, y la temática de la obra se actualiza para adaptarse a su época. La coincidencia temporal de las polémicas territoriales con la representación de la obra después de tres siglos de ausencia no solo refuerza la hipótesis de una lectura actualizada del texto, sino que también respalda la relación de los acontecimientos políticos mencionados con las intenciones del director. Además, las declaraciones de González Vergel sobre su reflexión hacia la política española en el Magreb ratifican aún más esta interpretación contextualizada. El director, al abordar el heroísmo presente en el texto, revela su visión alineada con Calderón, adaptándola a las preocupaciones contemporáneas de su audiencia en relación con la integridad nacional. Ambas perspectivas, la del autor y la del director, reflejan un conservadurismo adecuado para su respectiva época, pero cada uno lo manifiesta a través de sus propias inquietudes. Mientras que para Calderón el Cristianismo constituye el fundamento intachable de su ideología, González Vergel pinta un lienzo políticamente conservador donde las fronteras adquieren importancia.

4.3.1.2. Montaje de la CNTC (2021)

Tras aproximadamente treinta años de ausencia en los escenarios más prominentes del país, *El príncipe constante* volvió para presentarse ante los espectadores, siendo actualizado para reflejar nuestra época desde diversas perspectivas. La "valiente" decisión, en la opinión de Lluís Homar [2021],[161] de la CNTC de llevar a la escena un texto "difícil de clasificar" (Albertí, en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.) salda la deuda de la compañía con Calderón en relación con esta obra, que nunca antes había sido representada en la trayectoria de la CNTC (Albertus 2021:47).[162] La propuesta dirigida por Xavier Albertí se estrenó en febrero de 2021 en el Teatro de la Comedia de Madrid, invitando al público a realizar un "viaje desde la palabra al alma" (Albertí en *El Correo* 2021:47), tal como expresó el director al describir su interpretación del texto.

Iniciamos el análisis con la versión firmada también por Albertí, la parte en la que se ha mantenido la mayor fidelidad al contexto de la época en la que fue publicada la obra original. En

[161] Véase la entrevista del equipo artístico con la prensa en la presentación del montaje (Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.).
[162] Cabe señalar que, esta representación es fruto de coproducción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con el Teatro del Soho CaixaBank, el Arriaga de Bilbao y el Principal Antzokia (*Sur Málaga* 2021:s.p.).

este sentido, Albertí pone de manifiesto que en un teatro público la integridad de la obra debe ser respetada, especialmente en el caso de un texto como *El príncipe constante*. Por lo tanto, ha intentado presentar una versión "lo más próxima posible a Calderón" (Albertí en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.). Con tal fin, Albert Arribas, el dramaturgista de esta función, se ha enfocado en actualizar tan solo algunas palabras para la mejor comprensión del espectador de hoy, obedeciendo profundamente el verso (*Sur Málaga* 2021:s.p.).

Siendo la voz idéntica de Calderón, de entrada, deja al descubierto que estamos ante un espectáculo recargado de valores religiosos, aunque todo el equipo artístico haga hincapié en que su enfoque representa "un canto a la libertad individual" (Homar, en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.). Este aspecto individualista interpretado a partir de la obra original, mostrando la tensión entre el individuo y la razón del Estado y el dogmatismo ("Calderón o la libertad religiosa" 2021:33), aunque es el núcleo de la propuesta de Albertí, no es el único mensaje que el director quiso transmitir. Menciona que, a su juicio, Calderón "nos remite a lo sucedido en España con los judíos y musulmanes obligados a convertirse" ("Calderón o la libertad religiosa" 2021:33). Sin embargo, manifiesta que "menos evidente y mucho más fascinante" que esta trama es "la tensión entre el cristianismo primitivo y el catolicismo", y la arquitectura ideológica de su puesta en escena está basada en ese conflicto (Albertí, en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.). Por lo tanto, subraya que, "est[á] convencido y quier[e] entender que detrás de Calderón, el autor de la Contrarreforma, hay uno de los grandes liberadores de las tensiones ideológicas de la Contrarreforma" (Albertí en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.).

Tan impregnado el espectador con conceptos religiosos y versos que hacen referencia directa y constante al cristianismo y catolicismo, era necesario reducir los elementos escenográficos que pudieran resaltar aún más este aspecto en el montaje. De lo contrario, hubiera contrastado con otra interpretación del director, alejada del texto pero acorde a nuestros tiempos. Dicha lectura pretende criticar la nueva época en la que entramos, que, según sus palabras, es,

> nos guste más o nos guste menos, una nueva época en la que lo espiritual, lo interior, la felicidad, sea lo que sea la fe, tiene que estar con nosotros, acompañándonos para liberarnos de esa simple conciencia de que somos elementos de producción, de compra y de articulación de mercados (Albertí, en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.).

A este respecto, buscó un vestuario que conectara el texto con la actualidad, y encomendó esta tarea a Lluc Castells. En el figurinismo se ha intentado "huir del folklorismo", del "romanticismo del mundo árabe" y del "orientalismo" (Albertí, en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.). Por consiguiente, Castells ha partido de un vestuario que unifica a todos los personajes como seres humanos, independientemente de su cultura y su religión (Ecay en "Cuaderno pedagógico…." 2021:5). Como explica Albertí [2021], esta elección permitió diluir la confrontación entre las dos culturas y enfocar la óptica hacia "una forma profunda de entender la cultura, de entender el camino hacia la verdad" (Albertí, en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.). Para lograrlo, optaron por trajes uniformes, con sutiles detalles, como broches en forma de cruz o la bandera de Marruecos, que diferencian a cada grupo, manteniendo un estilo contemporáneo (imagen 1). Al observar esta indumentaria lo primero que se evoca en la mente del espectador son los diplomáticos de hoy en día, enfrentándose por intereses políticos. Las explicaciones de Emi Ecay, la ayudante del vestuario, respaldan esta interpretación, ya que ponen de manifiesto su intención de simbolizar a personas que "está[n] haciendo negocios" (Ecay en "Cuaderno pedagógico…." 2021:5), que en este caso sería un negocio político.

En contraste con la versión dramatúrgica y el vestuario, cada uno de ellos anclado en un periodo histórico diferente, la concepción escénica se desprende de cualquier contexto temporal. Podríamos describir la escenografía, realizada también por Castells, como "minimalista", aunque Albertí la caracteriza como "vacía, poética y pictórica" (en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.). Con el propósito de pintar el escenario con las palabras de Calderón y otorgar mucha importancia a la poesía, Castells creó un "contenedor donde estas palabras resonaran" (Castells en "Cuaderno pedagógico…." 2021:5). Así, explica que necesitaba un ambiente lo más limpio posible "que no ilustrara nada, ni de la época que planteaba de los hechos reales que se cuenta ni tampoco de la época actual" (en "Cuaderno pedagógico…." 2021:5). Por ello, diseñó un lugar lleno de arena de desierto, despojado de símbolos cargados (imagen 2). Según las explicaciones del escenógrafo, el espacio busca acompañar la transformación de Fernando a lo largo de su viaje. Inicialmente, se plantea un suelo de tierra, ya que para Castells la tierra representa lo más palpable y matérico. Fernando llega a Tánger como "conquistador, guerrero y colonizador" (Castells en "Cuaderno pedagógico…." 2021:5), inmerso en un contexto bélico que implica apropiarse de tierras. Este simbolismo se va desvaneciendo y disolviendo hasta casi desaparecer a medida que avanza la trama. Cuando es hecho prisionero y siente la opresión sobre él, se implementa un techo

descendente y un espacio oscuro arriba por encima que va haciendo desaparecer por completo la presencia de esta tierra, transformándola en un entorno vacío, en aire (Castells en "Cuaderno pedagógico…." 2021:5). A esto se suma la iluminación, a cargo de Juan Gómez-Cornejo, también descrita como "pictórica" por el director (Albertí, en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.), con el fin de generar cuadros de guerra, de amor, de prisión y de muerte.

La música en directo, creada por Albertí, se aleja de ser simplemente incidental o convencional en términos de tonalidad y técnicas interpretativas (Albertí, en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.). Su enfoque busca cierto vanguardismo tanto en su estructura como en su ejecución. La composición sonora de esta función busca, sobre todo, acompañar a los actores, siendo verdaderos portadores de las emociones y las ideologías del texto. De este modo, la música básicamente "arquitecturiza espacios de cambio de paradigma situacional en la obra" (Albertí, en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.). Asimismo, el musicólogo menciona que buscaba transmitir cierta tensión mediante disonancias en col legno,[163] armónicos y agregados (en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.). En este marco, la presencia de los cuatro instrumentalistas, violinistas y violonchelistas, entre los actores y su involucración en el drama desempeña también un papel relevante en intensificar la presión conflictiva y emocional del texto. Su participación en vivo conecta la música directamente con las actuaciones y contribuye a una experiencia más inmersiva para el espectador.

En cuanto a los personajes de esta puesta en escena, cabe señalar que se percibe un nivel marcado de estatismo en las actuaciones, algo en lo que el director pone énfasis y revela que lo hizo a propósito para no distraer el oído con la vista (en "Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.). Los soldados de ambas naciones se presentan como figuras serias, rígidas, arrogantes y autoritarias. Predominan expresiones corporales y faciales que reflejan un fuerte control sobre sus emociones y una actitud dominante. A pesar de algunas pinceladas de emotividad en ciertos momentos, la kinésica de los actores está principalmente marcada por posturas tensas y firmes, miradas penetrantes y un contacto visual reducido. Sus rostros muestran inexpresividad en general, y los gestos son limitados, enfatizando una comunicación precisa y directa (imagen 3). La voz se distingue por ser determinada y segura, denotando confianza y autoridad en su papel de militares en este contexto beligerante. Sin embargo, desde el punto de vista de Losánez [2021],

[163] Esta técnica se refiere al uso del arco de madera en lugar del de pelo para proporcionar énfasis y profundidad a un pasaje.

> la gélida rigidez que preside de principio a fin el lenguaje físico y gestual de todos los actores, […] menoscaba inevitablemente no solo el ritmo de la acción, sino también el propio sentido de lo que está ocurriendo en escena. Dicho de otro modo, hay una falta de correspondencia absoluta entre lo que los personajes expresan y lo que reflejan. Es curioso, cuando menos, estar oyendo hablar de desdicha, pesar y tristeza a hombres y mujeres que, desde el patio de butacas, se confunden con inanimados bloques de hormigón. Ciertamente, no hay quien vea la pena que dicen sentir por ningún lado [2021:41].

Coincidimos con la perspectiva de este crítico, pero conociendo la trayectoria profesional del director, nos preguntamos si hay una simbología más profunda detrás de ello, además de la intención de evitar distracciones en el público. Como esta peculiaridad en la expresión corporal se observa en la mayoría de los personajes, sugiere que no es una coincidencia fortuita. Se puede interpretar este rasgo como una representación de la naturaleza fría y austera inherente a cualquier conflicto político y bélico. Es plausible que, desde la perspectiva de Albertí, todos ellos sean simples marionetas del poder, salvo Fernando y el rey moro, quienes verdaderamente lo poseen y muestran una actitud algo diferente. Otra interpretación podría ser que la arrogancia de estos personajes les impide mostrar su dolor explícitamente, ya que no desean presentar una imagen débil frente al enemigo. Sin embargo, lo evidente es que la mayoría de ellos, más que tristes, están dominados por la ira. El director no pretendía pintar su obra con un tono trágico mediante la expresión coporal de los actores; su intención no era emocionar al espectador desde el impacto visual, sino desde el poder la palabra. Si no interpretamos de esta manera la kinésica de los actores, no podemos entenderlo de otra forma que como un defecto grave en la dirección. En cualquier caso, lo relevante para nuestro análisis es la imparcialidad de Albertí al retratar una imagen arrogante y fría en ambos bandos, sin exagerar estos rasgos en uno más que en el otro. No obstante, si hay una orientación evidente desde el principio, es la magnificencia de don Fernando. Salvo él y sus reacciones extremadamente mesuradas, que serán estudiadas *a posteriori*, los demás personajes se encuentran en posiciones iguales en sentir y reflejar diferentes emociones. En otras palabras, ninguno de los dos bandos ejerce dominio sobre el otro, sino que es una confrontación ecuánime en la que se les permite enojarse, ponerse severos e incluso vanagloriarse.

Dicho esto, es ineludible detenerse y abordar un aspecto notable relacionado con el personaje de Fénix, que se destaca entre todos los demás por su humildad. Notamos que, al

principio, antes de ser casada obligatoriamente con el rey de Marruecos, es la única figura que viste indumentaria distinta. En contraposición a los trajes rígidos y oscuros que llevan los demás, ella se pone un vestido de seda de color crema, que refleja la ternura en su personalidad y el amor que alberga. Su expresión facial triste y desesperada cuando Muley explica los detalles sobre la guerra con los portugueses también subraya este aspecto (imagen 4). Sin embargo, cuando acepta el matrimonio forzado, se viste también de negro, entrando así en el círculo conflictivo de los demás personajes (imagen 5). Este cambio en su vestimenta refleja su resignación ante las circunstancias y la pérdida de su libertad y autenticidad inicial.

El espectáculo de Albertí se despliega en dos dimensiones; una ornamentada por la grandiosidad, donde únicamente Fernando reina, y otra esquematizada por la mediocridad, habitada por el resto de los personajes. Es fundamental tener presente que toda la escenografía de esta obra ha sido concebida para enfocarse exclusivamente en el viaje del protagonista. Esto evidencia que el montaje gire en torno al príncipe y su posición de superioridad absoluta en la trama. Uno de los cuadros llamativos en este marco es el de la liberación de Muley. Cuando los cristianos capturan al moro, lo empujan fuertemente y se cae a los pies de Fernando, quedando de rodillas mientras el Infante se dirige a él (imagen 6). Permanece en esa postura hasta que comienza a hablar sobre su linaje, momento en el que se pone de pie y muestra determinación y coraje (imagen 7). Además, se observa una notable distancia entre ambos personajes, lo cual simboliza la marcada lejanía entre ellos. Resulta intrigante comparar esta kinésica con la representación de la misma secuencia en el montaje de González Vergel, donde el moro permanece erguido y cerca del cristiano en todo momento. Esta diferencia en la expresión corporal resalta las distintas lecturas del poder y dominio entre el moro y el cristiano en ambas puestas en escenas. Mientras en la propuesta de Teatro de Hoy don Fernando mostraba su profunda empatía con los dolores de Muley, en la propuesta de la CNTC el príncipe portugués no expresa ningún sentimiento en su rostro, quedando como una estatua que escucha con cierta impasibilidad las palabras de su enemigo (imagen 8). La única reacción percibida de él es su sonrisa, acompañada de una postura erguida y altiva (imágenes 9 y 10), cuando perdona al moro y lo libera. Los gestos y la expresión facial del personaje cristiano, acentuados por la luz cenital que realza su presencia en escena, están cuidadosamente seleccionados para transmitir su magnificencia. Si hubiera liberado a Muley por haber empatizado con su dolor, no mostraría una sonrisa, sino tristeza en su rostro. La misma sonrisa se contempla también en los monólogos de Fernando, impregnados con una apacibilidad

un tanto excesiva que, en algunas ocasiones, puede parecer artificial. Su espíritu es tan poderoso y magnífico que su reacción ante los desafíos que la vida le presenta se resume mayormente en sonreír y serenarse (imágenes 11, 12, 13 y 14). Si solo consideráramos las declaraciones del director sobre sus intenciones de criticar la supremacía del Estado sobre el individuo, la mímica facial concebida para el protagonista resultaría ingeniosa. Sin embargo, al contrastarla con las siguientes palabras de Albertí [2021], nos encontramos con una incoherencia:

> En una Europa donde se expande la islamofobia es importante que una obra como esta nos invite a reflexionar sobre el sustrato cultural común de las religiones abrahámicas: el cristianismo, el judaísmo y el islam, todas derivaciones del taoísmo, por cierto, y luego enfrentadas por las articulaciones políticas que se han hecho a partir de ellas. *El príncipe constante* nos regala, en definitiva, un viaje interior y una posibilidad de convivencia en tiempos de discordia (en "Calderón o la libertad religiosa" 2021:33).

En este sentido, es cierto que, en la mayoría de los casos, el rey de Fez no responde a la actitud del príncipe con agresividad, odio o violencia, pero sí se contempla cierto lamento y desesperación en su kinésica, conteniendo incluso sus lágrimas (imágenes 15 y 16). Esto demuestra que sus decisiones van en contra de su voluntad. No obstante, precisamente la desazón en sus reacciones es la que resalta aún más la magnificencia de Fernando. No hay duda de que esta interpretación realizada del rey moro transmite una imagen más humana y menos despiadada de él, pero lo coloca en un nivel inferior, al mostrar su impotencia ante la constancia del cristiano. Si el director hubiera elegido la misma expresión facial triste o angustiada para el príncipe, los habría igualado en términos de fuerza de carácter. Pero esta lectura, a nivel moral, hace que resplandezca la continencia de don Fernando y le otorga más poder. Esta brillantez en su personaje se aprecia de manera manifiesta en la secuencia de su muerte, cuando colocan su cadáver en el centro del escenario, en una plataforma elevada respecto al nivel de los demás. Su cuerpo está cubierto con una tela blanca que hace reflejar aún más la intensidad de la luz blanca enfocada sobre él. El ambiente oscuro que rodea a Fernando hace brillar más su figura y glorificar su muerte como un mártir y un santo (imagen 17). En este sentido, la lectura de Albertí está más alineada con la visión de Parker sobre el texto, quien sostiene que Fernando elige morir para lograr el "triunfo espiritual" y determinar su "santidad" (en Rodríguez Rodríguez 2000:94). En consecuencia, al mantener intacto el enfoque cristiano de la obra original en esta función, especialmente en su fidelidad a los

versos relacionados con el catolicismo en estos monólogos, se crea un desequilibrio evidente entre las dos religiones. Esto ocurre a pesar de las afirmaciones del director sobre su intención de reflexionar sobre la coexistencia de diversas ideologías. Aunque se asegura que la propuesta respeta todas las creencias de manera rigurosa, el resultado parece inclinarse más hacia un elogio del cristianismo que hacia el hecho de convivencia.

Hemos destacado es que el equipo artístico de la CNTC haya buscado mantener un respeto mutuo durante todo el desarrollo de su propuesta. Esto es algo en lo que pone especial énfasis, por ejemplo, José Juan Rodríguez, el actor que encarna al rey de Fez. Según sus palabras este montaje es un trabajo

> hacia el respeto y hacia la dignidad humana es algo que muy pocos textos se dan. El rey es un contrapunto, pero no es un contrario de la figura de Fernando, es un contrapunto porque defiende intereses diferentes. Pero lo que está fundamentalmente entre medias es el reconocimiento del *otro*. El respeto a lo diferente, el respeto al que no piensa como tú. El respeto no solo al que no piensa como tú, sino al que está en las antípodas de lo que tú quieres crear, de la sociedad que tú quieres crear.

Este enfoque parece reflejar una lectura simbólica de la confrontación entre *nosotros* cristianos y el *otro* musulmán, aplicable a cualquier enfrentamiento político entre ideologías opuestas. Destaca la constante amenaza y la imperiosa necesidad de preservar valores fundamentales, especialmente el respeto, frente a los desafíos contemporáneos. Un ejemplo ilustrativo para contextualizar la obra se encuentra en una noticia publicada en junio de 2021, unos meses antes del estreno del montaje, sobre las relaciones entre España y Marruecos, titulada: "Sánchez ve 'inaceptables' los ataques de Marruecos a Ceuta. Los dos países se intercambian acusaciones por la ruptura de la confianza entre los gobiernos" (*El Adelantado de Segovia* 2021:19). Este encabezado demuestra que, hasta esa fecha, ambos países habían intentado generar confianza y mantener la paz, aunque esta se mostraba frágil. El conflicto giraba en torno a la inmigración ilegal de aproximadamente diez mil marroquíes debido a la apertura de fronteras por parte del gobierno marroquí, en respuesta a discrepancias en la política exterior española relacionada con el Sáhara. El trabajo de Albertí trata de reflejar los niveles mínimos de paz alcanzados en la vida real que están constantemente en peligro de ruptura. Los conflictos actuales no son sobre las fronteras entre países, sino que involucran a los "individuos" que cruzan esas fronteras. Si aplicamos esta perspectiva a la función, tal vez se pueda

comprender mejor el mensaje que el director intentara transmitir: que los cambios para mejor en una sociedad se logran a través de nuestra propia transformación interna, a nivel individual, independientemente de nuestra cultura o religión. Sin embargo, es evidente, según lo que se presenta ante nuestros ojos, que el cristiano se muestra como el mejor ejemplo para emprender ese viaje moral hacia el interior.

Para concluir, de acuerdo con el análisis de Losánez [2021], el enfoque estático empleado por Albertí puede haber sido excesivo, interrumpiendo una conexión profunda con los personajes y la trama [2021:41]. Esta inmovilidad escénica parece reflejar la dinámica actual de políticos y líderes que enfrentan desafíos principalmente a través de la retórica en lugar de acciones físicas y expresiones emocionales. Sin embargo, esta elección parece haber contribuido a la pérdida de coherencia y claridad en la interpretación del mensaje del director, creando un resultado confuso que dificulta la comprensión de su postura. Aunque Albertí buscó evitar impresionar y manipular al espectador, es posible que esta intención haya sido llevada a un extremo que afectó la comunicación efectiva de su visión teatral. Este problema es especialmente relevante para el público, que se ve abrumado por versos constantes y las secuencias que pasan rápidamente ante sus ojos, y no cuenta con el tiempo dedicado en la investigación para analizar los detalles. Por otro lado, es evidente la falta de armonía entre las afirmaciones expresadas por él y la interpretación que se percibe durante la representación. Mientras que Albertí insiste en que su enfoque no es una perspectiva "eurocentrista" sobre el "africanismo", sino que apunta al poder y a la razón individual (en "Compañía Nacional de Teatro Clásico 2021:s.p.), la puesta en escena parece inclinarse hacia una representación enfocado en el cristianismo. Es cierto que su trabajo no escenifica la mirada de un europeo hacia un africano, sino que más bien parece simbolizar la de un cristiano hacia un moro. Aunque la escenografía y el vestuario no transmiten este mensaje de manera clara, los versos sí lo hacen, y considerando la importancia que Albertí otorgó al impacto auditivo por encima del visual, estos versos que establecen una división tajante entre ambas religiones llegan directamente al oído del espectador. En resumen, la propuesta de Albertí plantea una reflexión sobre la razón del Estado a través del enfrentamiento entre dos naciones y religiones, manteniendo siempre el respeto mutuo, aunque glorificando más las acciones del *nosotros* en comparación con las del *otro*.

4.3.1.3. Montaje de Aula Municipal de Teatro de Sanlúcar (1991)

En primer lugar, consideramos necesario explicar sobre la inevitable interrupción cronológica en este apartado. Dada la dificultad de encontrar fuentes primarias y secundarias en cantidad suficiente para permitir un análisis exhaustivo de esta función, nos vimos limitados a proporcionar un resumen de la interpretación del director, basándonos en sus explicaciones en el programa de mano del montaje, que es la única fuente que hemos hallado. A pesar de que la documentación disponible no es abundante, consideramos que es suficiente para incluir este espectáculo en nuestro corpus. De lo contrario, no habríamos ofrecido un panorama completo de las representaciones realizadas de *El príncipe constante* dentro del periodo seleccionado para nuestra tesis. En otras palabras, hemos optado por abordarlo de forma condicionada en lugar de eliminarlo, ya que valoramos la oportunidad de incluirlo en nuestro estudio. En este sentido, para evitar que el lector perciba un contraste abrupto entre los análisis detallados de otros dos montajes y el breve resumen que se presenta a continuación, hemos optado por introducir esta discontinuidad temporal.

El Aula Municipal de Teatro de Sanlúcar, creado por Miguel Ángel Butler en 1988, no inició su trayectoria teatral de forma profesional hasta el estreno del montaje de *El príncipe constante* en 1991. Después de tres años de "trabajo intenso de preparación integral" (Butler 1991:2), procedieron a la puesta en escena de la obra calderoniana como la primera propuesta del Aula (Butler 1991:2). El origen de este equipo teatral se remonta a los años de formación en el taller municipal de teatro de Sanlúcar. Butler, quien también se desempeñaba como técnico de la Fundación Municipal de Sanlúcar de Barrameda, asumió el rol de director durante los tres años de esta fase inicial del grupo. Este período formativo fue fundamental, ya que los jóvenes integrantes adquirieron conocimientos en dramaturgia, escenografía, iluminación y danza clásica. Como resultado de este aprendizaje, se llevó a cabo la representación de *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, una propuesta que les permitió participar en la Muestra de Teatro Aficionado de Cádiz (López 1994:s.p.).

Desde la perspectiva de Butler, el director, versionador, escenógrafo y figurinista del espectáculo, la obra de Calderón se percibe como un "drama católico militante", destacando la exaltación de la "religión y el espíritu de cruzada personificados en el protagonista" (Butler 1991:5). Según él, su motivación para abordar este texto clásico, a pesar de su distanciamiento con el pensamiento de la época contemporánea, radicó en la riqueza y flexibilidad de la obra. Estas

cualidades le permitieron conectar la historia con su tiempo y reflejar ideas e intereses aplicables a las situaciones actuales (Butler 1991:5).

En esta adaptación, tal como explica el director [1991], Fernando, impulsado por un fervor religioso intransigente, se adentra en una absurda aventura de conquista. Su objetivo es tomar tierras consideradas "infieles" para convertirlas al cristianismo y así satisfacer su deseo de alcanzar reconocimiento en el ámbito religioso [1991:5]. A juicio de Butler, el príncipe portugués es un individuo soberbio y egoísta. Su obsesión por la supremacía no solo perjudica a su bando, sino que también agrava el conflicto y coloca a todos los personajes en situaciones complicadas que los obligan a tomar decisiones inoportunas para salir del caos que se ha generado [1991:5]. Según la opinión del director, la testarudez de Fernando lo lleva a arrastrar a toda su armada e incluso a su familia. Su hermano Enrique, príncipe de Portugal y copartícipe de la expedición, no puede contener el desastre que se avecina. Su lugarteniente, don Juan, leal pero consciente de la catástrofe, no abandona a su amigo y capitán, por lo que se queda cautivado también. El príncipe interpretado por Butler contrasta con el dibujado por González Vergel, porque no renuncia al amor, la libertad, el poder y la riqueza por un ideal moral; en lugar de eso, subordina la vida de los demás y los utiliza para realzar su imagen y lograr su capricho de ser un héroe católico. Como resultado de sus acciones, todo desemboca en el desastre (Butler 1991:5).

Es importante resaltar esta parte de las explicaciones de Butler, puesto que se revela un punto interesante de su interpretación. Nos referimos al uso del término "desastre". Esto pone de manifiesto que él no pretendía glorificar las acciones de los cristianos, sino que incluso las clasificaba como adversas y desaliñadas. Siguiendo la misma línea, en contraposición con la lectura heroica de González Vergel, desde la perspectiva de Butler, el "todopoderoso" [1991:5] portugués resulta ser un individuo trastornado que utiliza un esquema religioso errado para saciar su ambición de santidad, y es él quien causa toda la catástrofe. Frente a él, el rey de Fez, visto por Fernando como un ejemplo de "barbarie e incultura", lucha por su ciudad con la dignidad de su realeza. El rey transforma su templanza en desesperación debido a la intolerancia e irracionalidad del portugués (Butler 1991:5).

La propuesta del Aula Municipal de Teatro plantea el choque entre dos mundos opuestos: la armada portuguesa, arrogante pero destinada al fracaso, y la magnificencia y moderación del reino musulmán (Butler 1991:5). Tal como explica el director [1991], el rey de Fez y su hija, la infanta Fénix, personifican estos dos principios en el bando musulmán. También ellos se ven

atrapados en el conflicto creado por el príncipe. El rey solo anhela recuperar la ciudad de Ceuta, en manos portuguesas tras la "conquista" de Fernando (Butler 1991:5).

En suma, Butler va más allá de representar única y simplemente "la lucha entre conquistador y conquistado" (Butler 1991:5). Lo que plantea el Aula es un "combate de ambiciones", donde los roles se invierten constantemente (Butler 1991:5). El director destaca que su propuesta es "una parábola de la intolerancia prepotente y avasalladora de quien se cree en poder de la verdad absoluta" (Butler 1991:5), refiriéndose así a Fernando, como también ha expresado en otras ocasiones. Sin embargo, al observar el cartel del montaje —la única imagen disponible—, en el que el príncipe está suspendido de una estructura metálica por unas cadenas enormes en un entorno oscuro (imagen 1), nos planteamos cuál de estos dos enfoques se destacó más en su trabajo escénico; la contienda de ambiciones entre el príncipe y el rey moro o la intolerancia y la obstinación de Fernando. Al haber puesto el énfasis en la tortura del Infante en el cartel de la puesta en escena, se nos propulsa a otorgar mayor importancia a las afirmaciones de Butler sobre su propósito de escenificar un enfrentamiento de ambiciones. Para respaldar esta interpretación, habría que reflexionar sobre la tipografía en un cartel como un modo de expresión del argumento central de una obra, sea teatral o cinematográfica. A este respecto, Enel insiste en la relevancia de la función connotativa del cartel. Dicho con sus palabras:

> El cartel no debe ser solamente argumental, sino sobre todo sugestivo e insinuante. Combina en el seno de una misma configuración símbolos intencionales que constituyen el enunciado de la dotación: representación del producto, sus funciones, sus cualidades… y símbolos interpretativos que constituyen el enunciado de la connotación (Enel 1977:16)

Asimismo, Gómez Pérez señala que, la responsabilidad del cartelista radica en su habilidad de combinar elementos suficientemente eficaces para cumplir con las dos funciones principales del cartel: "informar y persuadir" [2002:206]. En nuestro caso, la elección de destacar la violencia física impuesta al príncipe como la connotación principal del cartel revela la simbología intencional de dirigir la atención no solo hacia la resistencia de Fernando, ya sea positiva o negativa, sino que también hacia el agente de esta agresividad, aunque esté ausente en el cartel. En otras palabras, involucra a ambos personajes en ese oscuro escenario de lucha de poder.

Como conclusión del análisis de estos tres montajes, resulta sumamente interesante observar cómo cada director interpretó al Infante portugués, ofreciéndonos tres tipos distintos de

"Fernando", cada uno singular en su enfoque; un héroe nacional, un trastornado obsesionado con la santidad y un ser santo que niega todas las glorias de la vida. Esta variabilidad en la representación del personaje central se refleja también en la imagen que se proyecta del rey moro. Excepto la puesta en escena del Aula, de la que no disponíamos suficientes fuentes de investigación para realizar un análisis profundo sobre este personaje, las otras dos puestas en escena realizan dos lecturas diferentes de él. El rey de Fez presentado por González Vergel es un padre y un rey amable, pero a la vez autoritario. En otras palabras, exhibe dualidades de carácter, mostrándose tanto cordial como severo. Se enfrenta al príncipe y toma decisiones crueles sin demostrar arrepentimiento ni sentir culpabilidad por ellas. En contraposición con esta figura, el antagonista dibujado por Albertí muestra una personalidad seria y mesurada en todo el momento, pero también evidencia empatía hacia el sufrimiento del cristiano y experimenta conflicto interno al tomar decisiones que le generan cierta culpabilidad. Mientras González Vergel reflexiona sobre un conflicto político entre las dos naciones, en sintonía con las tensiones políticas de su época, Albertí intenta que el público reflexione sobre el individuo como núcleo de la sociedad, en armonía con su tiempo, en el que los conflictos son más identitarios que bélicos. Desde la perspectiva de los tres directores, el tema que plantea Calderón sigue siendo relevante para ser representado en la actualidad, ya que la convivencia entre diferentes religiones y culturas en tiempos de discordia resulta extremadamente complicada. En los dos montajes analizados en profundidad, se aprecia un respeto mutuo en la representación, mostrando sensibilidad hacia la cuestión expuesta. No se observa ningún rasgo menospreciante ni ridiculizante en ninguno de los espectáculos, pero sí se destaca la glorificación de la imagen de *nosotros*, sea política o religiosamente. Por último, lo que resulta sumamente significativo y valioso es la evolución que experimenta nuestro *príncipe constante*. La visión de los directores sobre su personaje no es estática, sino que presenta cambios considerables. De un príncipe héroe que lucha por la nación, se transforma en un individuo severo que nos insta a emprender una lucha interna para cambiar el mundo. Sin embargo, esta metamorfosis, de una perspectiva que busca culpables para las situaciones drásticas a una que ha descubierto que el problema somos los seres humanos, revela aún un aspecto persistente; la desigualdad entre la posición de *nosotros* y la del *otro*.

4.3.2. *El jardín de Falerina*

La inquietud de Calderón por abordar el enfrentamiento entre el Islam y el Cristianismo en su repertorio teatral continuó su camino con *El jardín de Falerina* (1677), impresa en la *Parte Quinta* de sus comedias (Urzáiz 2010:LVIII).[164] La comedia, denominada también zarzuela por críticos como Cotarelo (en Pacheco y Costa 2003:79) y Kroll [2020:280],[165] según el estudio de Arellano [1995], se considera como una "comedia cortesana" debido a elementos como la magia, la música, la escenográfica ostentosa, así como la ausencia de una trama argumental sólida [1995:505].[166] Asimismo, la presencia de Falerina, un personaje que procede de las novelas caballerescas (Mata Induráin 2006:292 y Kroll 2020:280), conlleva clasificar la obra también "como parte de las comedias de temática caballeresca" (Kroll 2020:280).

La obra calderoniana, inspirada en el *Orlando Innamorato* de Boiardo (Mata Induráin 2006:292), sigue una línea argumental desarrollada en dos espacios principales: el jardín mágico de Falerina y la corte de Carlomagno (Pedraza Jiménez 2013:209). Marfisa y Lisidante, enamorados respectivamente de Rugero y Bradamente, enfrentan desafíos que los separan de sus amados y buscan la ayuda de Falerina, la hija de Merlín, para alcanzar a sus amores. Falerina, también enamorada de Rugero, se llena de celos al enterarse de la inminente boda de Bradamente y Rugero. Para impedir el matrimonio de estos dos, provoca una guerra entre los cristianos y los africanos, infundiendo con magia en Marsilio, el líder militar africano. En su intento de declarar su amor a Rugero, Falerina, al ser rechazada, se enfurece y lo hechiza, convirtiéndolo en una estatua. El hechizo, sin embargo, no perdura mucho tiempo, ya que Roldán logra romperlo gracias al anillo de Malgesí, protegiendo así al galán africano de las artimañas malvadas de Falerina. Posteriormente, se descubre una verdad impactante: una lámina en árabe revela que Marfisa y

[164] Según la explicación de Mata Induráin, previamente a esta obra, Calderón, Coello y Rojas Zorrilla habían escrito una obra igualmente titulada *El jardín de Falerina* en tres jornadas, representada el 17 de enero de 1636 en palacio [2006:290]. Muchos años después, Calderón decidió reescribir la comedia en dos jornadas, esa es la que se analiza en este trabajo.

[165] Tal como señala Pacheco y Costa, en 1934 Cotarelo afirmó que la aparición de esta comedia marcó el inicio de un nuevo género dramático: la zarzuela. Sin embargo, el crítico añade que, tras el análisis de nuestro historiador, su descripción ha sido matizada y reconsiderada por críticos como Stein o Sage [2003:79].

[166] A pesar de que la obra comparte numerosos rasgos propios de la comedia mitológica, no ha sido catalogada dentro de este subgénero. Dicho en las palabras de Pacheco y Costa, "el único personaje sobrenatural es Falerina, hija de Merlín, y el tratamiento de los personajes mortales con ella se aleja mucho de los esquemas de las comedias propiamente mitológicas de Calderón, desarrolladas a partir de la década siguiente, como *La fiera, el rayo y la piedra* o *El mayor encanto, amor*" [2003:83].

Rugero son hermanos y herederos del trono de Egipto. Falerina, frustrada por sus fallidos hechizos y por perder a su amado, se arroja al mar, quitándose la vida. Finalmente, Marfisa y Rugero, al descubrir que son hermanos, contraen matrimonio con Lisidante y Bradamente, poniendo fin a esta obra barroca.

La trama central de la comedia gira en torno a diversos temas, entre ellos la magia, el amor, la religión y la identidad nacional. A partir de estas temáticas se crea un dualismo de suma relevancia entre lo abstracto y lo real, el bien y el mal, la alegría y el dolor, la esperanza y la desesperanza, el Cristianismo y el Islam (Villarino Martínez 2005:s.p.), y, finalmente, Mediterráneo y África. En este dualismo blanco-negro, el Islam y sus seguidores africanos se encuentran en el polo negativo del argumento. De acuerdo con Bunes Ibarra, lo que hace Calderón en todas sus obras con temática islámica es

> contraponer de una forma consciente y reiterada España, o el Cristianismo, con África, el Islam. África es la tierra de donde ha surgido el mal para los dominios de la religión predicada por Cristo y para sus dogmas [1991:75].

Además, la vinculación constante del Islam con África, como sugiere Calderón al identificar lo musulmán con las tierras del otro lado del Estrecho de Gibraltar, subraya esta persistente contraposición entre las dos religiones y las dos tierras (Bunes Ibarra 1991:64-65). En este contexto, la obra se presenta como un escenario donde se entrelazan los conflictos religiosos y las identidades nacionales, proporcionando un panorama real de la sociedad de la época dentro del "espacio metateatral-irreal" (Villarino Martínez 2005:s.p.).

La percepción de África como la fuente del mal en ese conflicto dualista se evidencia en la obra mediante la conexión de Falerina con los africanos como sus mediadores de hechicería. La muestra de ello se presencia en la reacción airada de Carlomagno ante una serie de terremotos consecutivos desencadenados por la hechicería, expresando su deseo de erradicar a este enemigo y artífice de maldad:

CARLOS Sin duda, contra nosotros
hoy Argalía se vale
de Merlín, a quien le dieron
torpe espíritu por padre
(Terremoto.)

tantas diabólicas ciencias,
siendo siempre favorables
al África sus encantos;
y así, porque no embarace
el que cobre a Flor de Lis
y con toda África acabe
de una vez, nuestra conquista
será la cueva en que yace
hasta que abrasado vuele
en cenizas su cadáver. (vv. 209-222, 2ª jornada)

Rugero destaca como la figura galante entre estos personajes adversos, presentando una excepción significativa al haber adoptado la fe cristiana:

RUGERO Marfisa,
no me culpes de inconstante;
que aunque mudé religión
por más superior dictamen,
de amor no mudé; que el tuyo
es en el alma carácter. (vv. 115-120, 2ª jornada)

Además, su ascendencia Abencerraje pone de relieve también su nobleza incluso antes de su conversión religiosa:

MARFISA ¿Tú eres aquel
paladín abencerraje,
que en real alimento tuvo
una leona por madre?
Pues ¿cómo desde prodigio
tan presto has pasado a ultraje,
que de tu patria y tu ley
y mi amor olvido haces,
tan del todo, que...? (vv. 107-115, 2ª jornada)

Tal como explica Villarino Martínez, Rugero se encuentra en el proceso de la ascensión social, simbolizado por quitarse su traje africano y vestirse de a la moda francesa (vv. 443-448, 1ª jornada). De esta forma, logra pasar de "caballero moro" a "cristiano caballero" (vv. 522-523, 1ª jornada), revelando su cambio de identidad, lo que le permite superar las barreras culturales e integrarse en la comunidad cristiana, superior a la musulmana. Este enredo temático que aborda la

obra se vincula estrechamente con la maurofilia literaria y el linaje de los abencerrajes, una tendencia que también se hace evidente en otras obras calderonianas, analizadas en este trabajo.

El dualismo arraigado entre lo que se considera superior e inferior en la sociedad cristiana, manifestándose entre *nosotros* y *otros*, cobra vida también mediante la ridiculización de la *jerga morisca*. Zulemilla, el moro gracioso, se erige como el principal agente de esta característica antimorisca de la comedia. El empleo del diminutivo en su nombre subraya la burla hacia él, acentuándose con los errores típicos asociados a dicha jerga que comete:[167]

ZULEMILLA Mas ¡ay!, que venir mi alcance... (v. 745, 1ª jornada)

ZULEMILLA Cristianilio, claro hablalde. (v. 753, 1ª jornada)

ZULEMILLA ¿Para qué decerlo el voz,
si el temor decirlo antes? (vv. 760-761)

En resumen, la vehemente defensa de Calderón de la fe católica y su oposición a los musulmanes se manifiestan nuevamente a través de una comedia que enfrenta a estas dos religiones en un escenario fantástico y mágico. Aunque el tema central de la obra no se enfoca en el Islam, arroja luz sobre la relevancia de la controversia en torno a la unificación de la identidad cristiana de la época, un tema respaldado por nuestro autor en diversas ocasiones. Sin embargo, resulta interesante observar que muchos años después de la expulsión de los moriscos, esta minoría ya no se percibe como un adversario tan relevante como durante los años de alta tensión entre las dos comunidades. Aunque persisten algunos rasgos contrarios a los moros, la comedia no cae en la ridiculización, menosprecio o aborrecimiento rotundo del *otro* moro o morisco. Parece que los cambios políticos habían conllevado la evolución de la percepción hacia esta minoría y en la interpretación de las tensiones religiosas y culturales. En el periodo en el que los moros y moriscos ya habían sido desterrados del país en la realidad, y la amenaza que representaban había sido eliminada, sus personajes teatrales también acuerdan la paz con los cristianos y regresan a sus tierras (vv. 1058-1063). Este giro en la trama tal vez simboliza una transformación en la polémica entre ambas comunidades en la vida real; el musulmán, considerado previamente como el *otro* presente y adverso, pasa a ser el remoto y radical.

[167] Léase más al respecto en el capítulo dos de la tesis.

4.3.2.1. Montaje de la CNTC (1991)

Guillermo Heras, en su primer acercamiento a un texto clásico como director, llevó a escena en 1991 *El jardín de Falerina*, coproducido por la Escuela de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Festival de Almagro (Alonso 1991:2). La Escuela de la CNTC fue creada en 1989 con el propósito de formar actores especializados en el teatro barroco español. Con tal fin, durante los cursos de cuatro meses de la Escuela, se seleccionaban alumnos para formarlos en disciplinas correspondientes al teatro en verso. Cuando finalizaba el curso, se coproducía un espectáculo con el Festival Internacional de Teatro de Almagro para ser representado en su Corral de Comedias (Alonso 1991:2). En el tercer año de esta iniciativa, se decidió ampliar la colaboración, incorporando al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en el programa de la Escuela. Por consiguiente, Guillermo Heras, director a su vez del CNNTE, fue elegido para dirigir esta obra, a su juicio, "inundada de pasión juvenil, fuera del arquetipo tantas veces proyectado de un Calderón severo y conceptuoso" (en Galindo 1991:s.p.).[168] A pesar de ser apreciado positivamente por su aspecto visual (Villán 1991:s.p.), el fruto de este esfuerzo fue percibido más como un "ejercicio de escolares avanzados" (Villán 1991:s.p.) que como un éxito por sus valores intrínsecamente teatrales (Centeno 1991:s.p.).

En sus entrevistas con la prensa de la época, Heras enfatiza firmemente que "no se trata de un montaje transgresor o vanguardista" (en Gil 1991:s.p.), sino que su versión es "clásica" y se compromete a ser "absolutamente fiel a Calderón" (en Gil 1991:s.p.). En este sentido, el trabajo de Ana Rossetti al adaptar el texto se ha centrado únicamente en "suprimir las reiteraciones innecesarias y limpiar el texto de arcaísmos, sustituyéndolos por otras palabras empleadas por Calderón" (Rossetti, en Alvares 1991:s.p.). Aunque se evidencia en la representación un esfuerzo por mantener la fidelidad al autor original, en la opinión de Centeno el mayor defecto de la adaptación radica en la falta de comprensión completa de la oscura trama mítica, sosteniendo que la responsabilidad de esta deficiencia recae en Ana Rossetti [1991:s.p].

Además de la adaptación, los elementos escenográficos de la función también mantienen una notable fidelidad al contexto de la comedia. Como señala Pacheco y Costa [2003], basándose en los estudios de Greer [1986] y Díez Borque [1997], los rasgos distintivos del teatro cortesano

[168] Merece la pena recordar que esa había sido la imagen predominante hasta la resignificación de Calderón a partir de 1981, cuando se celebró el tercer centenario de la muerte del autor. Léase más al respecto en Adillo [2019].

durante los Siglos de Oro se manifestaban en un decorado espectacular con abundantes aparatos escénicos, un vestuario espléndido y la frecuente presencia de música y danza [2003:82-83]. De todos estos elementos escenográficos, el vestuario y el baile resaltan en la adaptación de Heras. La escenografía, a cargo de Javier Navarro, sin exigir mucho de una práctica teatral, cuenta principalmente con el espacio del Corral de Comedias, implementando cambios de escenario a través de cortinas pintadas con dibujos de árboles y una cueva (imagen 1). La distinción entre el mundo real y el irreal se logra mediante la apertura de una puerta que revela un ambiente mágico y misterioso, destacado por la iluminación roja (imagen 2). El paso del tiempo a lo largo del día se simboliza también mediante la iluminación,[169] que crea atmósferas nocturnas con la proyección de la luz azul (imagen 3). El tratamiento musical de Ramón Regidor se suma a la labor lumínica para generar entornos diferenciado, reales y fantásticos. Por ejemplo, se utilizan el tambor y el tamboril para componer una marcha militar, creando así la atmósfera de guerra y provocando la excitación del espectador. Asimismo, se emplea el efecto de sonido de las cortinas musicales (*Bar Chimes*) para transmitir la esencia mágica de la comedia.

El diseño de la vestimenta de los actores, realizado por Josune Lasa, sobresale como la singularidad más notable de la producción por numerosos detalles caracterizadores que ofrecen gozo visual al espectáculo. Más que un simple elemento estético, este aspecto se posiciona como el componente escenográfico más relevante para examinar la lectura de Heras de la obra calderoniana. Los figurines concebidos para los personajes, en armonía con la comedia, exhiben una variedad llamativa de distintas etnias y culturas, apareciendo en el escenario musulmanes, indígenas africanos, cristianos, asiáticos, etc.

Esta multiculturalidad se recalca primero en las figuras de Marfisa y Lisidante. La identidad musulmana de la africana se representa con un rostro pintado en tono moreno y una indumentaria compuesta por un velo largo que le cubre la cabeza, ornamentado con una diadema oriental. La protagonista aparece en el escenario con un vestido y unos pantalones *cheruel*, ambos de color negro y embellecidos con sutiles adornos dorados (imagen 4). En un marcado contraste, Lisidante adopta la caracterización de un guerrero japonés, evocando la imagen de un samurái. Su rostro está pintado de blanco, sus cejas dibujadas con ángulos estirados hacia arriba, inspiradas en la estética del maquillaje kumadori. Su cabello está recogido en una imitación del tradicional moño japonés y viste un kimono masculino, complementado con un arco y un carcaj de flechas (imagen

[169] No se ha hallado información sobre el encargado de la iluminación en esta producción.

5). La representación visual de ambos personajes no solo resalta la diversidad cultural, sino que también aporta capas de significado y simbolismo al conjunto de la puesta en escena. En este sentido, el hecho de pintar el rostro de la actriz que interpreta a Marfisa para convertirla en una persona de origen africano puede provocar cierta controversia, ya que este mismo enfoque de maquillaje se emplea también para Rugero y otros personajes africanos (imágenes 6 y 7). A primera vista, este elemento escenográfico podría interpretarse como ofensivo desde la sensibilidad actual, aunque se debe considerar como una limitación comprensible para la época en que se estrenó la obra. Además, cabe señalar que la misma técnica se aplica en el maquillaje de algunos personajes cristianos, Jaques en especial por ser gracioso cristiano, pintados de blanco (imagen 8 y 9). Esta elección revela la intención del director de mostrar una historia intercultural, enfatizando su propósito a través de la exageración de sus rasgos étnicos como el color de la piel. La figura de Argalía es otra muestra de ello, al ser personificada como una indígena africana con su atuendo tradicional. Luce una túnica larga de colores y patrones tribales, complementada con un sombrero adornado con plumas. Sus accesorios añaden un toque distintivo, entre los que se incluyen collares, un brazalete, pendientes intrincados y tobilleras exóticas que resaltan su herencia cultural única (imagen 10). Como podremos observar en otras escenas de la puesta en escena, la intención de Heras no es denigrar ninguna cultura, sino más bien reconocer y respetar estas diferencias. Sin embargo, se podría argumentar que hubiera sido más apropiado contar con actores de color para estos roles, evitando así la necesidad de forzar de manera artificial las marcas étnicas. No obstante, dada la naturaleza del proyecto como un ejercicio teatral realizado por alumnos seleccionados, se comprende la dificultad de cumplir con esta preferencia.

Una faceta destacada de esta producción teatral radica en la lectura equitativa de Heras de los dos personajes graciosos; Zulemilla y Jaques. Ambos son retratados con un aspecto caricaturesco, con Zulemilla exhibiendo un turbante enorme, mientras que Jaques ostenta un bigote largo y grueso en contraste con su rostro pintado de blanco (imagen 11). El mismo sarcasmo se contempla en la voz faríngea de ambos y su modo de hablar, caracterizado por la vocalización exagerada de las palabras con cambios notables en la entonación y la velocidad, ya sea acelerando o ralentizando el ritmo de su expresión verbal. De este modo, evitando exagerar o disminuir más algún rasgo en uno de estos personajes, muestra una interpretación imparcial de ambos personajes cómicos.

En contraste con cuadros que ilustran las singularidades de varias culturas de forma ecuánime y neutral, destaca especialmente la persistencia del carácter católico del texto original en la puesta en escena. Esta característica se evidencia de manera notable en la escena donde Bradamente expresa su regocijo por la conversión religiosa de Rugero. En este momento, Rugero, con el propósito de demostrar la sinceridad de su fe en el Cristianismo, realiza un acto simbólico. Se arrodilla ante la cruz que porta Carlomagno, representada por su espada, besándola en señal de respeto y admiración (imagen 12). A pesar de la eliminación de los versos que subrayaban la maldad de los moros y su vínculo con la magia negra, aspectos que examinamos en nuestro análisis de la comedia, como es de esperar de una lectura clásica del original, esta escena se erige como un punto culminante donde la dimensión católica de la obra cobra fuerza.

El desenlace del montaje emerge como una pieza fundamental para descifrar la perspectiva del director. En esta escena, cuando se firman las paces entre ambos ejércitos, todos los personajes de diversas culturas convergen en el escenario. Se reúnen en un círculo, simbolizando la alianza y retirando sus espadas como gesto de reconciliación (imagen 13). Incluso Zulemilla y Jaques participan en esta secuencia, ilustrando una amistad cálida al abrazarse y sonreír mutuamente (imagen 14). Argalía y Carlomagno intercambian un apretón de manos (imagen 15), confiriendo a la escena una capa de simbolismo de cooperación entre culturas diversas. La representación culmina con todos los personajes presentándose ante el público con el pecho erguido (imagen 16). Este gesto no solo subraya el cierre de la obra, sino que también comporta un mensaje potente de unión e interculturalidad. Esta discordancia entre el objetivo de Heras de presentar un montaje fiel y su interpretación comprensiva e inclusiva del texto, revela que, realiza una lectura moderna sin alterar significativamente la obra para dotarla de un sentido multicultural. Esto implica percibir a un Calderón liberal, aunque la postura de nuestro autor áureo no fuese así. Según las palabras del director:

> se trata de una obra muy moderna porque concluye con una llamada al entendimiento entre todos los personajes que son africanos, asiáticos, cristianos, musulmanes…, es decir, un llamamiento a la integración y entendimiento étnico muy adelantado para su época y que ahora, desgraciadamente, sigue de plena actualidad [en Gil1991:s.p.].

Coincidimos en que, en *El jardín de Falerina*, Calderón exhibe una faceta más flexible, pero mantenemos que esta percepción proviene de cambios en la situación sociopolítica del país. El

morisco retratado en 1677 no es tan peligroso y ya no se percibe como un antagonsita como lo había sido durante las primeras décadas del siglo XVII. Rugero y Marfisa no presentan ninguna amenaza para la comunidad cristiana, ya que son herederos de Egipto y no pretenden conquistar las tierras cristianas.

Para concluir, la propuesta de Heras incita a interpretar a Calderón como un progresista para su época, quien aspiraba a la integración y la unión de las culturas. A este respecto, nos reafirmamos en nuestro análisis haciendo referencia a las palabras de Heras sobre la imagen que pretendió retratar del autor áureo:

> he querido presentar un Calderón oculto, que reivindica el papel de la mujer en igualdad con el hombre, incluso empuñando las armas, que aboga por el entendimiento de las culturas y las religiones (en L. S. C., 1991:45).

Aunque cuestionamos esta teoría debido a los rasgos antimoriscos y la supremacía de la fe cristiana en la obra original, reconocemos que la comedia presenta un tono menos intolerante en comparación con textos de décadas anteriores. A pesar de ello, la interpretación del director como conciliadora y multicultural refleja su intento de realizar un tipo de teatro progresista y tolerante. Para lograr este objetivo, Heras elimina algunos elementos despectivos del original relacionados con la comunidad africana y adopta una perspectiva neutral hacia las peculiaridades y riquezas culturales. La elección de resaltar las diferencias étnicas mediante el color de piel de los actores, comprensible dadas las metas de la Escuela de la CNTC y las restricciones de la época, podría resultar discutible y ser un punto de interés para estudiar el surgimiento de conceptos como el racismo y su evolución. Esto evidencia la creciente sensibilización respecto a este tema en el siglo XXI, ya que tal elección hoy en día podría generar polémica, independientemente de las intenciones y limitaciones del grupo artístico.[170] En resumen, la representación destaca la intención de ofrecer una obra teatral que celebra y explora la diversidad cultural, religiosa e identitaria.

[170] Un caso relevante fue la crítica del Colectivo de Actrices y Actores Negros de Barcelona hacia el Teatro Lliure por haber seleccionado a un actor blanco para interpretar a un personaje negro en la obra *Àngels a Amèrica* de Tony Kushner, bajo la dirección de David Selvas (2018). Esta elección llevó al Colectivo a considerarla una "falta de responsabilidad ética que invisibiliza" a la comunidad (*Metropoli* 2018:s.p.). Otro ejemplo es el revuelo causado por la elección de Scarlett Johansson como protagonista de *Ghost in the Shell* (2017) en lugar de contratar a una actriz japonesa (*El País* 2016:s.p.).

4.3.3. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*

El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón, datada por Morley y Bruerton entre 1598 y 1603 [1968:369-370], es una de las comedias lopescas donde se encuentran "escenas de marcado sabor morisco" (Carrasco Urgoiti 1989:83). De acuerdo con el análisis de Ortega Robles, la obra se clasifica como "comedia con materia morisca" [2017:18], en la que se presentan episodios sobre la rendición de la dinastía Nazarí y la entrega de Granada a los Reyes Católicos, mostrando clara influencia de este subgénero (Ortega Robles 2017:24). Paralelamente a la Reconquista, que sirve como trasfondo histórico y al mismo tiempo constituye la trama secundaria, transcurren los eventos de la conquista del Nuevo Mundo como el núcleo del texto, estableciendo así una relación entre ambas tramas y utilizando la más tangencial para enriquecer la principal.[171] En este sentido, Ortega Robles divide el primer acto, en el que se muestra la historia de los moros vencidos, en siete cuadros yuxtapuestos, a través de los cuales, según su juicio, Lope traba la acción de Colón, la del último rey nazarí y la de los Reyes Católicos [2017:761]. Estos siete episodios se resumen en la presentación y el rechazo inicial del proyecto de Colón en Portugal, lo que lo lleva al envío de su hermano a dialogar con Enrique VII en Inglaterra. Mientras tanto, en el Albaicín se expone el escenario amoroso entre el rey Chico y Dalifa, en el que interviene el alcaide Zelín, señalando el contexto de asedio. Colón busca apoyo de nobles en Castilla, sin éxito inicial. En Santa Fe, Zelín solicita acordar las capitulaciones de Granada. Él, aunque encuentra algunos interesados en su proyecto, debe esperar. Durante un sueño, se le revela su misión en el nuevo continente. Finalmente, Granada se rinde, marcando la aprobación y el respaldo económico de los Reyes Católicos a Colón (Ortega Robles 2017:761). De esta forma, los cuadros segundo, cuarto y sexto son de especial interés en nuestro análisis, aunque como observaremos más adelante, la temática general de la obra también resulta relevante para la tesis, ya que aborda la identidad imperial, nacional y religiosa de España en esa época. Tal como afirma Cartagena-Calderón, Lope opta por exponer el sometimiento de los moros e indios en esta comedia para definir a un *nosotros* frente al "religious other" [2006:154-55], respaldando así el poder imperial y desviando la atención de su público de los fracasos del pasado (McKendrick 2000:42-104).

[171] Según los estudios de Giuliani [2002:177], la obra está basada en la *Historia natural y general de las Indias* (1535-1557) de Gonzalo Fernández de Oviedo y en la *Historia general de las Indias* (1552) de Francisco López de Gómara.

Se han realizado distintas interpretaciones de esta "comedia hagiográfica" (Austin Wise 2015:123) de Lope. En la opinión de Austin Wise [2015], el objetivo central de *El nuevo mundo*[172] es mostrar la empresa colonial desde una perspectiva religiosa. De este modo, Colón es retratado como un líder "mesiánico" que lleva tanto a "Cristo" como a la "bandera española" a las Indias [2015:123]. En contraposición con Carey-Webb, quien enfatiza que la comedia tiende a destacar la inferioridad de los indios y justificar el sistema colonial [1992:428], Austin Wise sostiene que Lope plantea interrogantes sobre sistemas europeos y equipara a los indígenas y los españoles por el intento de concebirse mutuamente [2015:123]. Siguiendo la misma línea, Kluge afirma que *El nuevo mundo* es un homenaje a Colón, pero mantiene que la obra "entails a tentative revision of the politico-religious conquistador mentality in its capacity as unreflective and militant Christian Eurocentrism" [2018:108].

De acuerdo con la visión de Carey-Webb, sostenemos que el eurocentrismo cristiano constituye la esencia del texto y el episodio de la rendición de los moros sirve al autor para resaltar este aspecto. Aunque es cierto que el conflicto entre la comunidad musulmana y cristiana ocupa una posición secundaria, la temática central de la comedia se centra en la representación del *nosotros* frente al *otro*, ya sea este moro o indio. La supremacía religiosa, identitaria e imperial se muestra en dos historias paralelas, con claras similitudes (Kluge 2018:101), de la reconquista de territorios antiguos y la conquista de los nuevos. Dicho en las palabras de Carey Webb:

> Written at the juncture of imperial power and the coalescing of the modern nation state, *El nuevo mundo* in its depiction of Spain's national history is an embodiment of protonationalist discourse. In retelling a hundred-year-old story of colonial encounter and Spanish accomplishment, *El nuevo mundo* unifies present and past in a Christian and national view of history, fashioning Spanish national identity on the world stage [1992:442].

Sin la presencia del moro, "the traditional *Other*", y el indio, "the modern *Other*" (Carey-Webb 1992:431), habría sido difícil retratar una imagen tan enaltecida de los Reyes Católicos, cuya grandeza, desde el punto de vista de Lope, no cabía en solo un mundo:

> COLÓN Señor, pues acabaste la conquista
> felicísimamente de Granada,
> ahora es tiempo de ganar un mundo,
> que no penséis que es menos lo que ofrezco.

[172] La obra ha sido citada por Lope en *El peregrino* con el título *El nuevo mundo* (en Ortega Robles 2017:759).

Grande es España, pero sois tan grandes,
que si no le añadís un nuevo mundo,
es imposible que quepáis entrambos. (vv. 929-935)

Para lograr dicho impacto, como es previsible, a la vez que se alaba al cristiano, se debe rebajar al *otro*. Mientras que los indios son objeto de menosprecio directo por parte de los cristianos, siendo llamados "bárbaros bueyes" (v. 2024), en el caso de los moros no se les menosprecia abiertamente, pero sí se representa una imagen impotente de ellos frente a los cristianos. El personaje de Mahomed, el Rey Chico de Granada, encarna esta ineptitud al no tomar medidas para defender su reino mientras se acerca la amenaza cristiana. En esos momentos cruciales, en lugar de idear estrategias para no perder Granada, se ve turbado por el amor que siente hacia Dalifa. Lope, para ilustrar claramente este rasgo del rey moro, recurre a la exageración, plasmada a través de Zelín, quien, abrumado por la pasividad absoluta de Mahomed, expresa su queja en los siguientes versos:

¡Oh, valeroso Rey Chico,
para tus desdichas grande!
¿Ahora es tiempo de amiga,
que el enemigo combate?
¿Ahora en su vil regazo,
como el griego Alcides, yaces,
cuando con la lanza mide
torres, murallas y adarves?
¿Ahora estos instrumentos
tus locos privados tañen,
cuando las cristalinas cajas
están rompiendo los parches?
¿Ahora suena sus voces
tiernas, lascivas y amantes,
cuando ellos sobre tus muros
apellidan fuego y sangre? (vv. 291-306)

En este sentido, Carey-Webb afirma también que:

> In *El nuevo mundo* itself two key aspects are common to both the Moors and indios: (1) an immoral sensuality, which among the Moors is decadence and among the Indians licentiousness, and (2) a weakness of military tactics: among the Moors and the Native Americans there is passivity until the time for effective action has passed. In the scenes of the Moorish court in the Alhambra, the king of Granada is more interested in amorous dalliance with his courtesan than in preparing for battle against the Spaniards [1992:432].

Es importante señalar que Mahomed mismo admite también su debilidad ante el cristiano poderoso:

> Todo invencible cristiano
> ese valor soberano
> lo ha merecido del cielo. (vv. 826-828)

Incluso al ceder ante los Reyes Católicos y expresar su lamento por la pérdida de Granada, deja ver su devoción por confiarla a las manos adecuadas:

> La gran ciudad que perdí
> tiene recompensa igual
> solo en que te sirve a ti.
> En ti está bien empleada
> mi defendida Granada
> de tantas bocas y mano,
> de tantos reyes cristianos
> de quien embotó la espada. (vv. 833-840)

Estos versos denotan una ofrenda profunda e indican que el rey moro está dispuesto a enfrentar y aceptar las dificultades y los desafíos, siempre y cuando todo esto resulte en beneficio de los Reyes Católicos.

En conclusión, a pesar de que la figura del moro no adquiere un protagonismo tan marcado en esta comedia en comparación con otras obras analizadas previamente, su presencia resulta fundamental, porque "the representation of the Native Americans in *El nuevo mundo* draws in part on the stereotypical presentation of another ʿnon- believerʾ and a common figure in Spanish writing, the Moor" (Carey-Webb 1992:430). Este planteamiento resalta la esencia de la alteridad que impregna la obra, subrayando así la relación intrínseca que existe entre la percepción y representación de diferentes *otros* tanto en la construcción del discurso colonial en la época como en la nacional del "yo" (Carey-Webb 1992:426).

4.3.3.1. Montaje de Compañía de Clásicos Infrecuentes (1992)

La esencia nacionalista de la comedia se evidencia en sus representaciones contemporáneas, las cuales fueron programadas en fechas relevantes para el país y directamente relacionadas con la conquista de América. La primera se realizó el 12 de octubre de 1962, durante la celebración de la Fiesta de la Hispanidad, cuando Salvador Salazar decidió llevarla a escena en el Teatro Español de Madrid (Mascarell 2012:260). Después de tres décadas, la Compañía de Clásicos Infrecuentes, bajo la dirección de Juan Miguel Ruiz, aprovechó la ocasión para participar en la conmemoración del V Centenario de la conquista de América.[173] Con tal fin, durante un recorrido por diversas ciudades españolas que se inició en el XV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (1992) (Yébenes 1992:s.p.), la compañía llevó a las tablas su único montaje de un texto clásico (Mascarell 2012:261). En este sentido, en una reseña publicada en *ABC* a raíz del estreno de la obra, el crítico Arjona, que no valoró positivamente el montaje, afirma que el espectáculo no fue más que un compromiso y un intento para disfrutar de las subvenciones del INAEM [1992:97].

Cabe señalar que nuestro análisis historiográfico de esta producción se fundamenta principalmente en fotografías proporcionadas por el CDAEM y algunos artículos de prensa. Por consiguiente, en los tres cuadros que nos suscitan mayor interés, nos enfocaremos en explorar el figurinismo y la kinésica de los actores que encarnan a los personajes moros, puesto que la escenografía de esta representación no tiene un papel destacado. Al respecto, Ruiz sostiene que "la propia arquitectura del Corral de Comedias es la mejor escenografía que se puede utilizar para representar un texto clásico" (imagen 1) (citado en Yébenes 1992:s.p.).

Considerando las fechas en las que la obra fue escenificada, no quedan dudas sobre el motivo que impulsó a Ruiz a elegir este texto. Este enfoque se refleja en sus propias declaraciones, cuando destaca que "dio importancia a la obra por ser la primera que sitúa la acción dramática en América" (en Yébenes 1992:s.p.). Desde el punto de vista de Yébenes, la propuesta del director respetó en su mayor parte el texto lopesco, reduciendo únicamente ciertas repeticiones y

[173] El año 1992 marca un punto de gran relevancia para la historia de España. Se llevaron a cabo numerosos eventos paralelamente a la conmemoración del V Centenario de la conquista de América. El más destacado es la elección de Madrid como la Capitalidad Cultural Europea. Para obtener más información sobre este contexto, se puede consultar el apartado «4.5.4.1.1.» de la tesis. Optamos por abordar más detalladamente ese contexto en el análisis del montaje de *La gran sultana* debido a su impacto significativo en la elección de llevar a las tablas la comedia cervantina en el marco de dichas celebraciones.

referencias mitológicas (Yébenes 1992:s.p.). En este sentido, subraya que el propósito principal de la comedia es resaltar la primacía de la fe cristiana sobre la codicia por el oro que impulsa a los conquistadores y, bajo esta premisa, se analizan los diferentes personajes que sirven como medios para "la Providencia" (Yébenes 1992:s.p.). Aunque la estudiosa no hace mención explícita a la interpretación de Ruiz, estas afirmaciones aumentan la posibilidad de que el director haya realizado una lectura acorde con los propósitos de Lope, no en el sentido religioso, sino más bien con la intención de exaltar la imagen nacional del país.

Al observar las fotografías de esta escenificación, nos vino a la mente de inmediato la evocación de imágenes de escenas maurófilas entre parejas moras, analizadas en los montajes del apartado 4.2, tales como *La hermosa Jarifa* o *Amar después de la muerte.* La lectura maurófila del director en los cuadros con materia mora de la comedia es sumamente evidente, particularmente en los figurines de estos personajes. En la escena que representa el amor entre Mahomed y Dalifa, innegablemente lo primero que capta la atención de cualquier espectador es la elegancia y el lujo con los que se ha diseñado la indumentaria mora (imagen 2). Las telas con tonalidades doradas y granates, acompañadas de numerosos ornamentos meticulosamente seleccionados (imagen 3), proyectan una imagen de refinamiento y distinción propios de la nobleza mora, sin llegar a caer en la extravagancia. "El correcto y riguroso vestuario" (Yébenes 1992:s.p.) contribuye también a la ambientación visual de la obra y ayuda a transportar a los espectadores al contexto histórico en el que se desarrolla la trama, manteniendo la fidelidad a la sofisticación y el esplendor que se asociaban con la cultura y el reinado moro en la época de Lope.

El siguiente aspecto escénico significativo en esta secuencia es la representación de la relación entre la pareja mora. Las miradas cargadas de afecto, los abrazos cálidos, las sonrisas compartidas y la cercanía física entre ellos (imágenes 4 y 5), figuran fielmente la esencia íntima y emotiva del amor que existe entre ellos, reflejado en los siguientes versos de la obra:

DALIFA No importa poco al tormento
de tanto fuego de amor.
Aunque el viento que aquí corre,
como al alma ha de llegar,
si no es para descansar
de suspirar se socorre.

MAHOMED Si aquí me tienes presente,
¿qué importa suspiros y aire?
¿O díceslo por donaire

del fuego que el alma siente?
Todo junto su elemento
no me puede refrescar,
que hasta el mismo suspirar
sale del fuego que siento. (vv. 229-242)

En la secuencia en que Zelín informa a Mahomed de la amenaza de los cristianos y los moros que han muerto en la guerra a manos de aquellos, se puede observar cómo ha cambiado la kinésica de la pareja. La alegría que se contemplaba en su rostro ha dado lugar a preocupación e ira (imagen 6). Este cambio se percibe también en la obra cuando este cuadro corto se cierra con la desesperación de Mahomed y Dalifa al no poder remediar la tragedia que les espera:

MAHOMED Tu consejo es menester.
¡Oh, Zelín, estoy perdido!
Dalifa, consultar quiero
tu remedio con el mío.
DALIFA En Alá, señor, confío
que has de hallarle. (vv. 361-366)

La incertidumbre que la pareja siente por lo que depara el futuro, se representa como melancolía simbolizada por un abrazo cálido, ojos entrecerrados y rostros tristes (imagen 7).

El último detalle en relación con los moros corresponde a la secuencia de rendición del rey moro ante los Reyes Católicos, capturada solo en una fotografía, pero suficientemente expresiva como para permitirnos interpretar la visión del director. En esta escena contemplamos a don Fernando y doña Isabel en el centro del escenario, presentándose erguidos y enfocados por la luz cenital. En contraste, Mahomed y Zelín se encuentran marginados a un lado de las tablas. Su postura encorvada, con cabezas y hombros caídos, evoca la derrota y la impotencia de ellos frente a sus adversarios cristianos (imagen 8). Este conjunto escenográfico nos resultará familiar si recordamos los montajes previamente analizados. Todos ellos representaban una imagen bella pero derrotada del moro frente al cristiano, reflejando claramente la perduración de la maurofilia literaria en la puesta en escena.

En conclusión, aunque el moro no sea el protagonista central, como dicta el texto, se proyecta una imagen digna, respetable y humana de él. Esto se evidencia especialmente, hasta donde nos es posible saber, en los figurines, donde se destaca este aspecto con cuidado. Además, sabiendo que el texto no exhibe una orientación claramente anti-islámica, es poco probable que el

director hubiera realizado una lectura despectiva de los personajes moros. De lo contrario, podría haber optado por vestimenta y figurines que no reflejaran el esplendor del reinado nazarí. La representación del amor y la melancolía entre los moros, contribuyendo a la perpetuación de la maurofilia literaria, parece ser empática al utilizar una expresión corporal que transmite su lamento. En este sentido, si Lope pretendía brillar la imagen nacional y cristiana del país mediante el descubrimiento de América, el equipo artístico de Clásicos Infrecuentes utilizó la comedia en la conmemoración de este evento histórico para difundir una imagen enaltecida de una España modernizada y europea. Tal como reconoce Luis Yáñez, presidente de la Comisión de la Conmemoración, su responsabilidad era "convertir el V Centenario en la oportunidad de explicar al mundo lo que había ocurrido en España en la transición y con la victoria del partido socialista en 1982 como remate brillante de esta transición" (en Verdú Schumann 2017:1220). La relación directa entre esta elección teatral y las estrategias políticas del gobierno de entonces es innegable, ya que, según las afirmaciones de Quaggio,

> […] los socialistas deseaban crear una especie de paralelismo temporal y alegórico entre 1492 y 1992, en cuanto fechas «divisorias» de dos épocas: 1492 representaba el comienzo del Renacimiento europeo y el descubrimiento de un mundo global. La conmemoración 500 años después permitía demostrar de forma estratégica «las capacidades innovadoras y modernizadoras de España» y de la sociedad española a través de los cambios políticos y económicos impulsados por el PS0E [2014:103-104].

Merece la pena anotar también, como cierre de nuestro análisis de este espectáculo, el contexto histórico relacionado con el Islam en el que la obra se estrenó. Como consta en la prensa de 1991, durante aquel año numerosos jóvenes se manifestaron en toda España, abogando por la paz y rechazando el conflicto armado en el Golfo Pérsico (*El Adelantado de Segovia* 1991:16 y Rodríguez 1991:3). Estas manifestaciones culminaron en la celebración de la Conferencia Internacional de Paz para Oriente Medio en 1992 en Madrid, un evento histórico de gran relevancia para España (*Nacional* 1992:27). Además, el aumento en la venta de libros sobre la cultura, historia y lengua árabes en esa época (*El Adelantado de Segovia* 1991:16) reflejaba una sociedad más consciente de los acontecimientos sociopolíticos. Por lo tanto, la interpretación del director de los personajes moros y la figura que decidió dibujar de ellos al espectador contemporáneo debería

estar en sintonía con la conciencia colectiva, marcada por la búsqueda de la paz y por conocer mejor al *otro* que no es como *nosotros*, en lugar de perpetuar el miedo hacia él.

4.3.4. *El bastardo Mudarra*

Como es bien sabido, la tragicomedia[174] de *El bastardo Mudarra* (1612) de Lope de Vega desarrolla la leyenda de los Infantes de Lara, basándose en la versión presentada por Florián de Ocampo en su *Crónica General* (Micozzi 1996:249).[175] La obra, sus fuentes e inspiraciones han sido objeto de análisis de muchos investigadores, entre ellos Price [1935], Bluestine [1982], Antas [1992], Micozzi [1996], Sánchez Jiménez [2003], Gómez Torres [2005], D'Artois [2008], Zaderenko [2013] y Pascual Barciela [2016]. No es nuestra intención entrar en todos los detalles correspondientes al texto, sino que pretendemos enfocar los aspectos enlazados con la cuestión del Islam. Sánchez Jiménez [2003:117] explica que, entre 1600 y 1612, Lope de Vega aborda la cuestión del moro en España en tres obras históricas ambientadas en la Edad Media: *Los Benavides* (1600), *El postrer godo de España* (1599-1603) y *El bastardo Mudarra*. El crítico continúa argumentando que Lope trataba de entrelazar "el pasado nacional" con su "realidad contemporánea" mediante la figura del musulmán como trama central de los tres textos [2003:123]. Específicamente en el caso de *El bastardo Mudarra*, sostiene que nuestro autor áureo recurre a un nivel cruento de violencia con el fin de advertir sobre "la amenaza extrema de los moros" [2003:122], así como mostrar la facilidad con la que "una chispa de venganza podría llegar a destruir toda la sociedad cristiana" [2003:122].

Lope transporta a su público al ambiente de Castilla a finales del siglo X, en el reinado de conde Garci Fernández. Todo el conflicto se desencadena durante las fiestas de boda de Ruy Velázquez, un noble cristiano, con doña Alambra, prima del conde. El relato muestra cómo el

[174] Antas, en su edición de la obra, señala que Lope la subtituló "tragicomedia" [1992:28]. No compartiendo esta clasificación, el crítico sostiene que, excepto el final feliz, apenas se puede encontrar otro rasgo cómico en el texto [1992:34]. En comparación con él, d'Artois afirma el carácter tragicómico de la obra, argumentando que el lector se encuentra ante un "triple final feliz (perdón, boda y bautizo)", elegido a propósito por Lope para contrastar con las versiones tradicionales de la leyenda de los Infantes de Lara [2008:3].

[175] A pesar de mantener la mayor fidelidad a la narración de Ocampo, Lope no duda en inspirarse en "los elementos poéticos que le ofrecen los Romances" (Micozzi 1996:249). Por consiguiente, evita caerse en la trampa de la repetición y, en lugar de mostrar únicamente "unos problemas heredados de la tradición legendaria", se permite hacer algo más, desarrollando la historia de Gonzalo y Arlaja con el tema del "«amor de lonh» que el trovador Jaufre Rudel ha eternizado en sus *cansos*" (Micozzi 1996:254).

esposo, influenciado por su mujer, ofendida debido a la muerte de su hermano a manos de Gonzalo González en una acalorada discusión durante un juego de lanzamiento de cañas, traiciona a sus sobrinos y los entrega a los moros en el Campo de Almenar. Los Infantes son brutalmente degollados por las fuerzas moras comandadas por Almanzor. El caudillo moro, teniendo como rehén a Gonzalo Bustos, el padre de los jóvenes, le muestra las cabezas de sus hijos en una cena organizada con este propósito. La tristeza y los lamentos intensos de Gonzalo por su pérdida drástica conmueven tanto a Almanzor que decide liberar al cristiano. Gonzalo, antes de volver a sus tierras advierte a Arlaja, su amante mora, de que, si la criatura que esperan es varón, este deberá vengarse de la muerte de sus hermanos. Luego del cierre de esta escena de alta tensión psicológica, la acción se traslada a veinte años después, cuando Mudarra, el hijo bastardo de Gonzalo y Arlaja, quien hasta entonces había creído que era hijo de Almanzor, descubre su verdadera identidad. Él se marcha a Castilla y, tras matar a Ruy Velázquez, lleva su cabeza al conde, concluyendo el ciclo de la venganza. Este final feliz de la obra se complementa con el bautismo de Mudarra y su casamiento con doña Clara.

El espejo deformador de los moros, mencionado por Surtz [1990:260] y especificado en el capítulo dos, estaba desempeñando su papel en obras como *El bastardo Mudarra*. El reflejo del proceso de la animadversión hacia el *otro* musulmán se sustancia en la extrema violencia de los moros en esta obra. En este sentido, Sánchez Jiménez [2003] pone de manifiesto que los moros son los protagonistas de las acciones violentas y crueles. Dicho investigador sostiene que, a pesar de que "la violencia vengativa de *El bastardo Mudarra* nace y se cuaja entre cristianos españoles, los moros se encargan en ambas ocasiones de llevarla a cabo en la práctica" [2003:121]. Buen ejemplo de ello es que, si los ejércitos moros de Almanzor no hubieran matado a los Infantes, no habría iniciado el conflicto sangriento que desembocó en otra acción violenta, ejercida por Mudarra, quien ha nacido y ha vivido en Córdoba y se viste con ropa mora (Sánchez Jiménez 2003:121).[176] En otras palabras, a pesar de que entre los cristianos se evidencia el deseo de venganza, como se aprecia en el caso de Ruy Velázquez, no son ellos quienes la ejecutan directamente. En su lugar, recurren a los moros para llevar a cabo estos actos vengativos (Sánchez Jiménez 2003:121), conscientes de que sus enemigos musulmanes no dudarán en realizarlos. De

[176] Esto se ejemplifica en la conversación de Mudarra con doña Clara, cuando ella expresa: "Los brazos quiero daros como tío, / puesto que el traje bárbaro me espante" (vv. 2525-2526). Él, en respuesta, le confiesa que es cristiano y que pronto se quitará su indumentaria mora (vv. 2527-2530).

esta forma, Lope logra cumplir con su misión de propaganda anti-morisca "mediante la reflexión sobre la figura del moro" (Sánchez Jiménez 2003:125). La evidencia de esta relación se contempla en el uso de la palabra "morisco" en el contexto histórico propio de la obra (Sánchez Jiménez 2003:125). Como explicamos en el capítulo dos, la primera aparición de este término se remonta al siglo XVI, después de la reconquista de Granada y el proyecto de la asimilación de los moros, y no durante el siglo X. "Al oír este adjetivo, el público de la época de Felipe III debió de identificar inmediatamente los moros lopescos con los moriscos españoles cuya expulsión se trataba con tanta pasión" (Sánchez Jiménez 2003:125).[177]

Otro elemento anti-morisco presente en el texto es la amenaza que los moros representan para la identidad del país, y el idioma juega un papel esencial en este contexto. Sánchez Jiménez señala que el público del siglo XVII posiblemente había concebido los siguientes versos de manera distinta a la nuestra [2003:126]:

ALÍ Aquí está tinta y papel.
RUY Pues en arábigo, luego,
escribe tales razones...
¿De qué me miras suspenso?
ALÍ ¿En arábigo, señor? (vv. 916-920)

Sabemos bien que, a partir de la proclamación de la Pragmática Sanción de 1567, el uso del árabe estaba prohibido, y el asombro de Alí ante la orden del noble cristiano en escribir en arábigo podría sugerir la referencia del autor a tal prohibición. Esto se debe a que, a pesar de los esfuerzos de las autoridades españolas por unificar la identidad de la sociedad, en el siglo XVII, el uso de esta lengua por parte de los moriscos y su conexión cultural con una potencia enemiga se consideraban una amenaza para la sociedad cristiana, ya que los moriscos levantinos buscaban apoyo turco a través de cartas escritas en árabe (Sánchez Jiménez 2003:126).

La última característica de gran relevancia que respalda la inclusión de esta tragicomedia en el grupo de obras anti-moriscas es el bautismo de Mudarra. Según lo mencionado en el capítulo dos, el nivel de la distorsión de la imagen teatral de los moros tenía una correspondencia estrecha

[177] El mismo asunto se contempla en *El mejor mozo de España* (1611), publicado en las fechas muy cercanas a *El bastardo Mudarra* (1612). De acuerdo con las explicaciones de Gómez Sánchez-Ferrer, es innegable la clara vinculación entre el texto y el contexto histórico, donde se hace referencia "a Felipe III y a su misión […] de expulsar a judíos y musulmanes". El investigador añade que Lope realiza en la comedia alabanzas a los Reyes Católicos como máximas responsables de la expulsión (Vega, ed. Gómez Sánzhez-Ferrer 2021:729-733).

con su aprecio por el cristianismo. Mudarra merece ser el héroe de la obra porque desea fervorosamente ser cristiano y se siente orgulloso al saber que es de linaje cristiano:

> Bésoos las manos, madre; los pies pido
> por este desengaño tan honesto;
> que más os debo estar agradecido
> que al padre que por vos aquí me ha puesto:
> pues él me ha dado madre en que he perdido,
> por ser bárbara en ley, perdonad esto,
> y vos, un padre a quien aumenta al doble
> la ley cristiana, el nacimiento doble.
> Mejor padre me distes que él me ha dado
> madre; y así, señora, más os debo;
> y de bastardo estoy tan consolado,
> que, por cristiano, el ser bastardo apruebo. (vv. 2222-2233)

De acuerdo con la explicación completa de Gómez Torres [2005], en esta situación, el bautismo representa un requisito esencial para definir si alguien pertenece o no a un grupo; en este caso, a la comunidad cristiana. Mudarra siente que ha perdido su identidad al no ser bautizado, lo cual le lleva a considerar a su madre como bárbara (v. 2227) debido a su origen musulmán. Sin embargo, su nacimiento noble le favorece porque su padre es un cristiano legítimo. Para él, ser bastardo es un problema menor en comparación con ser musulmán. En resumen, logra redimirse de ser el *otro* al convertirse en un miembro aceptado entre los cristianos a través del bautismo [2005:6]. Dicho esto, es esencial considerar que, aunque el bautismo es el factor crucial, la herencia sanguínea desempeña un papel igualmente significativo para que Mudarra no sea visto como alguien diferente a *nosotros*. Según el análisis de Gómez Torres, un tema recurrente en las obras con materia islámica es que "lo bueno de los hijos es lo transmitido por la madre cristiana", con la excepción de *El bastardo Mudarra*, donde este papel es desempeñado por el padre [2005:6]. A esto deberíamos añadir su matrimonio con la hija de Gonzalo González, uno de los Infantes, lo cual no solo complementa a la perfección su integración, sino que también, junto con los otros dos factores, demuestra su estatus como un "héroe" cristiano (Sánchez Jiménez 2003:125).

En resumen, la tragicomedia *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega sumerge al espectador en la compleja relación entre moros y cristianos en el siglo XVII, utilizando como trasfondo las confrontaciones históricas de la Edad Media. La obra destaca por la representación de la venganza, retratando a los moros como los protagonistas de la violencia y crueldad. A través de esta trama,

Lope de Vega pone de manifiesto la amenaza que los moriscos representaban para la identidad cristiana en España. Este enfoque se ve reforzado por el uso del término "morisco", así como por la privación del uso del árabe en un contexto histórico anacrónico. Además, el bautismo de Mudarra destapa la cuestión de la asimilación del *otro* y su integración en la sociedad cristiana. Mudarra siente un fuerte apego por la fe cristiana, lo que lo hace merecedor de ser considerado como un héroe en lugar de un bárbaro violento. En consecuencia, su decisión de vengarse de Ruy Velázquez no se transmite como un acto brutal, sino como la ejecución de la justicia ("BUSTOS: Vino a vengar su sangre, que tú sabes / que es justicia del cielo y no malicia", vv. 3025-3026). En términos generales, aunque la obra carece de referencias directas despectivas, de manera sutil cumple su objetivo de propaganda anti-morisca al presentar una imagen adversa del moro y su influencia negativa en la sociedad cristiana de la época.

4.3.4.1. Montaje de Micomicón (1994)

Micomicón, a partir de 1991, cuando fue fundada por Laila Ripoll y Mariano Llorente, ha llevado a la escena más de treinta espectáculos, transitando constantemente desde los clásicos al teatro contemporáneo (Ripoll 2021:9). A lo largo de su historial teatral, la compañía ha demostrado un compromiso constante por "hacer los clásicos de otra manera" (en Humanes 2014:42). A este respecto, Laila Ripoll, en su entrevista con Iván Humanes señaló que "hay infinitas maneras de leer o releer a los clásicos" y ellos han pretendido interpretar a los autores áureos de la manera que les complacía más y como se sentían mejor (Humanes 2014:42).

Aquí es esencial dedicar un apartado a las fuentes primarias y secundarias que respaldan nuestro análisis de la puesta en escena. Entre ellas se incluyen artículos de prensa y revistas, comentarios de críticos que asistieron al estreno, entrevistas con Ripoll, el programa y el *dossier* de Mudarra, así como algunas fotografías facilitadas por el CDAEM (imagen 1).

Retomando el tema anteriormente mencionado, resulta demostrable que la compañía siempre ha intentado poner la mirada en la "historia reciente" de España y "la secuela traumática que arrastra nuestra sociedad" (Ripoll 2021:9). Además, teniendo en cuenta el interés de Ripoll, la directora del montaje, por reflexionar sobre el pasado del país y el compromiso ético (Mascarell

2012:267),[178] se da por sentado que la misma perspectiva se ha aplicado a la tercera producción de Micomicón, *Mudarra*, con el objetivo de establecer conexiones entre el pasado y el presente. Según la afirmación de Mascarell [2012], la doble temporalidad de un drama histórico, que ya incluye el pasado y el presente de Lope de Vega, se convierte en triple al considerar el momento de la recepción actual [2012:268]. Esto permite "una lectura múltiple" [2012:268] que culmina en una interpretación atemporal. En este contexto, es probable que el público, al hojear el programa de mano de la función, esperase ser partícipe de una representación que trasciende el tiempo y muestra la "historia de la humanidad" (en el programa de mano de *Mudarra* 1994:2), en lugar de un drama concreto. Así lo interpretaron también críticos como Pascual, quienes presenciaron el montaje en su estreno el 7 de octubre de 1994:

> De *Mudarra* recuerdo exactamente eso: en aquel escenario a pie de patio de butacas –las sillas del Teatro Galileo retiradas, para formar un cuadrilátero de color tostado y texturas de serrín– todos esos temas, principales y secundarios, dejaban de serlo para convertirse en emociones. Emociones, grietas, deseos. El orgullo, la ambición, la rabia, el dolor, estaban ahí, cerca, podía respirarlos, eran tangibles, concretos, próximos. Ya no estaba ante conceptos, sino ante puñados de vida. Y no se trataba de un bodegón inmutable de la vida, sino de una memoria activa, que respiraba las mismas preguntas que podían aparecerme al concluir el día, escuchando los relatos de horrores contemporáneos [1994:s.p.].[179]

La versión de Ripoll está basada en *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega y *Los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva (*El País* 1994: s.p.). Aunque a juicio de nuestra dramaturga, directora y actriz, esta historia tan universal no tiene final (en F. D. 1995: s.p.), prefirió recoger el desenlace sangriento de Juan de la Cueva, que, según ella, "cierra muy bien" y "adapta mejor la estilización" (en F. D. 1995: s.p.). De esta manera, respaldó su intención de elección de este texto argumentando que les "conmocionó todo lo que está ocurriendo en el mundo" (en F. D. 1995: s.p.).

[178] Abundan los ejemplos que demuestran el carácter reivindicativo del teatro representado por Micomicón, especialmente bajo la mirada crítica de Ripoll. Uno de los primeros textos de nuestra dramaturga fue *La ciudad sitiada* (1996), galardonada con el Premio Caja España, en el que aborda la fuerza de las mujeres que sobreviven las guerras civiles (en Humanes 2014:42). Más obras en las que trató de sensibilizar a su público acerca de los acontecimientos sociopolíticos pasados o recientes son *Santa Perpetua* (2010), enfocada en la polémica de los orfanatos del franquismo, *El triángulo azul* (2014), un reflejo de los sufrimientos de los españoles en los campos de concentración de Mauthausen, así como su trabajo más reciente *Rif (de piojos y gas mostaza)* que muestra la catástrofe ocurrida en la guerra del Rif en la década de los veinte (García Villalba 2013:451).

[179] Léase más al respecto en la sinopsis de la representación, redactada por Pascual [1994].

Con este motivo, años después del estreno de su propuesta, especificó más las razones para escenificar esta obra en una entrevista con Mascarell:

> En el 94 estábamos en plena guerra en los Balcanes. Las noticias que nos llegaban a diario eran terribles. Los asesinatos entre vecinos, las violaciones, la guerra... pero sobre todo las venganzas y las venganzas de las venganzas y así hasta el infinito. Destilamos el texto hasta dejar siete personajes (Bustos, Ruy, Lambra, Constanza, Gonzalo, Mudarra y Arlaja, que aparecía un segundo y no hablaba) […]. En fin, estábamos hablando de Bosnia, de guerras religiosas, de Ruanda, de la Segunda Guerra Mundial, de muerte y, sobre todo, de venganza. Tú lo has dicho: violencia, venganza y odio, que era con lo que se desayunaba a diario la Europa de los años 90 (luego llegó Kosovo...) (en Mascarell 2012:267-268).

La lectura de Ripoll no busca tomar partido a favor o en contra de ninguno de los dos bandos, sino que más bien se esfuerza por reflejar la historia llena de sangre, muerte, odio y venganza escondida detrás de una "aparentemente ingenua cancioncilla infantil" y detrás de esos "romances casi olvidados" (Ripoll 1994:5) (imágenes 2, 3 y 4). La representación del "sexo, guerra, violencia, […] moros que lloran su perdida Alhama y condes atravesados por lanzas" (Ripoll 1994:5) (imágenes 5 y 6) es el enfoque principal de la propuesta de Micomicón, cuyo impacto era tan profundo en su público que algunos llegaron a llorar intensamente. Incluso un espectador en Granada que decía que no podía soportar la visión de la sangre, sufrió un ataque epiléptico en el momento en que Bustos recibió con lamentos las cabezas cortadas de sus hijos (en Mascarell 2012:268). Aunque no había sangre real, el choque emocional de esta escena era tan profundo que el público empatizó plenamente con la tragedia ocurrida (imagen 7). La descripción de Pascual sobre su experiencia con este espectáculo trágico enfatiza la intensidad con la que Ripoll pretendió revelar los dolores humanos a través de la poesía pura:

> Yo debo decir que aquella noche, tras compartir ese espectáculo, mi experiencia se vio nutrida y enriquecida. Que las palabras, las imágenes, las sugerencias –de la sangre recuerdo su peso legendario, no su visibilidad. No tengo un recuerdo literal de la muerte y del horror, sino poético y para mí intenso– construyeron un camino en el que no existían distancias, ni cuartas paredes entre el corazón y el pensamiento [1994: s.p.].

Para alcanzar su objetivo de establecer esa conexión continua y sin interrupciones, la adaptadora se fundamentó en dos pilares principales: "la claridad y la sencillez" (*Diario de Burgos* 1995: s.p.). Con este propósito, evitó incluir elementos secundarios o laterales en la trama para centrarse en resaltar los conflictos de los personajes, que se manifiestan a través de secuencias dominadas por monólogos (*Diario de Burgos* 1995:s.p.).

El diseño de la escenografía, a cargo de Ripoll, se caracteriza por "una estética cercana a la imaginería religiosa castellana, muy ritual y estática" (Ripoll, en Mascarell 2012:268). El espacio creado cuenta con un circulo de arena, similar a una plaza de toros (Ripoll, en Mascarell 2012:268), y un telón rojizo con tres aperturas por las cuales los personajes hacen su entrada (*Diario de Burgos* 1995: s.p.) (imagen 8). La disposición en el escenario sitúa a los actores rodeados por el público, creando una atmósfera que sugiere un ritual de sacrificio (Ripoll, en Mascarell 2012:268) (imagen 9). La composición escénica se fundamenta en una técnica interpretativa austera, pero resaltada por caras, expresiones, gestos, movimientos y dicción tensos (Yébenes 1995:10). Los figurines diseñados por Almudena Rodríguez Huertas intensifican también la rigidez de la venganza, presentando uniformes que podrían evocar cualquier guerra (Yébenes 1995:10) (imágenes 10 y 11). A este detalle se suma la iluminación, caracterizada por contrastes notablemente marcados que multiplican la sensación de horror, angustia y brutalidad (imagen 12).

Si la escenografía y el vestuario reforzaban el sentido atemporal de la función, la música en directo simbolizaba "la historia del choque de dos culturas condenadas a fundirse para siempre" (Ripoll 1994:5). Para ello, Fernando Luna optó por conmover a su espectador mediante el sonido del martinete, el del tambor africano, el del pandero y la chácara y el de las palmas por bulerías (Ripoll 1994:5), componiendo una música "primitiva, ritual, sagrada y muy tradicional (no folklórica)" (Ripoll, en Mascarell 2012:268). Mientras los actores se convierten en músicos a lo largo de la obra, la representación se abre y se cierra con "voces en 'off' que cantan esos romances de la terrible historia de odios, primero por la abuela Valeriana y al final por un grupo de niños" (Yébenes 1995:10). Es digno de mencionar que, en su momento, la crítica teatral resaltó la "función especial" que desempeñó el espacio sonoro en este trabajo escénico (*Diario de Burgos* 1995: s.p.).

Para concluir, la adaptación de *El bastardo Mudarra* demuestra la versatilidad de los textos clásicos, capaces de adaptarse a nuestros tiempos según la perspectiva que les apliquemos

(Mascarell 2012:270). Mientras Lope de Vega buscaba advertir a su público sobre la amenaza de venganza que podría destruir la sociedad cristiana a causa de la presencia perniciosa de los moros, Laila Ripoll va más allá de tomar partido por una ideología específica. En su enfoque, invita al espectador a reflexionar sobre esa chispa de venganza que podría llegar a destruir la humanidad en su conjunto. A pesar de que Lope quiso evitar el desenlace sangriento y trágico presente en la versión de Juan de la Cueva (d'Artois 2008:3), la directora insiste en exponer los problemas de la humanidad de manera cruda y realista, capturando la misma amargura de la vida. A diferencia de nuestro autor áureo, que buscó transformar al protagonista en un héroe, quien puso fin a las tragedias de su comunidad, exponiéndolo como un ejemplo para el espectador del siglo XVII, Ripoll lo interpreta como una víctima de confrontaciones sin sentidos. Según su punto de vista, Mudarra, condenado a ser el vengador de esta historia, sufre esa unión de sangres, puesto que debe abandonar su ciudad natal para integrarse en otra cultura y convertirse a otra religión que desconoce (Ripoll 1994:5). Sin lugar a dudas, el objetivo de la directora no es complacer al público con un final feliz e hipócrita, sino provocar una profunda reflexión sobre las controversias sociopolíticas actuales y poner de relieve las tragedias insoportables que continúan ocurriendo, pese a los esfuerzos por cambiar el mundo. Las imágenes de niños arrojados al mar y cabezas que siguen siendo cortadas en las guerras absurdas (Ripoll 1994:5) son representaciones de la amarga realidad que enfrentamos a diario, y Ripoll, junto con su equipo artístico, utiliza el teatro como una plataforma para defender los derechos humanos y generar conciencia.

4.3.5. Anexo de imágenes

4.3.5.1. *El príncipe constante*: montaje de Teatro de hoy (1988)



Imagen 1. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: Pablo Santana
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-698002, autor: INAEM



Imagen 2. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: Pablo Santana
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-698002, autor: INAEM



Imagen 3. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: Pablo Santana
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-698002, autor: INAEM



Imagen 4. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: *anónimo*
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2494265, autor: INAEM



Imagen 5. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=2-md8dAoGFA>



Imagen 6. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YezmZBu6Rcc&t=643s>



Imagen 7. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=2-md8dAoGFA>



Imagen 8. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=2-md8dAoGFA>



Imagen 9. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=hzSMqVNJJGU&t=487s>



Imagen 10. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: Pablo Santana
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-698002, autor: INAEM



Imagen 11. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=rNSYw70opvo&t=102s>



Imagen 12. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=x7hIGn3Si5g&t=278s>



Imagen 13. *El príncipe constante*, dirección de Alberto González Vergel, Teatro de Hoy, 1988
Fotógrafo: Pablo Santana
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-698002, autor: INAEM

4.3.5.2. *El príncipe constante*: montaje de la CNTC (2021)



Imagen 1. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: Sergio Parra. Fuente: <https://www.teatroarriaga.eus/programacion/el-principe-constante/>



Imagen 2. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: Sergio Parra. Fuente: <https://www.teatroarriaga.eus/programacion/el-principe-constante/>



Imagen 3. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: Sergio Parra. Fuente: <https://www.teatroarriaga.eus/programacion/el-principe-constante/>



Imagen 4. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-10448, autor: INAEM



Imagen 5. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: Sergio Parra. Fuente: <https://www.teatroarriaga.eus/programacion/el-principe-constante/>



Imagen 6. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: Sergio Parra. Fuente: <https://www.teatroarriaga.eus/programacion/el-principe-constante/>



Imagen 7. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-10448, autor: INAEM



Imagen 8. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-10448, autor: INAEM

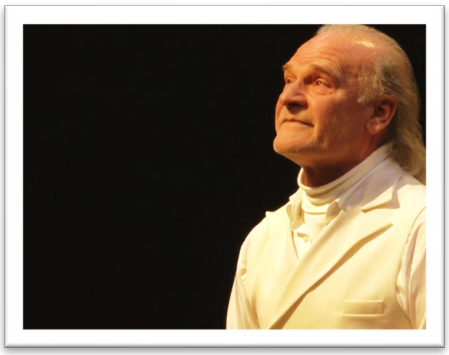
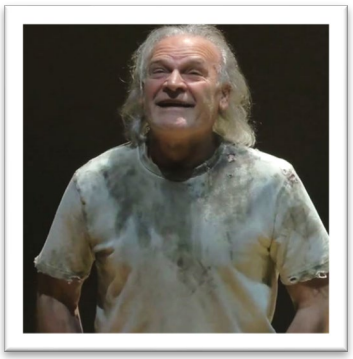




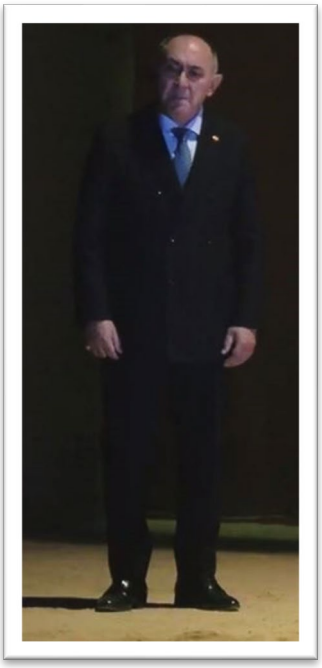
Imágenes 9 y 10. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-10448, autor: INAEM



Imagen 11. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: Sergio Parra. Fuente: <https://www.teatroarriaga.eus/programacion/el-principe-constante/>

Imágenes 12, 13 y 14. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-10448, autor: INAEM

Imágenes 15 y 16. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-10448, autor: INAEM



Imagen 17. *El príncipe constante*, dirección de Xavier Albertí, CNTC, 2021
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-10448, autor: INAEM

4.3.5.3. *El príncipe constante*: montaje de Aula Municipal de Teatro de Sanlúcar (1991)



Imagen 1. *El príncipe constante*, dirección de Miguel Ángel Butler, Aula Municipal de Teatro de Sanlúcar, 1991
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: PRO-857152, autor: INAEM

4.3.5.4. *El jardín de Falerina*: montaje de la CNTC (1991)



Imagen 1. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-769796, autor: INAEM



Imagen 2. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Imagen capturada de la videograbación del montaje.
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-629549, autor: INAEM



Imagen 3. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-769789, autor: INAEM

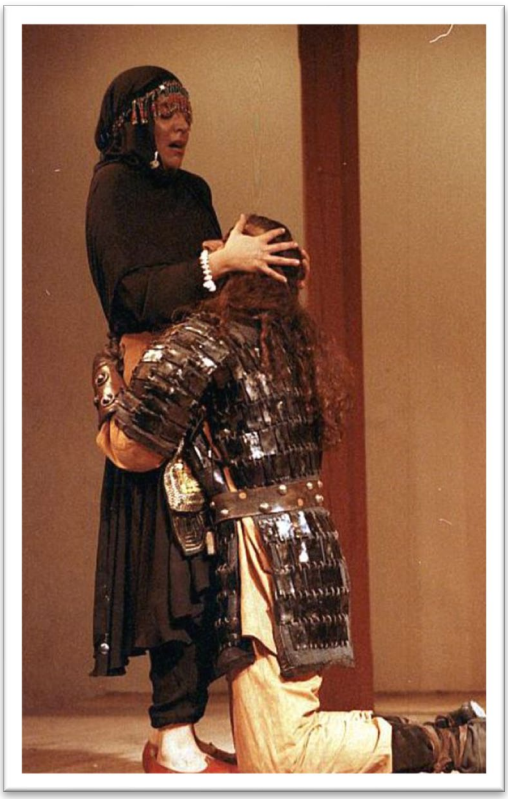


Imagen 4. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-769829, autor: INAEM

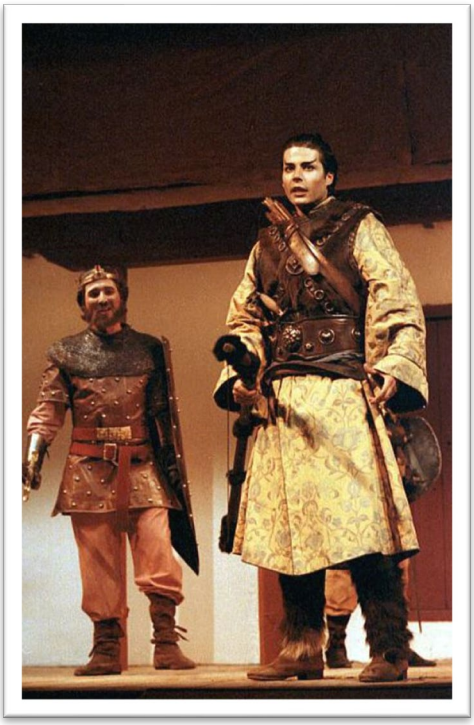


Imagen 5. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-769772, autor: INAEM

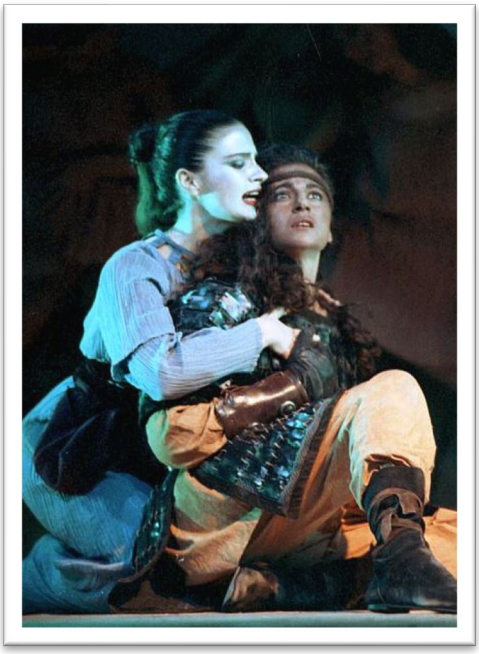


Imagen 6. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-769816, autor: INAEM



Imagen 7. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-769819, autor: INAEM



Imagen 8. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-769827, autor: INAEM



Imagen 9. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-769787, autor: INAEM



Imagen 10. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-769797, autor: INAEM



Imagen 11. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-769771, autor: INAEM



Imagen 12. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-769751



Imagen 13. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Imagen capturada de la videograbación del montaje.
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-629549, autor: INAEM



Imagen 14. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Imagen capturada de la videograbación del montaje.
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-629549, autor: INAEM



Imagen 15. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Imagen capturada de la videograbación del montaje.
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-629549, autor: INAEM



Imagen 16. *El jardín de Falerina*, dirección de Guillermo Heras, CNTC, 1991
Fotógrafo: Imagen capturada de la videograbación del montaje.
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-629549, autor: INAEM

4.3.5.5. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*: montaje de Compañía de Clásicos Infrecuentes (1992)



Imagen 1. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, dirección de Juan Miguel Ruiz, Clásicos Infrecuentes 1992. Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-780120, autor: INAEM



Imagen 2. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, dirección de Juan Miguel Ruiz, Clásicos Infrecuentes 1992. Fotógrafo: Chicho.
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-780120, autor: INAEM



Imagen 3. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, dirección de Juan Miguel Ruiz, Clásicos Infrecuentes 1992. Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-780120, autor: INAEM



Imagen 4. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, dirección de Juan Miguel Ruiz, Clásicos Infrecuentes 1992. Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-780120, autor: INAEM



Imagen 5. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, dirección de Juan Miguel Ruiz, Clásicos Infrecuentes 1992. Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-780120, autor: INAEM



Imagen 6. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, dirección de Juan Miguel Ruiz, Clásicos Infrecuentes 1992. Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-780120, autor: INAEM



Imagen 7. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, dirección de Juan Miguel Ruiz, Clásicos Infrecuentes 1992. Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-780120, autor: INAEM



Imagen 8. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, dirección de Juan Miguel Ruiz, Clásicos Infrecuentes 1992. Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-780120, autor: INAEM

4.3.5.6. *Mudarra*: montaje de Micomicón (1994)

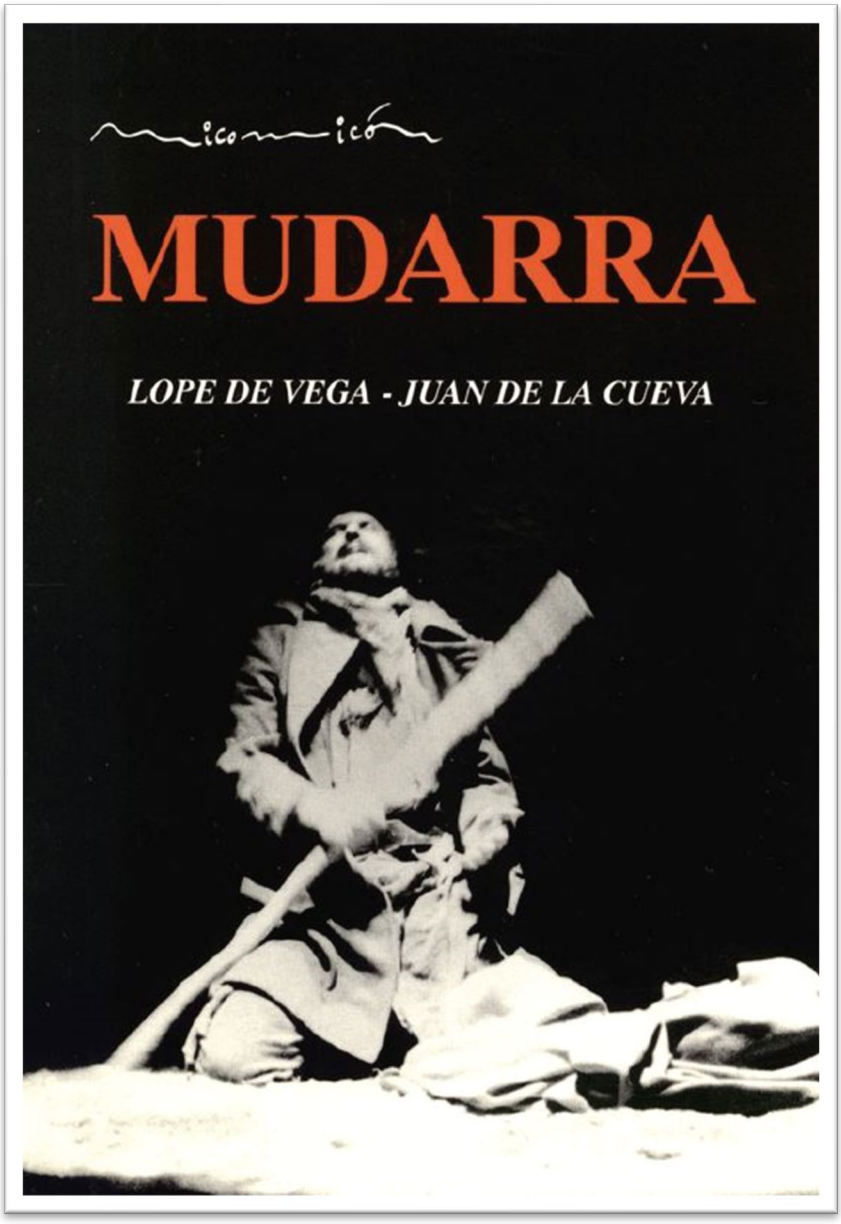


Imagen 1. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: desconocido
Fuente: programa de mano del montaje. La base de estrenos del CDAEM, signatura: PRO-923346, autor: INAEM



Imagen 2. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2458989, autor: INAEM

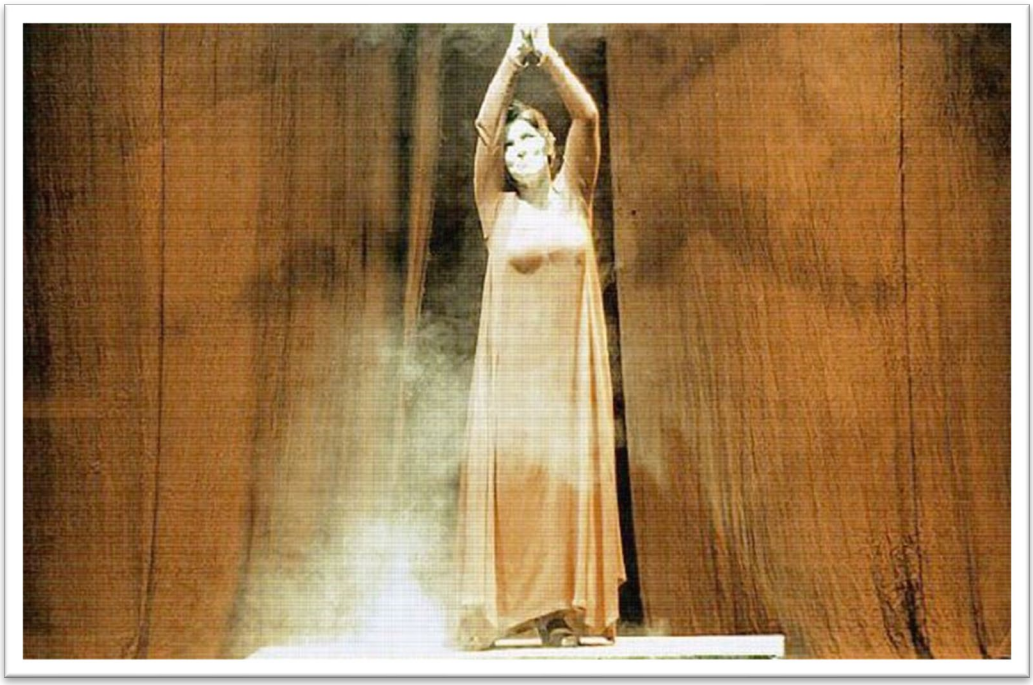


Imagen 3. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2458989, autor: INAEM



Imagen 4. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2458990, autor: INAEM

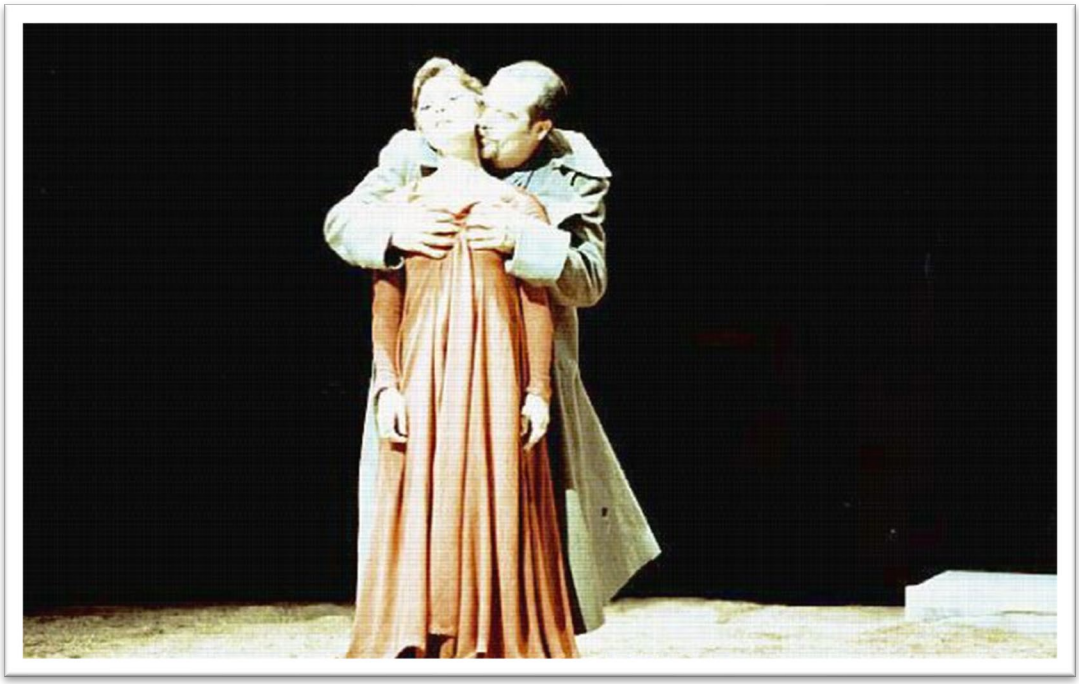


Imagen 5. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2458990, autor: INAEM



Imagen 6. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2458989, autor: INAEM



Imagen 7. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: desconocido
Fuente: <https://www.micomiconteatro.com/espectaculos/mudarra/>

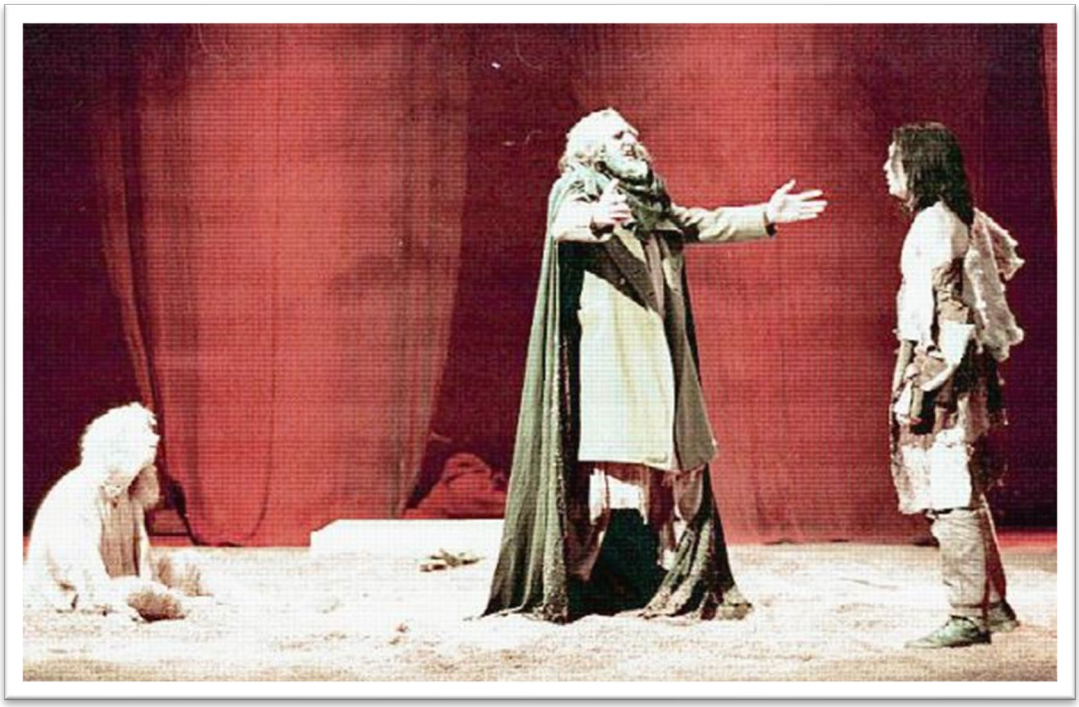


Imagen 8. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2458989, autor. autor: INAEM

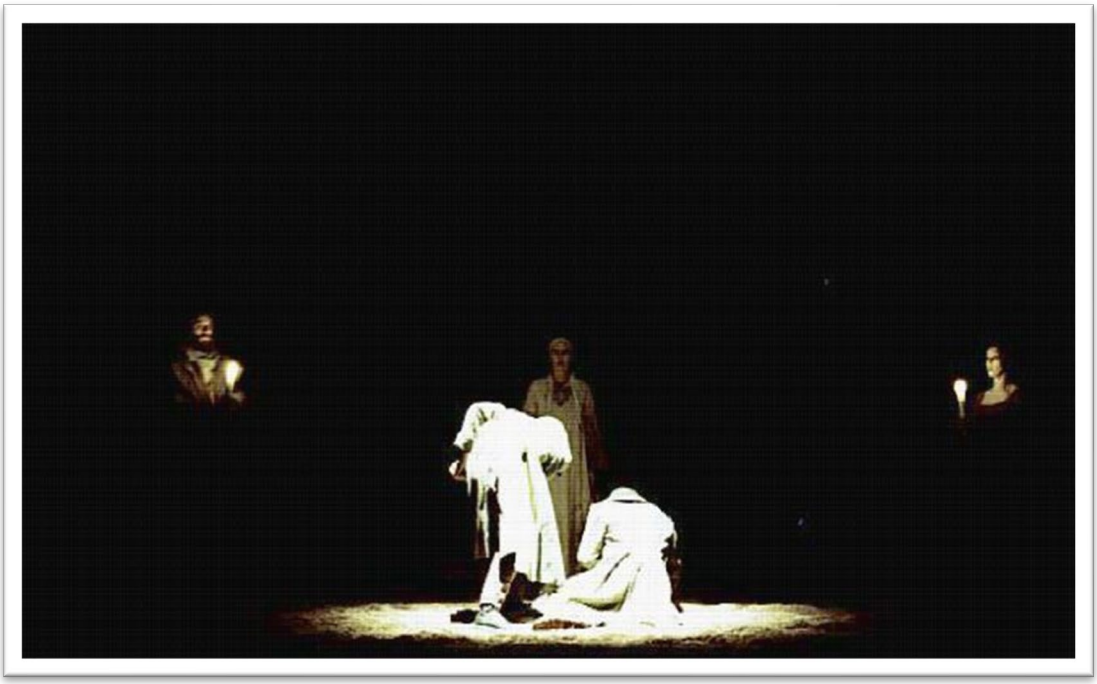


Imagen 9. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: Chicho
Fuente: La base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2458989, autor: INAEM



Imagen 10. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: desconocido
Fuente: <https://www.micomiconteatro.com/espectaculos/mudarra/>

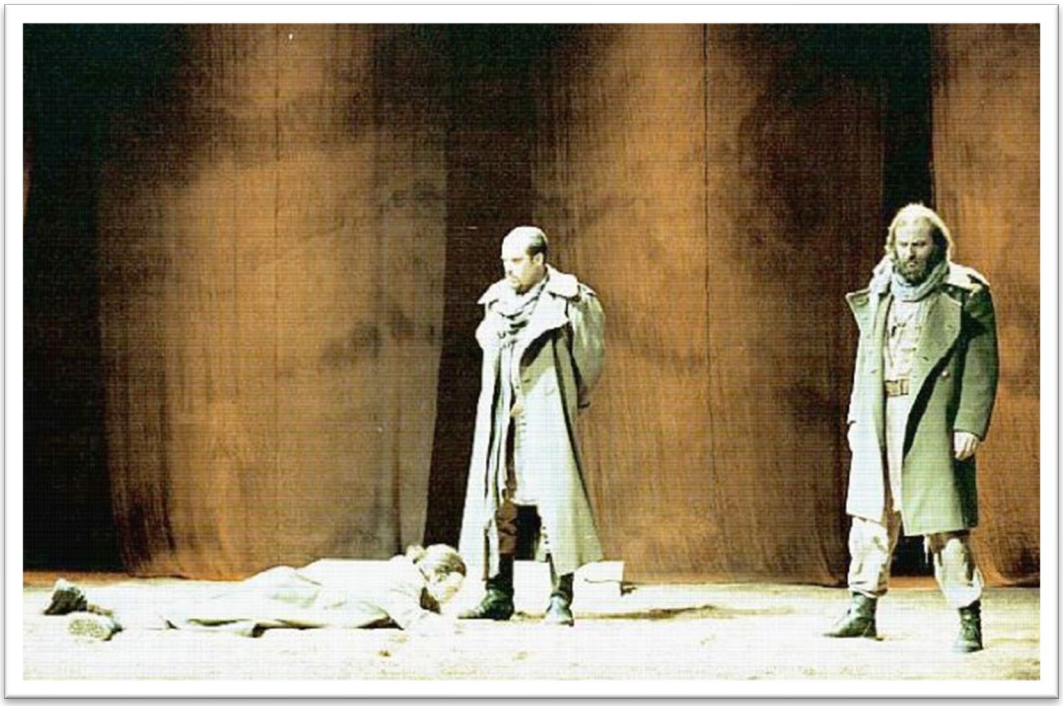


Imagen 11. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-2458990, autor: INAEM



Imagen 12. *Mudarra*, dirección de Laila Ripoll, Micomicón, 1994
Fotógrafo: desconocido
Fuente: <https://www.micomiconteatro.com/espectaculos/mudarra/>

4.4. TODOS SON UNO

Según lo estudiado en el capítulo dos, sabemos que el vagón propagandístico del "todos son uno" (Perceval 1997:21) de la literatura y el teatro áureos tuvo como objetivo principal fomentar miedo hacia cualquier *otro* que pusiera en peligro la identidad religiosa y nacional del país. A medida que se aproximaba la fecha de inicio de la empresa de la expulsión de los moriscos, los vestigios de la literatura maurófila se desvanecían progresivamente, dando paso a una adversidad étnica, religiosa y cultural entre los moros y los cristianos. Como se detalla en la sección previa, el cristiano se figuraba como el victorioso tanto en los enfrentamientos físicos como en las controversias que cuestionaban la humanidad y la bondad de las dos comunidades. Si en la literatura maurófila el cristiano sobresalía en las competiciones de generosidad y rigor sin necesidad de humillar explícitamente al *otro* para elevar su estatus social, a medida que se recrudece el problema del morisco, se percibe claramente la adopción de ambas estrategias; la alabanza del *nosotros* y la deshumanización del *otro*. Recordamos la clasificación presentada en el capítulo dos para ilustrar la xenofobia perpetuada por la propaganda literario-teatral, la cual se nutría de todo lo *diferente* con el objetivo de justificar las medidas drásticas tomadas para poner fin a la cuestión del morisco. Dicha clasificación se fundamentaba en tres herramientas esenciales: 1) la ridiculización; 2) el menosprecio; y 3) la marginalidad. Tal como contemplamos en esas páginas, los autores áureos se aferraban a elementos como la *jerga morisca*, las costumbres y leyes islámicas para poder ridiculizar al *otro* musulmán. Además, la clase social y la ascendencia de los moros y moriscos se convertían en un subterfugio al que se recurría con el fin de menospreciar y marginar cada vez más a este enemigo de la patria.

En este marco, Cervantes, el autor más involucrado en la polémica del Islam, presenta de modo más sintético y completo las características del "arquetipo inventado" del morisco por la "sociedad crisitano-vieja" (Perceval 2010:41) en obras como *El coloquio de los perros*, *Don Quijote de la Mancha* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Bernabé Pons 2016:87). Es relevante aquí distinguir las obras cervantinas sobre la cuestión del morisco de aquellas que abordan el problema del Islam en general, estando estas últimas más centradas en la amenaza turca. Considerando las dos situaciones, tanto la interna como la externa, en cuanto a la relación de España con el Islam (Kéri 2005:90-91), observamos que en las obras de Cervantes también se establece una diferenciación entre el asunto dentro y fuera del país. Mientras que la situación

interna se centra en eliminar la mancha del morisco, en el Mediterráneo se lucha por erradicar la presencia otomana. Como testigo directo del problema tanto en su tierra natal como en las tierras del enemigo, nuestro autor aborda el tema del Islam desde ambas perspectivas. De esta manera, narra el saqueo pirata por los turcos en el Mediterráneo en obras como *La Galatea* y representa episodios del cautiverio de los cristianos en las tierras musulmanas en obras como *El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana* y *El amante liberal* (Santos de la Morena 2016:698 y 700). Habiendo explorado su postura con respecto a la situación externa en el apartado «4.1.», en las páginas siguientes nos concentraremos en su visión sobre la presencia del enemigo morisco dentro del país.

La cuestión de la alteridad en las obras de Cervantes es sumamente significativa, puesto que, a lo largo de toda su producción literaria, el escritor aborda diversos tipos de *otros*: gitanos, moriscos, turcos, judíos, polacos, angloespañoles, hidalgos, labriegos, entre otros (Brioso Santos, 2006:287). En cuanto a su postura frente a la expulsión de los moriscos, han surgido diferentes críticas, destacándose estudios de Osuna [1970], Márquez Villanueva [1975], Castro [1925], Quérillacq [1992], Abellán García González [2001], Bernabé Pons [2013 y 2016], Rodríguez Arrocha [2016] o Santos de la Morena [2016]. A este respecto, las opiniones divergentes resaltan la complejidad de analizar la opinión de nuestro autor sobre la cuestión morisca y de captar el mensaje que Cervantes quería transmitir. La síntesis de estos análisis se divide en dos perspectivas opuestas. Por un lado, se retrata a Cervantes como intolerante y xenófobo, quien abogaba por la expulsión de los moriscos como la única solución viable para este problema (Castro 1925:284-285; Fernández Morera 2005:125-132 y Rodríguez Arrocha 2016:322). Por otro lado, se plantea la imagen de un Cervantes librepensador que respaldaba la idea de la integración para evitar las consecuencias drásticas del destierro de esta minoría de su patria natal (Márquez Villanueva 1975:241; Quérillacq 1992:97-98; Abellán García González 2001:301 y Dadson 2015:87). La contradicción tan marcada en la interpretación del pensamiento cervantino, que perdura hasta hoy, nos incita a reflexionar sobre sus porqués. En otras palabras, nos preguntamos en qué medida esta paradoja es provocada por la ambigüedad e ironía con la que Cervantes aborda la cuestión del morisco (Castro 2002:223 y Bernabé Pons 2016:90), y cuánto se alimenta de nuestros prejuicios a la hora de reconocer que los autores clásicos no eran sagrados, sino pensadores que escribían para el público de su época. En este sentido, compartimos las palabras de Pedraza, quien sostiene que:

> algo falla en los métodos de análisis de las humanidades [(sic.)], en el rigor científico de que tanto nos preciamos, cuando un mismo autor puede ser según la moda de cada momento, librepensador o reaccionario, fervoroso católico postridentino o agnóstico declarado, dogmático o escéptico, representante de los valores del cristianismo militante contra judíos y herejes o converso e incluso criptojudío, castísimo y varonil poeta o desenfrenado perverso [1998:27].

A partir de todo el análisis llevado a cabo en este trabajo, nos permitimos defender con mayor firmeza nuestra teoría, mencionada en varias ocasiones, sobre el porqué de estas interpretaciones contrapuestas. Sostenemos que lo que falla en los métodos de análisis radica en la tendencia a idealizar e idolatrar a estos monstruos de la literatura y el teatro, imponiéndoles de forma generalizada la etiqueta de librepensadores y defensores de los derechos humanos, sin considerar que esa no fue siempre su intención. Tal vez es exigirles mucho que se desasosegaran por los *otros* tanto como les angustiaba la fortuna de su pueblo en aquel entonces. Si les otorgamos el derecho y la libertad de no ser siempre correctos, algo admisible para su época, se abre la posibilidad de comprender con mayor claridad el mensaje que intentaban transmitirnos. Retomamos lo mencionado previamente en relación con las obras que abordan la temática morisca; al alejarnos del lienzo impresionista, podemos contemplar la imagen real, la cual, en el caso de Cervantes, también se presenta de manera nítida. La posible ambigüedad en su postura no emerge en su opinión sobre los seguidores del Islam, a quienes, como veremos más adelante, desprecia constantemente, sino en su acuerdo o desacuerdo con la expulsión de ellos.

4.4.1. *Don Quijote*

Desde el supuesto autor y narrador de la novela, Cide Hamete Benengeli (1, IX, XV y XXII; 2, LIII), y su traductor, un morisco aljamiado, hasta los capítulos que relatan la historia de Ricote (2, LIV y LXIII), el cautivo cristiano (1, XXXIX, XL y XLI) o las batallas entre cristianos y musulmanes (1, V, VIII y XXVI; 2, I y XXVI) (Walter 1998:37; Hitchcock 2004:179-180 y Kéri 2005:96), pone énfasis en la inquietud del escritor en tratar la cuestión del Islam y los moriscos, una problemática que, a juicio de Bernabé Pons, se manifiesta como irresoluble en las obras cervantinas [2013:167]. Aunque nuestro autor adopta un estilo satírico-cómico para parodiar un

tópico narrativo, cada personaje ficticio y cuadro sarcástico que pinta de los musulmanes desvela alguna intención subyacente y secundaria.

Para concebir mejor su postura, es crucial diferenciar su opinión sobre los moros y los criptomusulmanes y su percepción de los verdaderos moriscos, como Ricote y su familia. En este sentido, sostenemos que Cervantes aprecia a Ricote porque lo considera como un cristiano sincero. Desde el punto de vista de nuestro autor, el problema no residía en los moriscos genuinos como él, sino en aquellos hipócritas que mantenían oculta su fe islámica. Este discernimiento refuerza la teoría de que Cervantes sentía rechazo hacia el Islam, ya que hace numerosas referencias a los moros en *Don Quijote*,[180] empleándolas de mayor forma posible para reprochar la conducta de "todos" estos "marfuces" (1, XL:479). Es esencial reconocer que, al jugar literariamente con esta comunidad, Cervantes tiene en cuenta la imagen preexistente que los lectores del siglo XVII tenían de los moros y moriscos, adaptándose a las expectativas de su audiencia y utilizando arquetipos de la época. Este enfoque es fundamental para comprender que sus bromas irónicas con esta minoría se basan en la estereotipización prevalente de este *otro* en ese periodo histórico.

A este respecto, Cide Hamete Benengeli, el "filósofo" (2, LIII:424) y "sabio" (1, XV:201) árabe,[181]emerge como uno de los estereotipos del moro del Siglo de Oro y esta caracterización se evidencia inicialmente en su nombre. Las burlas hacia la cultura y las tradiciones de la comunidad islámica de la época se manifiestan mediante un juego literario que asocia el apellido del hipotético autor de la novela con el uso frecuente de la berenjena por los musulmanes. Aunque críticos como Clemencín [1984], Rodríguez Marín [1947] o Bernabé Pons [2013] difieren en sus interpretaciones

[180] Es relevante señalar que *Don Quijote* ha tenido una notable fortuna teatral en la puesta en escena contemporánea. En este sentido, Fernández Ferreiro ha realizado un estudio minucioso en el que detalla todos los aspectos teatrales observables en el *Quijote* y su influencia en el teatro español actual [2016].

[181] Cabe señalar que hay discrepancias entre los críticos sobre la identidad religiosa del autor arábigo. En este sentido, partimos de las investigaciones de críticos como Riley [1962], Parr [1988] o López-Baralt [2005] sobre el origen moro o morisco de este supuesto autor, una polémica que ha intentado "fechar al cronista" (López-Baralt 2005:341). Mientras Riley [1962:35] mantiene que Cervantes pretendió un Cide tanto moro como morisco, Parr [1988:18] defiende firmemente que el hipotético autor de la novela se caracteriza como un morisco del siglo XVII. En contraposición a estas dos posturas, el análisis más reciente de López-Baralt ofrece una combinación de ambas perspectivas, argumentando que Benengeli mostraba más rasgos moros que moriscos. En apoyo a su teoría, la investigadora hace referencia al nombre árabe del cronista, su familiaridad con el arábigo y redactar en este idioma, su fe en Alá (2, VIII:81) y su juramento por Mahoma (2, XLVIII:384) (López-Baralt 2005:344-346). Como se ha expuesto en la tesis, cuando se puso en marcha la empresa de conversión forzosa a partir de 1502, se impuso la prohibición del uso de nombres árabes, del idioma y de las costumbres musulmanas. En este contexto, López-Baralt argumenta que, si Cide tenía derecho a conservar su nombre árabe, escribir en arábigo y manifestar libremente su fe en el Islam, posiblemente fuera moro [2005:342-346].

del apelativo "Benengeli",[182] coincidimos con la definición propuesta por Puente Sánchez [2007] y López-Baralt [2005], ya que se fundamenta en la indicación satírica de Cervantes al respecto. Según esta interpretación, "Benengeli" denota "aberenjenado" o "berenjenero", una hortaliza elogiada entre los árabes (López-Baralt 2005:344). La vinculación de este apellido con la berenjena se evidencia cuando Sancho confunde estas dos palabras y llama al autor ficticio "Cide Hamete Berenjena". Cervantes continúa la burla al expresar, en voz de Sancho, que, "los moros son amigos de berenjenas" (2, II:44). Respaldamos las observaciones de López-Baralt acerca del origen sanscrito y persa del término "berenjena", cuya variante dialectal magrebí, "badinŷel", se asemeja al apellido de Cide [2005:344]. Por lo tanto, "*«Badinyeli»,* con la «i» final del genitivo, significaría «relativo a», «procedente de», la berenjena" [2005:344]. De acuerdo con el análisis de la estudiosa, esta confusión irónica muy probablemente se basa en variantes fonéticas árabes que Cervantes podría haber escuchado en Argel o de moriscos españoles, fusionando la pronunciación del nombre de Cide con "berenjena" (López-Baralt 2005:344).

Otro rasgo arquetípico de Cide Hamete es la incertidumbre que Cervantes crea intencionadamente acerca de su creencia religiosa. Este escepticismo surge principalmente a partir de la confusión que genera su juramento sobre la veracidad de su narración:

> Entra Cide Hamete, coronista de esta grande historia, con estas palabras en este capítulo: «Juro como católico cristiano..."; a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa, sino que, así como el católico cristiano cuando jura, jura o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote… (2, XXVII:234).

En este pasaje, Cervantes subraya claramente que Cide es moro, pero a la vez juega de forma astuta con la veracidad de ello. Se reconoce que de la pluma del supuesto autor de la novela han surgido situaciones erróneas que posteriormente se corrigen de manera ingeniosa (Puente Sánchez 2007:40). Un error, a juicio de Puente Sánchez, podría ser este caso [2007:40], puesto que el comentarista intenta explicar que Cide no es cristiano, sino que con este juramento busca equiparar

[182] Según la síntesis presentada por López-Baralt, las teorías tradicionales de Clemencín, Rodríguez Marín y Eguílaz, junto con otras contemporáneas, interpretan el apellido como "hijo del ángel" o "hijo del ciervo". También lo relacionan con el ocultismo y la alquimia, así como con anagramas secretos [2005:343-344].

su honestidad a la de un cristiano católico [2007:40]. Coincidimos con esta teoría, pero sostenemos que es un error irónico y deliberado de nuestro autor áureo. Nos arriesgamos a proponer que, más que señalar la creencia religiosa de Cide, Cervantes podría estar cuestionando la sinceridad de los moros y moriscos al insinuar que sus juramentos carecen de autenticidad y esto incluye también su conversión fingida en cristianos, lo que demuestra que su problema con los musulmanes es la naturaleza deshonesta de esta "nación" (1, IX:160). De esta forma se evidencia la perspectiva de Perceval, cuando considera como extirpacionistas e incluso xenófobos los tópicos que Cervantes asume contra la colectividad de descendientes de musulmanes (Perceval 2010:44). Es interesante añadir también que, aunque Cide jura de la misma manera que juraría un cristiano fiel para validar su narración sobre don Quijote, siembra dudas en el lector sobre la autenticidad de sus palabras –como es la intención de Cervantes–, porque él mismo, de alguna manera, está admitiendo su carácter mentiroso al reconocer que su palabra es menos fidedigna que la de un cristiano. Es como si estuviera declarando: «es posible que hasta ahora no haya sido del todo veraz, pero juro que esta vez es verdad, porque juro como un cristiano fiel». Aparte de esto, Cervantes ya había avisado al lector sobre la deshonestidad de Cide al inicio de la novela:

> Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. […] En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto (1, IX:160).

Es innegable que, mediante este pasaje, Cervantes busca informar sobre la naturaleza ficticia de su obra, utilizando además una estrategia como una forma más de burlarse de los crédulos e indiscretos lectores de los libros de caballerías (Case 2002:9 y 17). Sin embargo, resulta notable que insista en el carácter "mentiroso" de estos "enemigos". En otras palabras, se podría argumentar que utiliza este juego literario no solo para parodiar un tópico narrativo, que es el propósito principal de nuestro autor, sino que también para mofarse de los autores moros por su falta de honestidad, compartiendo así la visión estereotipada de la época sobre los musulmanes. En suma, sustentamos que, siendo Cide Hamete moro o morisco, o ambas cosas a la vez, en tan solo un fragmento, nuestro autor áureo logra exponer de manera inteligente toda la controversia

relacionada con el Islam de ese periodo. Aparte de su crítica sarcástica, es plausible que su intención fuese suscitar en el lector la misma incertidumbre que experimentaban los cristianos al interactuar con los moriscos para descubrir su identidad religiosa. Dicho de otro modo, pretendía abordar el tema de la hipocresía religiosa de los criptomusulmanes que impedía a los cristianos conocer la verdadera creencia de este *otro*.

Además, no hay que olvidarse de la presencia del traductor morisco del texto, quien recibiendo solo "dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo" (1, IX:159) se regocija y promete traducirlo "bien y fielmente" (1, IX:159). Tanto el honorario como la promesa del morisco se pueden llegar a entender por parte de algunos lectores como formas simbólicas de humillar a este *otro*. En primer lugar, según lo expuesto en el capítulo dos, sabemos que la «clase social» de los moros y moriscos se había convertido en un elemento de menosprecio en los textos áureos, cuya evidencia se realza tanto en la pobreza del traductor, demostrada mediante su placer al recibir "un sueldo de hambre y el alquiler gratis en la casa del segundo autor" (Walter 1998:40), como en la de Cide. En el caso del autor moro, él mismo lo manifiesta claramente en el siguiente fragmento de la obra:

> Yo, aunque moro, bien sé por la comunicación que he tenido con cristianos que la santidad consiste en la caridad, humildad, fe, obediencia y pobreza, pero con todo eso digo que ha de tener mucho de Dios el que se viniere a contentar con ser pobre (2, XLIV:353).

Habiendo hecho mención de Ricote,[183] consideramos imprescindible analizar el capítulo correspondiente (2, LIV), porque nos ayuda a descodificar más la postura de Cervantes sobre la presencia del Islam dentro de la Península. Como es sabido, en este capítulo, a través de un diálogo entre Ricote y Sancho, se relata de forma contradictoria la polémica de la expulsión de los moriscos. La ironía aplicada también en esta parte del texto ha echado mucha leña al fuego de las interpretaciones opuestas, mencionadas anteriormente, de la postura de Cervantes sobre la cuestión morisca y el destierro completo de esta minoría. En este contexto, no negamos el eco de la voz tanto de un Cervantes intolerante como de un Cervantes empático. En otras palabras, insistimos

[183] Es importante destacar que el proceso de deportación de los moriscos culminó con la expulsión de esta comunidad del valle de Ricote (Prada, 2009: 8). La relación entre el nombre de este personaje con los últimos moriscos desterrados de España ayuda a afirmar que este episodio es posterior a 1614, cuando se puso fin a esta empresa.

en que nuestro novelista no desaprovecha ninguna oportunidad para burlarse de todo lo relacionado con el Islam, excepto un tema: la expulsión. Sostenemos que las voces contradictorias de él pueden ser el reflejo de la amalgama de todas las ideas sobre el destierro de los moriscos. Queda por aclarar si solo buscaba exponer la situación existente o si también sincronizó su voz con alguna corriente social.

No pretendemos entrar en todos los detalles de la historia conocida de este morisco, sino analizamos los puntos más significativos. Mientras Ricote va comentando a Sancho las consecuencias drásticas de su exilio, personifica todos los prejuicios existentes sobre los moriscos durante aquella época. El Ricote retratado por Cervantes dispone de una capacidad indiscutible de transformación, hasta tal punto que nadie puede reconocerlo, ni siquiera su vecino y amigo Sancho. Esta característica suya se realza en el asombro de Sancho cuando al encontrarse con él le dice: "¿Quién diablos te había de conocer, Ricote, en ese traje de moharracho que traes?" (2, LIV:433). Muy probablemente, este discurso les sería sumamente familiar a los lectores de principios del siglo XVII, pues conocían bien las estrategias empleadas por los moriscos para permanecer en España, siendo el "fingimiento" el aspecto más destacado, mediante el cual ocultaban su verdadera identidad. Además, no cabe duda de que hay un tono burlesco en esta frase al usar la palabra "moharracho", la cual según el DLE, significa "persona que se disfraza ridículamente en una función para alegrar o entretener a las demás, haciendo gestos y ademanes ridículos" (*s.v.* moharracho). Más adelante, de nuevo se hace mención de la identidad falsa del morisco, esta vez mediante el comentarista, quien detalla que Ricote "se había transformado de morisco en alemán o en tudesco" (2, LIV:433). Esta elección, sin duda, refleja la polémica de morisco de la época, resumida en la hipocresía de los moriscos falsos que finalmente desembocó en su expulsión.

La referencia al consumo de vino por parte de Ricote revela otro aspecto estereotipado en la representación del morisco. El narrador comenta así:

> lo que más campeó en el campo de aquel banquete fueron seis botas de vino, que cada uno sacó la suya de su alforja: hasta el buen Ricote, que se había transformado de morisco en alemán o en tudesco, sacó la suya, que en grandeza podía competir con las cinco (2, LIV:434).

La mención específica de "hasta el buen Ricote" sugiere que la idea de que un morisco consumiendo alcohol captaría la atención de los lectores de la época. En el momento en que todos los peregrinos comparten la bebida, se despliega una escena simbólica en torno a esta cuestión.

> Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía; antes, por cumplir con el refrán, que él muy bien sabía, de «cuando a Roma fueres, haz como vieres», pidió a Ricote la bota, y tomó su puntería como los demás, y no con menos gusto que ellos (2, LIV:434).

En este fragmento, el sarcasmo más destacado se manifiesta a través del refrán "cuando a Roma fueres, haz como vieres", empleado por Sancho. Este refrán no se aplica a él mismo, sino que apunta a los *otros*, especialmente a Ricote, quien es el personaje más relevante en este capítulo. A este respecto, sostenemos que, además de la intención de Cervantes de reírse de Sancho y su afición por beber vino y comer con glotonería, puede haber un sentido secundario vinculado con la presencia del morisco. Podría interpretarse como una ironía en relación con la *Taqyyia* o la ocultación religiosa practicada mayoritariamente por los criptomusulmanes. Como se ha detallado previamente, esta estrategia islámica les permitía consumir alimentos prohibidos para disimular su fe islámica y evitar la persecución de la Inquisición. En otras palabras, podría tratarse de una crítica de Cervantes hacia la resistencia de esta minoría en conservar su cultura y sus tradiciones –contra las cuales muestra su intolerancia en numerosas ocasiones– mientras vivieran en un país con una identidad religiosa y cultural distinta que la suya. Se podría argumentar que, desde su perspectiva, si esta comunidad no hubiera persistido en practicar sus malas costumbres,[184] la expulsión no hubiera ocurrido. La muestra de esta hipótesis se contempla en la empatía que siente hacia el sufrimiento de moriscos como Ricote que son más cristianos que moros, o su hija y mujer que son verdaderamente cristianas católicas (2, LIV:435). Nuestro escritor parece respaldar la expulsión de los criptomusulmanes al llamarlos en voz de Ricote "culpados", "sierpes", "enemigos de casa", así como considerar "justa razón", "gallarda resolución" e "inspiración divina" (2, LIV:435) la medida tomada por el rey, reflejando así la opinión mayoritaria de la época. Sin embargo, resulta relevante resaltar que es capaz de ponerse en la situación de los moriscos verdaderos y comprender que es lo más terrible que se les podía dar (2, LIV:435), cuya razón se expresa por Ricote:

[184] Léase más al respecto en el apartado «4.4.2.» de la tesis.

> Doquiera que estamos lloramos por España; que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural; en ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea; y en Berbería, y en todas las partes de África donde esperábamos ser recebidos, acogidos y regalados, allí es donde más nos ofenden y maltratan (2, LIV:435).

Cervantes no es tan exigente con moriscos como Ricote como la Inquisición lo es y constata esta opinión suya al exponer las condiciones de estos mismos en Alemania, donde

> se puede vivir con más libertad, porque sus habitadores no miran en muchas delicadezas: cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte della se vive con libertad de conciencia (2, LIV:436).

Estas palabras de nuestro novelista han generado perspectivas optimistas, como la de Plata, quien declara que "la relativa falta de libertad de la monarquía de la época obliga a Cervantes a declararse de forma solapada" sobre la expulsión [2015:267]. En contraposición con él, defendemos que, si Cervantes no fuera intolerante con los moros y moriscos falsos, debería haber mencionado al menos una característica positiva de esta comunidad, en lugar de siempre referirse a ellos de manera negativa, lo que sugiere que no admitía su presencia en España. Si todos sus comentarios adversos en sus numerosas obras con materia islámica son un recurso para eludir esa falta de libertad, entonces, ¿qué sentido tiene abordar continuamente el problema del Islam y siempre desde la misma perspectiva negativa? Nos atrevemos a concluir que, Cervantes se preocupaba por los verdaderos cristianos nuevos y no por los criptomusulmanes. Él consideraba posible la convivencia entre verdaderos moriscos y cristianos, como lo mismo pasaba en el valle de Ricote, donde "los moriscos estaban asimilados y vivían de forma pacífica" (Plata 2015:267). El hecho de que el nombre de este personaje provenga de dicho valle refuerza la idea de que el autor lo utilizó como un ejemplo para expresar su flexibilidad con los verdaderos cristianos nuevos. En este contexto, para reforzar nuestra conclusión, remitimos a las palabras de Dadson sobre los moriscos de Ricote:

> Considerados por todas las autoridades como los más asimilados, los más arraigados y los más pacíficos de todos los moriscos descendientes de los antiguos mudéjares, su expulsión era totalmente innecesaria y fue juzgada así por muchos comentaristas de la época. Al ponerle a su

> morisco vuelto a España el nombre de Ricote, Cervantes parece que quería compartir esa sensación de injusticia e intolerancia, que otros sentían pero que no podían expresar tan bien como él [2015:87].

4.4.1.1. *Quijote*: montaje de L'Om-Imprebis (2003)

En primer lugar y antes de comenzar nuestro estudio sobre el primer montaje de esta novela, es fundamental ofrecer una breve explicación sobre el proceso de la búsqueda y elección de las propuestas seleccionadas. La complejidad con la que nos encontramos en esta investigación puede ilustrarse al considerar que un análisis exhaustivo de todos los montajes de *Don Quijote* realizados durante el periodo elegido para nuestro corpus de puestas en escena bien podría constituirse en el contenido de otra tesis doctoral. Este trabajo arduo ha sido llevado a cabo por Fernández Ferreiro, quien ha proporcionado un corpus de adaptaciones escénicas de la novela entre 1990 y 2010 [2016]. Un registro de alrededor de setenta espectáculos en un lapso de treinta y cinco años resalta la importancia de esta obra literaria en España.[185] Debido a la imposibilidad de estudiar detalladamente todas estas representaciones, tanto por el tiempo limitado como por la escasez de fuentes primarias y secundarias disponibles, nos vimos obligados a observar unas nueve puestas en escena,[186] cuyas videograbaciones estaban disponibles. De todas ellas, seleccionamos las tres producciones incluidas en nuestro corpus: 1) *Quijote*: montaje de L'Om-Imprebis (2003); 2) *En un lugar de Manhattan*: montaje de Els Joglars (2005); y 3) *En un lugar del Quijote*: montaje de Ron Lalá (2014). Es importante destacar que, a excepción de las funciones seleccionadas, ninguna otra había explorado o representado algún tema vinculado al Islam presente en la obra. Este aspecto, llamativo y significativo para nuestro objeto de estudio, será analizado al final de este apartado.

La compañía L'Om-Imprebís fue fundada en 1983 en Valencia por Santiago Sánchez, su director. Desde entonces, ha contado con un equipo de más de treinta personas de diversas nacionalidades, dedicado a desarrollar un estilo teatral distintivo. Su labor abarca la exploración de la puesta en escena de obras de reconocidos autores clásicos y contemporáneos, como

[185] Véase más al respecto en la base de estrenos de CDAEM.

[186] 1) Los montajes visionados son: *Don Quijote*: *Fragmentos de un discurso teatral* (1992): Producciones Manuel Manzaneque; 2) *Clown Quijote de La Mancha* (1998): Uroc Teatro; 3) *Don Quijote*. *Miguel de Cervantes Saavedra* (1998): Cal-Teatro; 4) *Quijote* (2003): L'Om-Imprebis; 5) *Don Quijote* (2004): Teatro de Cámara Chejov; 6) *En un lugar de Manhattan* (2005): Els Joglars; 7) *Yo soy Don Quijote de La Mancha* (2012): Metrópolis Teatro; 8) *En un lugar del Quijote* (2014): Ron Lalá y 9) *Quijote Femenino* (2016): Factoría Estival de Arte.

Cervantes, Zorrilla, Chéjov, Brecht, Camus y Koltès.[187] Su larga aventura teatral en búsqueda de un "teatro divertido y popular" los ha convertido en uno de los grupos "más inquietos y más activos entre los colectivos teatrales valencianos" (Turia, en Giménez y La Torre 2009:40). Desde el punto de vista de críticos como Marí, el trabajo de este equipo artístico se destaca por plantear "el hecho teatral con un extraordinario rigor y con unos trabajados planteamientos teóricos" (en Giménez y La Torre 2009:40).

Su adaptación del *Quijote*, estrenada en septiembre de 2003 en el Festival Agüimes de Gran Canaria, fue recibida y valorada positivamente con "mayor unanimidad en crítica y público" (Torres, en Giménez y La Torre 2009:42), por lo que el director del montaje, Santiago Sánchez, fue honrado como el personaje del año por la Fundación Carolina Torres, y el espectáculo recibió el Premio del Público en el Festival Internacional Outono de Teatro de Galicia (en Giménez y La Torre 2009:91). Las apreciaciones destacadas sobre este montaje, como "espléndido", "inteligente", "entrañable", "próxima", "sencilla y brillante" sobre este trabajo (Ortiz; Fuertes y Herrero, en Giménez y La Torre 2009:42), junto con las más de cuatrocientas representaciones durante los tres años que estuvo en cartel (en Giménez y La Torre 2009:80), reflejan todo el esmero y la dedicación de la compañía para llevar a escena esta referencia literaria. El rotundo éxito de esta producción la convirtió en una de las obras más emblemáticas de L'Om-Imprebís. Además de haberse presentado en numerosas ciudades de España, logró una gira internacional, llegando a países como Perú, Guinea, México, El Salvador o París. (en Giménez y La Torre 2009:80).

Así como Cervantes fusionó distintos estilos literarios, esta representación teatral amalgamó diversas técnicas escénicas para contar la historia de una manera cercana y popular. Según la indicación de Vicente Cuesta, el actor que interpreta a don Quijote, la más destacada es el uso de pocos, pero precisos, elementos escenográficos, además de una iluminación estratégica. Estos recursos se emplean por Dino Ibáñez, el escenógrafo, para transformar el tiempo y el espacio, generando un espectáculo imaginativo (en *"Quijote" de L'Om-Imprebís*: s.p.); una escenografía que busca reflejar la esencia de la novela original.

El enfoque en la simplicidad y la esencia resumida también se aprecia en la labor dramatúrgica de Juan Margallo y Santiago Sánchez. Según Margallo [2014], su labor con el texto del montaje implicó más recortar la obra original que escribir una versión propia. Esta decisión buscaba resaltar los aspectos fundamentales de la narración, adaptándola al formato teatral y

[187] Léase más al respecto en la página web de la compañía: <https://www.imprebis.com/compania.asp>.

haciéndola accesible para el público (en *"Quijote" de L'Om-Imprebís*: s.p.). Sánchez, por su parte, profundiza en el proceso de la adaptación, explicando que se centraron en incluir episodios clave del texto original. Seleccionaron aquellos fragmentos que sabían que el público demandaría, que formaban parte del imaginario colectivo, así como escenas que consideraban esenciales para enfatizar ciertos aspectos particulares de la historia. Las dos horas y media de espectáculo incluyen episodios cruciales como las aventuras de los molinos, la carroza escoltada por el vizcaíno, el duelo con Sansón Carrasco, la historia de Dulcinea, y la cueva de Montesinos, entre otros. Ahora bien, la representación del traductor morisco emerge como uno de los aspectos más vitales para nuestro análisis. Según Sánchez, la ruptura en la narrativa tras el episodio del vizcaíno marca un hito significativo en el cual la obra avanza hacia un "metalenguaje y metateatro" (en *"Quijote" de L'Om-Imprebís*: s.p.). La perspectiva del director inicialmente parece indicar que no pretendía concentrarse específicamente en el tema del Islam o los moriscos en el texto original, sino más bien explorar aspectos narrativos y teatrales. Sin embargo, al observar la representación del morisco en escena, se evidencia una coincidencia notable con la imagen que Cervantes plasmó sobre ellos, mostrando la fidelidad del director tanto a la visión del autor áureo como a la literalidad del texto. Explicado esto, procedemos al análisis del cuadro en el que aparece el traductor morisco.

Mientras la escena de la lucha contra el vizcaíno está pausada y dos mujeres explican el motivo, hacen su entrada en el escenario el muchacho toledano –el vendedor de los papeles al comentarista– y el traductor morisco. La figura extravagante del morisco y el inesperado sonido de un acordeón, con tonalidades alegres y tempo rápido, capturan la atención del público, anticipando un episodio de tono cómico. Su imagen grotesca se resalta de forma explícita al contrastar con la apariencia ordinaria del mercader ambulante, cuyo figurín muestra también su ascendencia árabe-musulmán. Un detalle distintivo en este último es su vestimenta evocadora de los soldados marroquíes de la guardia mora de Franco durante la guerra civil. Porta un fez, un bolso grande colgando lateralmente, pantalones *cheruel* con su característico cinturón ancho. A su lado, el vizcaíno con su enorme txapela roja podría sugerir una encarnación de un soldado navarro, un cartelista o requeté de la guerra civil. La concepción conjunta de los figurines para estos personajes podría estar reflejando de manera sugerente el contexto sociohistórico de la época de la guerra civil (imagen 1). En contraposición con la configuración más formal del vendedor, quien se expresa fluidamente en castellano sin mostrar ningún rasgo extraño en su kinésica, el morisco se ajusta a una personificación cómica. Lleva un turbante voluminoso, cojea adoptando una postura

encorvada, habla con un acento un tanto burlesco y mira a través de un ojo abierto y el otro entrecerrado. Su mandíbula sobresalida, su barba muy fina y larga y sus labios recogidos hacia dentro acentúan la excentricidad de su tono de hablar, evocando la imagen estereotipada del moro-morisco-árabe, reminiscente de personajes cómicos como Iznogud (imágenes 2 y 3). Sostenemos que dicha referencia era lo suficientemente conocida en ese momento como para ser una posible fuente de inspiración para el director. A todo esto, se suma su voz aguda y caricaturesca de faringe que multiplica el sarcasmo pensado para su personaje. Un punto interesante en relación con su figurín es el atuendo diseñado para él, que no concuerda con la realidad histórica del Siglo de Oro, al igual que otras figuras analizadas. Sabemos que el traductor era morisco y muy probablemente, como todos los moriscos, no tenía permiso para llevar prendas de vestir al estilo de su cultura. Esto plantea la posibilidad de que el director no haya considerado este detalle, o que, más bien, su interés principal fuera tratar de forma sintetizada la cuestión del Islam en la novela. Teniendo en cuenta sus palabras acerca del proceso de la adaptación y su intento por representar los temas más cruciales en Cervantes en un formato breve, se puede afirmar la segunda hipótesis. Además, es razonable suponer que el vestuario típico árabe-musulmán facilita al espectador actual identificar el origen del personaje sin necesidad de emplear otros elementos escenográficos para transmitir esa información.

Aparte del aspecto físico, su personalidad también cumple con los requisitos arquetípicos de un morisco del Siglo de Oro. El traductor presentado por Sánchez es tan indigente, avaricioso, maligno y poco confiable como el *otro* musulmán dibujado por Cervantes. Estas características negativas se revelan en su comportamiento, los gestos corporales y en su relación con otros personajes. Nada más entrar en el escenario, extiende una alfombra y se sienta sobre ella en el suelo, lo cual representa las costumbres de esta comunidad en su momento, entre las que el hecho de sentarse, comer y dormir en el suelo fue muy repudiado por los cristianos viejos y considerado como un signo de su clase social baja.[188] La avaricia del traductor se contempla en la kinésica elegida para él cuando se habla del dinero. Al recibir la solicitud de traducción de las dos muchachas, se le dibuja una sonrisa maliciosa mientras se frota las manos y simula contar billetes, mostrando su alegría ante la oportunidad de lucrarse (imágenes 4 y 5). Siguiendo con su juego avaricioso, exagera la complejidad del trabajo para justificar cobrar más a los cristianos,

[188] Léase más al respecto en el capítulo dos en las citas extraídas de *Expulsión justificada de los moriscos españoles* (Cardona, 1612, 2ª parte, fol. 33 rº).

proponiendo un mes y medio para completar la traducción. Ante las quejas de los cristianos y sus gestos airados en señal de conocer su estrategia engañosa, él solicita con ansia más monedas para acelerar el trabajo, acompañando cada movimiento con risas maliciosas. Toda esta kinésica denota tanto el insaciable apetito de los moriscos por el dinero como su estatus social bajo. Como mencionamos anteriormente, a pesar de que muchos tienen tesoros ocultados, su calidad de vida es precaria y se limitan únicamente a acumular dinero. Si bien es cierto que en el texto original el traductor recibe pasas y trigos, el conjunto escenográfico pensado por el director pretende representar la visión general y los prejuicios de Cervantes, y de la sociedad de entonces, sobre la comunidad morisca. En este sentido, se puede establecer una comparación con el episodio de Ricote, donde el único motivo para su retorno a España es desenterrar un tesoro que había escondido antes de ser expulsado. Las mismas características negativas se presentan en *El coloquio de los perros*, donde se critica más el capricho indefinido de los moriscos por acumular riquezas (véase el apartado 4.4.2.). Dicho de otro modo, para Cervantes y la mayoría de los cristianos, los moriscos eran o pobres o, si tenían dinero, vivían de manera similar a los pobres, y esta percepción se refleja de manera conjunta en la figura concebida para el traductor. Además de lo mencionado, siendo fiel a la postura cervantina, se ironiza sobre la deslealtad y la ineficacia del morisco en su traducción, cuando una de las muchachas responsabiliza al traductor por las omisiones en el contenido de la historia.

El paralelismo entre la figura representada del traductor y el pensamiento cervantino sobre la comunidad musulmana testimonia, en primer lugar, la interpretación fiel de Sánchez, y, en segundo lugar, afirma las aspiraciones de la compañía por realizar teatro divertido y popular. En su propuesta del *Quijote* no se preocupan por actualizar la obra ni por la sensibilidad en torno al conflicto con el Islam, especialmente considerando que esta representación tuvo lugar en años posteriores al atentado del 11/9. Aunque la imagen cómica y un tanto ridiculizada del morisco no permite llegar a la conclusión definitiva de que el director estuviera de acuerdo con la visión cervantina, sí sugiere que no estaba totalmente en desacuerdo con ella. De lo contrario, no hubiera añadido un matiz menospreciante a la figura de este personaje. Pese a que la función de Sánchez aparentemente presenta un enfoque libre de ideologías sociopolíticas, evidencia su familiaridad con el espectador de su época. Siguiendo la línea de la demanda popular, utiliza elementos escenográficos al servicio de una representación que sabe que puede entretener a su público y no resulta incómoda a la mayoría, como lo demuestra el éxito del espectáculo en su momento. Esto

sugiere una pregunta intrigante: si el traductor de la novela hubiera sido una persona de color,[189] ¿la misma despreocupación se contemplaría en la representación actual de la obra? ¿No sería considerada como ofensiva la caricaturización de una persona de color y no habría recibido críticas por parte del público? Explorar estas cuestiones abriría un nuevo camino de investigación, comparando la representación de distintos tipos de *otro* en la puesta en escena contemporánea del teatro áureo. Este análisis podría arrojar luz sobre la evolución del gusto del público a lo largo del tiempo y cómo este se relaciona con los cambios sociopolíticos, ya que en un teatro popular es el público quien determina las tendencias.

4.4.1.2. *En un lugar de Manhattan*: montaje de Els Joglars (2005)

Cerca de doscientos artículos de prensa sobre el trabajo de Els Joglars refleja de entrada la inclinación constante de la compañía, y del director Albert Boadella en particular, en generar polémica (Gómez 2005:26), lo cual impulsa nuestro interés principal por analizar su orientación ideológica. El homenaje, que le fue encargado a Boadella por Esperanza Aguirre, la presidenta regional, con motivo de los actos programados por la Comunidad de Madrid en el IV Centenario de la publicación de la novela, a juicio de Gómez, "resulta ser precisamente un antihomenaje, un ataque irónico y sarcástico sobre las docenas de montajes quijotescos" que se habían visto durante aquel año [2005:26]. En su trabajo, Boadella declara muy seriamente que pretende "hacer teatro" contra las vanguardias y para "cabrear" a sus "conciudadanos" (en Alsedo 2005:51). El título de esta puesta en escena ya es paródico (Villán 2005:55) porque sitúa la acción en Manhattan "como símbolo de la máxima vanguardia estética e intelectual" (Méndez 2005:32). Teniendo en cuenta las descripciones del director sobre sí mismo, considerándose como un "ácrata conservador" (en Méndez 2005:32), porque es un artista al que le desagradan lo moderno y lo vanguardista (Méndez 2005:32), se puede intuir también su postura ante la ideología cervantina sobre la cuestión del Islam. Las palabras de Angelet sobre este montaje ponen énfasis en nuestra hipótesis cuando declara que "Cervantes se sentiría orgulloso de ver la obra porque se preservan sus ideas" (en Barnuevo 2006:68).

[189] Léase más sobre la imagen de los negros en el teatro aurisecular en el libro de Fra Molinero [1995].

Absorbidas las "esencias del *Quijote*" en esta propuesta, Boadella intenta manifestarse contra cualquier infidelidad al texto (Villán 2005:55). A este respecto, enfatiza su rechazo a la manipulación de los clásicos para encubrir las ideas de un director (en Monserrat 2006:53). Desde la perspectiva de este ex-nacionalista (en Alsedo 2005:51), si un director tiene una idea debe "hacerla por su cuenta y riesgo. Para acercarse a un clásico hay que escuchar al autor, en este caso Cervantes" (Monserrat 2006:53). Teniendo este pensamiento, ridiculiza todas las lecturas modernizadoras de este mito literario, creyendo que "muchos han vertido en Quijote sus manías, sus terapias, a costa de Cervantes y del contribuyente" (en Alsedo 2005:51). Siguiendo esta línea teatral, su versión libre pero fiel al contenido del texto se basa en representar a Don Quijote –castellano– y Sancho –catalán– como dos fontaneros, oficio sin duda irónico (Boadella, en Aynaz 2005:44). La asociación que surge de inmediato es con el cómic *Pepe Gotera y Otilio* de Fernando Ibáñez, que narra las desventuras de dos chapuceros a quienes todo les sale mal. Los obreros del montaje son contratados para arreglar una gotera en las tuberías en una sala de teatro en Manhattan, donde un grupo de artistas con una directora argentina vanguardista y feminista ensayan una versión muy moderna de la novela. En esta, Don Quijote y Sancho son retratados como dos lesbianas que desafían el machismo de la sociedad. De este manera, el director realiza una generalización sobre las interpretaciones de la novela desde perspectivas feministas y de género.[190] Contrariamente, los hombres se muestran como un rebaño coral, simbolizando sumisión ante el feminismo (Méndez 2005:32). La base del trabajo de Boadella es el metateatro, de manera análoga al uso que se hace de la metaliteratura en la obra original. De acuerdo con el análisis de Villán:[191]

> La acción dramática se articula en círculos concéntricos que suponen un autor plural: la propuesta de la directora, la contrapropuesta de los actores, la irrupción en el ensayo de un fontanero, don Alonso, que no es tal, sino un lector enfermo del *Quijote* en tratamiento psiquiátrico. Personajes sobre personajes, juego sobre juego, teatro sobre teatro [2005:40].

[190] Cabe señalar que Boadella podría estar haciendo referencia a *Don Quixote (Which Was a Dream)*, la reescritura de la novela cervantina realizada por Kathy Acker realizó, que tuvo amplia difusión en España en su momento.
[191] Además de Villán, críticos como Fondevila [2005] y García Yerba [2005] se han detenido a pensar en el carácter metateatral de la propuesta de Boadella. Sin embargo, la crítica parece haberse centrado exclusivamente en estudiar el juego teatral del director, pasando por alto el aspecto más significativo del montaje que es la ideología que encubre.

En su postura provocadora, en la que satiriza el extremismo en el libre albedrío, las sexualidades disidentes,[192] el multiculturalismo y el feminismo (Villán 2005:55 y Jansa 2005:84); evidentemente no se abstiene de abordar una controversia tan relevante tanto en la obra cervantina como en nuestra época lo es la del Islam. Si no se contemplaron rasgos explícitos de fobia al *otro* musulmán a raíz del atentado del 11/9 en la producción de L'Om-Imprebís, en el trabajo de Els Joglars este ataque terrorista se convierte en el núcleo del repudio hacia el fanatismo islámico. Como observaremos más adelante, la esencia vinculada a la expulsión de los moriscos en la novela da paso a una problemática actual: el terrorismo.

Al enfocarse en el juego con las palabras, Els Joglars presenta ideas menos llamativas y polémicas en cuanto a la escenografía y la música de la obra. El espacio escénico, diseñado por Anna Alcubierre, representa una sala de teatro cuadriculada con butacas dispuestas en tres lados, donde los actores ensayan su hipotética adaptación del *Quijote*. Aparte de las sillas, una puerta y un cubo de agua para simular la gotera en el techo de la sala, no se utilizan otros elementos escenográficos para crear o delimitar distintos espacios escénicos (imagen 1). Los artistas se valen únicamente de su vestuario, concebido por Dolors Caminal, y de algunos pocos utensilios, como espadas, palos, paraguas, una moto o una silla de ruedas, para cambiar de papel y distinguir los episodios. El diseño sonoro de la obra, a cargo de Guillermo Mugular, tiene como objetivo principal no desviar la atención del público, salvo en momentos específicos en los que se introduce de manera minimalista un sutil toque que complementa la experiencia escénica. Este elemento acompaña la palabra, llevándola al oído del espectador sin interponerse en su camino. Por consiguiente, no se incluye música en directo y la labor de Mugular se reduce a la reproducción de piezas musicales, como la de *Star wars*, en determinadas escenas cómicas.

La primera escena relevante en relación con el *yihadismo* islámico se contempla al inicio del montaje, cuando los artistas están proponiendo sus ideas sobre diferentes tipos de Quijote y Sancho modernizados. Una de las sugerencias es retratarlos como musulmanes. La directora indica que ellos simbolizarían a un supuesto Mohammed, lanzándose contra las torres gemelas como gigantes molinos del capitalismo para luchar contra este. En esa secuencia se representa a don Quijote y Sancho como unos yihadistas con armas, simbolizadas con palos, y cinturón explosivo

[192] A lo largo de la puesta en escena se contemplan burlas dirigidas hacia la homosexualidad. La más destacada es el chiste que se hace con Quijote y Sancho representadas como lesbianas. Un personaje grita al Quijote fontanero: "lesbianas, que son lesbianas". Y el hidalgo manchego replica: "ah, son limpias y cristianas".

(imagen 2). De esta forma, Boadella logra actualizar la obra, manteniendo su carácter antiislámico, con el que muy probablemente está de acuerdo, pues presenta más rasgos islamofóbicos en el resto del montaje.

Las burlas de Boadella contra los musulmanes continúan con sutiles referencias a la cultura árabe. En una escena en que el hipotético grupo artístico discute las posibles opciones para modernizar la novela, una actriz sugiere añadir elementos "multirraciales" a la representación, como emplear el sonido folclórico "ululeo", proveniente de la cultura árabe y realizado por las musulmanas en sus rituales, para simular un llanto. Sin embargo, la directora rechaza de inmediato esta propuesta, considerándola como una caricatura ofensiva de la cultura musulmana, algo que, desde su perspectiva, no sería aceptable en el momento de su estreno (en Sánchez Arnosi 2011:234). El rechazo de la directora ante esta idea es seguido por un comentario grotesco de uno de los actores, quien de forma sarcástica recuerda a su compañera que en la novela no se menciona "En un lugar de la Meca", sino "En un lugar de la Mancha" (en Sánchez Arnosi 2011:235). Para captar bien el mensaje encubierto en este cuadro, se debe recordar que el personaje de la directora es la antítesis de Boadella. Él la representa de manera burlesca, mostrándola como una ignorante que ni siquiera ha leído la obra completa y, a pesar de ello, ha tomado la decisión de llevarla a escena con una visión moderna.[193] Ella encarna el enfoque vanguardista al que Boadella se opone. Por lo tanto, este episodio no es más que una burla tanto contra los teatros inclusivos como contra la sensibilización sobre ciertos temas, así como la falta de libertad para representarlos. Este mensaje corto pero directo de Boadella refuerza su rechazo hacia el respeto, a su juicio, excesivo, y las ideologías rígidas. Nuestra interpretación de este cuadro se afirma al leer las críticas que enfatizan la intención de Boadella en "poner en ridículo las creencias actuales y cosas que se consideran indiscutibles e intocables" por la sociedad contemporánea (*Qué!* 2006:16).

Además de esto, en otra secuencia, el director critica de nuevo la falta de libertad en el teatro a través del personaje del Sancho fontanero. Esto ocurre cuando se abre la escena central sobre el dogmatismo islámico y del que se burla al máximo. Un actor llama al fontanero, metido en el papel del Quijote, y le avisa de que la bomba está obturada. El fontanero le indica a su asistente, encarnando a Sancho, que deberían remendar la falta de presión en esa bomba.

[193] En una entrevista con García Yebra, Boadella describe a la directora de la hipotética representación del *Quijote* como una "señorita" que no sabe ni una palabra de la novela e intenta hacer algo "sublime y cada paso que da es para trivializarlo" [2005:43].

Inmediatamente tras esta frase, entran en el escenario tres actores del hipotético grupo teatral, interpretando a tres yihadistas. Solo mediante estas palabras y la presencia de los musulmanes se establece una vinculación irónica y grotesca entre la bomba del aseo y las bombas explosivas de los atentados terroristas de los fanáticos. Sancho, al presenciar a los musulmanes, reacciona con un grito de "¡Meca!". Una interjección sarcástica que juega con la palabra "La Meca" y la frase "me cago", en señal de susto, ironizando la aversión del director hacia esta comunidad y sus ataques yihadistas.[194] Dos musulmanes en el centro, una mujer con un chador negro que le cubre todo el cuerpo menos la cara y un hombre que se ha atado dinamita llevan un cartel con letras en árabe ilegibles y realizan gestos extraños acompañados con un sonido de murmuración que se asemeja a una oración del Corán (imagen 3). Mientras realizan ese ritual misterioso y chocante, simbolizando un rito previo a un atentado terrorista, otro musulmán que lleva un chafiye los graba. Don Quijote advierte a Sancho de que tienen que repetir aquella de Lepanto y en respuesta a él, Sancho le aconseja que vaya con cuidado porque esta gente hoy en día va más protegida que los niños y las embarazadas (en Sánchez Arnosi 2011:306-307). Esta frase realza de nuevo el desacuerdo de Boadella con la sobreprotección y sensibilidad hacia ciertos temas controvertidos, como el Islam. Desde su perspectiva, revelada mediante todo este conjunto escenográfico, el fanatismo islámico constituye una amenaza seria para la sociedad contemporánea y habrá que afrontarlo. En esta visión incluye a todos los musulmanes en un juicio colectivo, o más bien, en un prejuicio, puesto que no expone ningún otro elemento que refute esta idea.

Tras esta secuencia, el fontanero arremete contra los musulmanes con una llave inglesa y los persigue llamándolos "malditos berberiscos". Más musulmanes entran en el escenario y todos ululando comienzan a correr en círculo (imagen 4). La directora del hipotético ensayo, al presenciar esta escena, muestra su rechazo hacia la xenofobia y el fomento del odio hacia el mundo árabe, reprendiendo a los actores por creer que el Corán es el artífice de todos los males. En respuesta, un actor se enoja y empieza a recordarle, hablando en jerga morisca, que ella misma en su adaptación del *Quijote* pretendía criticar el capitalismo de Manhattan a través de los moros (en Sánchez Arnosi 2011: 307). Boadella, a través de este actor, que simboliza a un musulmán, evidencia su visión crítica contra la hipocresía de aquellos que, como la directora, usan a la comunidad musulmana para enfrentarse al sistema, sin verdadero interés en la situación real de ellos. En otras palabras, en la opinión del director, todas las defensas hacia las minorías son falsas

[194] Este chiste ofensivo no aparece en la edición del texto de la función.

y se derivan de intereses personales sin auténtico compromiso moral con los musulmanes. Además, el director pretende ridiculizar conceptos como la xenofobia o el racismo mediante la figura de la directora –representante simbólico del liberalismo actual–, creada por Boadella como un reverso o un negativo de su propia postura sociopolítica.

Tras esto, finalmente, el Quijote fontanero cierra este cuadro al dar un golpe en el pie del musulmán, llamándolo turco y obligarle a callar. Así consigue hacer huir a todos los musulmanes y expresa su alivio y alegría al decir a Sancho: "¡Uno menos, Sancho! ¡Uno menos!".[195] Este conjunto escenográfico realza el sentimiento de aversión que Boadella parece tener hacia esta comunidad particular. La escena proyecta la percepción de que la presencia de estos individuos es considerada como una amenaza constante para la sociedad actual, reflejada en la alegría expresada por don Quijote al verlos huir. Dicho de otra manera, aunque se logre deshacer la amenaza de solo "uno" de estos *otros*, el impacto positivo es notable.

Boadella deja claro su mensaje en estas secuencias, utilizando elementos escenográficos que reflejan su lectura alineada con la opinión y postura de Cervantes que hemos tratado de explicar al comienzo de este apartado ante cuestiones como el Islam. El director bien demuestra su conservadurismo en ver únicamente la perspectiva pesimista de las cuestiones sociopolíticas y, con esta excusa, querer borrarlas en lugar de resolverlas. La propuesta teatral de él también cumple a rajatabla con los requisitos de la alteridad en la novela cervantina, empleando herramientas que se utilizaban en el teatro aurisecular para justificar la expulsión de los moriscos. No obstante, en su adaptación, las aplica para generalizar a los musulmanes como terroristas. En otras palabras, ridiculiza y menosprecia la cultura árabe-musulmana, promoviendo la separación en lugar de mezclarse con el *otro*, como afirma en su entrevista con Méndez:

> La generación de los *progres* es muy desdichada. Ha promovido cosas que no están mal, pero se le ha llenado la boca de conceptos: solidaridad, multiculturalidad, pacifismo… ¡como si todos no fuéramos pacifistas! Hay una grave crisis de autoridad en Europa y un falso concepto de la libertad. [2005:32].

[195] Es relevante destacar que en la edición publicada del texto del montaje se indica la siguiente frase: "creo que le he dado a uno Sancho" (Sánchez Arnosi 2011:307). Sin embargo, en la puesta en escena la línea es modificada a: "¡Uno menos, Sancho! ¡Uno menos!".

Declara ser pacifista, pero propone soluciones a la polémica del Islam a través de guerras como la de Lepanto y expulsar al *otro*, incluso si eso significa "uno menos". Para él, el arquetipo del morisco mentiroso, serpiente, hipócrita y maligno se convierte en el del árabe musulmán terrorista. Según su visión, el problema y su causa siguen siendo los mismos. El *otro* musulmán sigue siendo percibido como una amenaza, pero adaptado a las circunstancias y a los arquetipos actuales.

Todo este juego teatral de Boadella se resume en una representación repleta de "momentos de comicidad, de delirio, patéticos, crueles y emocionantes" (Boadella, en Liante 2006:12). Aunque reconocemos el esmero evidente del equipo artístico, tal como buscaba apasionadamente el director, su función provocó a críticos como Jansa a considerar "políticamente incorrecto" el "estilo personal" de Boadella (Jansa 2005:84). Del mismo modo Villán expresó su perplejidad ante la "extraña manía […] de Boadella de arremeter contra toda transgresión, siendo él mismo un transgresor impertinente" [2005:55]. En este sentido, Alsedo, en una entrevista, cuestionó al director sobre si no se cansaba de ir siempre contra la corriente, a lo que el artista contestó:

> - Yo no voy a contracorriente, yo expreso aquello que siento. Voy contra determinados *establishments*, pero no contra lo que piensan millones de ciudadanos. Y ha habido contrapartidas notables, problemas con el poder, pero la calidez del público ha llenado los teatros. Más cansado sería la indiferencia (en Alsedo 2005:51).

En suma, el director, sin tener pelos en la lengua (Gómez 2005:26), presenta una adaptación particular de *Don Quijote* en la que "no oculta sus fobias, ni se corta a la hora de expresar su opinión" (Arco 2006:61). A juicio de Boadella, el teatro, en su esencia, siempre tiene una carga política. En el caso de Els Joglars, la particularidad radica en que nunca se han censurado y han mantenido una autonomía financiera que les ha dado la libertad de satirizar a las autoridades cuando así lo han deseado (García 2006:50). No obstante, la dependencia de los presupuestos del PP en su producción del *Quijote* (Alsedo 2005:51) sugiere una posible influencia de la política conservadora, en línea con las convicciones de Boadella, lo cual se refleja en la esencia de su teatro polémico. A pesar de su intención de denunciar "todos los dogmatismos, radicalismos y tiranías" (Aguirre en Jansa 2005:84), su enfoque y estilo de expresión pueden ser interpretados como radicales y crueles al menospreciar y generalizar negativamente todas las ideologías contrarias a las suyas, sean islamistas, feministas, liberales, etc. Coincidimos con él en que "la función de los artistas es tratar siempre de devolver la realidad allí donde, por los motivos que sea, desaparezca

o se esconda" (Boadella, en Liante 2006:12), pero sostenemos que la realidad es multifacética, y la responsabilidad del artista es mostrar todas sus dimensiones y perspectivas. Es evidente que Boadella siente una incomodidad hacia el Islam y sus seguidores, una sensación compartida por nuestro autor áureo, pero se concentra únicamente en el lado negativo de esta controversia. Al omitir la capacidad de Cervantes para empatizar con el sufrimiento de los verdaderos moriscos, muestra una visión unilateral, ya que la cervantina podía reconocer algunas excepciones. Si pretendía ser fiel al texto, como declara, debería haber explorado ambos aspectos, pero no era su intención y buscaba ir más allá de Cervantes, denunciando expresamente, mediante la sátira, a quienes pueden simpatizar con los musulmanes. Como hemos explicado en el análisis de la novela, Cervantes refleja las ideas dominantes en política e ideología de su época. Boadella, en cambio, goza de mayor libertad para expresarse y elige desacreditar, evidenciando así su actitud "en contra de todo". A pesar de criticar a otros artistas por proyectar sus obsesiones en el texto, él mismo cae en esta práctica. Critica cualquier intento de modernizar los clásicos, pero él mismo utiliza el texto cervantino para contrastar con todas las ideologías vanguardistas. En definitiva, su propuesta de *Don Quijote* se concentra en una actualización, aprovechando su tribuna para contrastar con cualquier esfuerzo dirigido a promover la paz y el respeto a lo diferente, al que no piensa como nosotros.

4.4.1.3. *En un lugar del Quijote*: montaje de Ron Lalá (2013)

Si *En un lugar de Manhattan* Cervantes se presentó como un conservador, *En un lugar del Quijote* se convierte en un "transgresor" (Urzáiz 2015:5) bajo la visión de los ronlaleros. La misma disyuntiva entre los filólogos al decodificar la ideología cervantina se refleja en la diversidad de interpretaciones entre los artistas teatrales, cada uno extrayendo del texto la esencia que mejor se ajusta a su propio pensamiento. La habilidad artística de Cervantes reside en crear un rompecabezas complejo de mil piezas que desafía a todos a la hora de concebir la imagen completa y que, a la vez, permite a cada individuo resolver solo algunas partes, formando así su propia visión parcial del cuadro entero.

Ron Lalá, una compañía de humor, teatro y música con más de treinta años de experiencia en los escenarios del país y decenas de premios, se fundó en 1992 por Álvaro Tato y Cristian

Garma con la idea de "unir poesía y música en formato de recital-concierto".[196] En su acercamiento a los clásicos, han llevado a escena obras como *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* (2012), *En un lugar del Quijote* (2013) o *Cervantina* (2016). El anhelo de los ronlaleros de hacer realidad su sueño quijotesco se alcanzó con la propuesta de Helena Pimenta, la directora de la CNTC en aquel entonces, quien buscaba realizar coproducciones con compañías teatrales (López López 2016:29). El estreno de *En un lugar del Quijote* en el Teatro Pavón de Madrid en diciembre de 2013 se caracterizó por su enfoque divulgativo, promocionándose como un espectáculo apto "para todo el mundo [a partir de 6 años]" y formando parte del programa "Mi primer clásico" de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (Urzáiz 2015:2). Aunque atrajo a un público mayoritariamente familiar durante la temporada navideña, quizá el contenido de la obra superaba la comprensión de la audiencia infantil. Por consiguiente, las sucesivas versiones del programa de mano eliminaron la referencia a la edad recomendada para el público infantil, manteniendo el énfasis en la adaptación libre de la novela de Cervantes, como parte del mencionado programa pedagógico (Urzáiz 2015:2). Pese a esto, esta mirada inclusiva, con la intención de invitar a todos a leer a Cervantes, contó con el respaldo mayoritario de los críticos. Entre ellos, Villán sugería que la obra intrigaba a los adultos y fascinaba a los niños [2013:41], y Vallejo lo evaluó como un "un afortunado juguete cómico, lírico y metateatral, para todos los públicos" [2013:8].

Dado que el público joven es el principal destinatario de este espectáculo (Vallejo 2013:8), según Álvaro Tato, el director literario, "prohibido aburrirse" se convierte en el lema del grupo (en J.B. 2013:72). Con este propósito, Yayo Cáceres, director de la puesta en escena, busca generar un ambiente lúdico que despierte la imaginación del espectador, aspirando a lograr una síntesis que resulte dinámica y ágil (en J.B., 2013:72). La representación se desarrolla a un ritmo vertiginoso, presentando los momentos más divertidos de la novela, los diálogos más ingeniosos, las reflexiones cervantinas y un conjunto de canciones hilarantes (Tato, en J.B., 2013:72). Tato explica que, para conseguir realizar una adaptación libre, "operar[on] a la novela a corazón abierto para quedar[se] con su esencia que suena a oro" para que "choque al oído actual, pero que se entienda y funcione como una lengua activa" (en Gragera de León 2013:6). Las escenas se han redactado en prosa y verso clásico como romances, redondillas, pareados… con el propósito de conferir al montaje un sabor reminiscente del teatro áureo original. No se debe pasar por alto el interés de Tato como poeta en continuar el camino de la comedia áurea, basándose incluso en la

[196] Léase más al respecto en la página web de la compañía https://ronlala.com/la-compania/.

fórmula de Lope en su comedia *Todos hieren y una mata*. Sin embargo, consciente del gusto del público contemporáneo, intenta fusionar lo "viejo" con lo "nuevo", como se plasma en su poesía "Arte nuejo de hacer comedias".

La intención de esta versión es capturar las particularidades de la novela, como la parodia, la metaficción y la polifonía, adaptándolas al lenguaje teatral característico de la compañía. Tato menciona haber descubierto en *El Quijote* elementos de un "thriller", un "musical" e incluso una "*road movie*", lo cual reafirma su inclinación por relacionar sus propuestas teatrales con géneros cinematográficos. Su objetivo ha sido ser fiel al espíritu cervantino, respetando la obra, pero sin adoptar una reverencia excesiva hacia ella (en Gragera de León 2013:6). El dramaturgo subraya que, en su versión, Cervantes no es solo el autor de *Don Quijote*, sino que también es un personaje literario muy relevante que forma parte de la novela. Este planteamiento llevó a la creación de una estructura que diferencia los personajes nacidos en la ficción de aquellos provenientes de la realidad. Para establecer esta distinción, decidieron que el verso barroco sería utilizado por Cervantes y los personajes que conectan ambos mundos, como el Cura y el Barbero (en López López 2016:31). Para los ronlaleros, la autenticidad de Cervantes no solo radica en su profundidad filosófica, sino que también reside en su habilidad para realizar críticas humorísticas mediante las cuales presenta "un espejo de la España del siglo XVII espectacular, que tiene muchas similitudes con la edad contemporánea" (Echevarría, en *El Norte de Castilla* 2014:47). Por ende, asegura Echevarría, quien interpreta a don Quijote, que el objetivo principal de la compañía fue contextualizar la época en la que vivió Cervantes y compararla con la actualidad (en Muñío 2015:53).

La simbología escenográfica, diseñada por Curt Allen Wilmer, es directa pero evocadora. El espacio se compone de numerosos libros, cortinas de papeles y un suelo cubierto de manuscritos arrugados que abarcan desde el entorno de una biblioteca hasta la mente llena de historias de don Quijote y Cervantes (Allen Wilmer, en García-Pomareda y Soria 2013:36). Detalles sutiles, como el ventilador que juega un papel crucial en crear el mundo de fantasía de don Quijote, simbolizando, por ejemplo, los molinos de viento, añaden un toque distintivo al conjunto escenográfico. Estos pocos elementos se transforman para generar distintas atmósferas, potenciados por la excelente iluminación diseñada por Miguel A. Camacho. Según su interpretación, "*El Quijote* es un azar y, como tal, crea caminos de luz, que siempre van hacia su infinito. Su espacio son rutas" (Camacho, en García-Pomareda y Soria 2013:34). Siguiendo las

explicaciones de Camacho, el diseño lumínico no solo embellece el escenario, sino que desempeña un papel esencial en la obra. Va más allá de crear atmósferas y colores; su función es discursiva, marcando los trayectos de don Quijote, desde sus viajes físicos hasta sus experiencias personales y literarias. Los colores, azul y blanco intensos, y los movimientos de la luz simbolizan la lucha entre la "realidad soñada y el despertar" (Camacho en García-Pomareda y Soria 2013:34) (imágenes 1 y 2).

El esfuerzo de los ronlaleros por mantener la fidelidad a la esencia literaria y los detalles presentados en la novela se refleja también en los figurines ideados por Tatiana de Sarabia. De este modo, surge la idea de representar a los personajes como si realmente hubieran emergido del "pergamino y la tinta de Cervantes" (Sarabia, en García-Pomareda y Soria 2013:40). El color, la textura y la forma de los atuendos se asemejan a libros, letras, plumas e incluso tinteros. Sarabia detalla que, a pesar de la diversidad de personajes representados por tan solo cinco actores, la concepción del vestuario se basa en la síntesis. Cada personaje se define con una sola prenda de vestir, permitiendo que tres de los cinco actores puedan transformarse en hasta quince personajes diferentes (Sarabia en García-Pomareda y Soria 2013:40) (imágenes 3 y 4).

Como último complemento del trabajo creativo del equipo artístico de Ron Lalá, la original música en directo, compuesta por Miguel Magdalena, logra sellar el lenguaje ronlalero. Con la intención de llevar al público a "mundos mágicos y oníricos" (Echevarría, en *El Norte de Castilla* 2014:46), Magdalena ofrece una sugerente amalgama musical, fusionando instrumentos clásicos con texturas innovadoras (*El Cultural* 2013:16). Para conseguirlo, se han combinado sintetizadores y *pads* electrónicos con guitarras españolas, instrumentos de percusión menor, la kalimba africana o la vasija asiática (Magdalena en García-Pomareda y Soria 2013:38). Tal como detalla el musicólogo, han sido empleados numerosos:

> recursos para producir los ruidos por medios acústicos: cadenas que chocan contra el suelo simulando las mil y una veces que don Quijote es derribado, regaderas con agua que reproducen el ruido de la lluvia, papel de burbuja que nos permite oír el crepitar de un fuego... Estos son otros de los elementos musicales de los que Ron Lalá se sirve para contar, a su modo, la historia del ingenioso hidalgo. La historia de las historias. Quizás, la historia más bonita jamás contada. y musicada (en García-Pomareda y Soria 2013:38).

Tras desentrañar el trabajo dramatúrgico y artístico detrás de esta producción, nos adentramos en el análisis de la parte más esencial para nuestro estudio: la representación del juego de narradores y la presencia de Cide Hamete Benengeli. A juicio de los ronlaleros, la primera aparición del historiador árabe en el capítulo nueve se destaca como "uno de los momentos auténticamente sabrosos de esta historia", debido a la nacionalidad del autor moro y el suspense cómico que divide los dos capítulos que tratan la historia del vizcaíno (en García-Pomareda y Soria 2013:53).

La versión de Ron Lalá, desde el mismísimo nombre de Cide Hamete, sigue el tono humorístico de Cervantes hacia este supuesto autor. En esta línea, la interpretación del término "Benengeli" se alinea con el análisis previo de López-Baralt. En sintonía con la burla cervantina, añaden elementos sarcásticos, amables y no hirientes, a este juego terminológico para sintetizar todo lo referente al arquetipo moro/morisco en la novela. Como ejemplo, cuando se abre el cuadro de la segunda parte, Sancho Panza finge no recordar el nombre del historiador arábigo, y otro actor le sugiere: "Cide Hamete Benengeli". Sancho, en tono de broma, responde: "¡Eso! Decide Jamoncete o Berenjena". A través de esta parodia, el director consigue burlarse de múltiples temas. En primer lugar, el personaje moro, sin estar ni siquiera presente en el escenario, se convierte en un hazmerreír para el espectador. En segundo lugar, en concordancia con Cervantes, se mofa de la cultura de los moriscos, usando el apego por la berenjena como ejemplo de ella. La tercera burla, la más irónica, apunta a la hipocresía de los moriscos en su asimilación y fingida conversión, puesto que la equiparación del jamón, símbolo de la cultura cristiana-española, y la berenjena, símbolo de la cultura musulmana-árabe, sintetiza toda la polémica de la integración de los moros en la sociedad cristiana. En este sentido, se resalta el problema de la identidad de Cide Hamete, planteado por López-Baralt. Según ella, "Cide tenía, no cabe duda, un grave problema de identidad" [2005:355]. La ironía de Sancho sobre jamón y berenjena como representantes de cada cultura, así como la relación del término "Cide" con el verbo "decide", enfatiza la indecisión de los moros de aquella época, y posiblemente de la actual, en definir su identidad, manteniéndose en un punto intermedio entre ambas culturas. En resumen, la sátira de Ron Lalá sugiere elegir una cultura, ilustrando el deseo de los moros en integrar ambas sin comprometerse realmente con ninguna.

El sarcasmo hacia la cuestión del Islam en la novela prosigue con la escena en que se personifica al supuesto autor tras la ruptura en el episodio del vizcaíno. Para introducirlo al público,

Cervantes, interpretado por Juan Cañas, pide una "música mora", y todos los actores empiezan a cantar a coro los siguientes versos:

> Ay Cide Hamete Benengeli es,
> viene de Marruecos, pero vive en Lavapiés.
> Ay Cide Hamete es que no lo ves,
> nadie te entiende
> porque escribes al revés.
> Ay Cide Hamete Benengeli es,
> te libera el móvil
> y te lo vende otra vez.

La intención de Cáceres a la hora de encontrar semejanzas entre el pasado y el presente del país y establecer vínculos entre ambos, no se limita únicamente a sus numerosas referencias reivindicativas a la actualidad social y política de España (Urzáiz 2015:5), sino que también manifiesta su preocupación por los problemas relacionados con la inmigración musulmana. De este modo, el arquetipo del moro del pasado, presentado como mentiroso y buscador de tesoros, se actualiza y se transforma en la figura del marroquí contemporáneo que se gana la vida robando móviles para luego volver a venderlos. Aparte de esto, para poner al día al morisco toledano o ricoteño del *Quijote*, Cáceres lo traslada a Lavapiés, barrio de alta concentración marroquí-musulmana en Madrid, donde se intensifican las problemáticas relacionadas con la inmigración y la integración. Este cambio desde Toledo, centro cultural, y Ricote, lugar de convivencia pacífica entre los moriscos y cristianos, hacia Lavapiés, que para muchos españoles representa aspectos negativos como "deterioro urbanístico, suciedad, pobreza, ilegalidad, delincuencia, falta de civismo e inmoralidad" (Cañedo Rodríguez 2011:3), no solo critica de manera directa, pero amablemente, a la población marroquí, sino que expone la cuestión de la inmigración de esta comunidad musulmana, criticada por la sociedad actual. Este cuadro podría ser considerado como una estrategia para plantear un problema existente, sin pretender necesariamente buscar un culpable. Sin embargo, es evidente que, para dibujarlo, se emplean los prejuicios y tópicos actuales sobre la imagen del *otro* marroquí, compartidos o no por los ronlalaleros.

Como último recurso para burlarse de Cide Hamete, representante de una cultura diferente, se apunta hacia su idioma. Durante el Siglo de Oro, la jerga morisca era objeto de burla; en la versión de Cáceres, el árabe y su escritura inversa toman su lugar. Todos estos factores se emplean

con gran eficiencia para captar la reacción del público, un aspecto sumamente interesante en relación con esta secuencia. Las risas de los espectadores, especialmente cuando se menciona el tema del robo de los móviles, refuerzan la confirmación y el respaldo que muestran hacia la crítica burlesca planteada. El teatro de Ron Lalá, en última instancia, se percibe como un teatro popular, como también lo mencionan: "sinceramente, lo que esperamos es llenar de gente, y gente joven, los teatros" (Tato, en Urzáiz 2015:3). A pesar de su inclinación a transmitir mensajes reivindicativos en su trabajo, su objetivo fundamental sigue siendo entretener a su audiencia, y para lograrlo, se burlan de todo, incluyéndose a sí mismos. Tato enfatiza este punto señalando: "lo primero que hacemos es reírnos de nosotros" (en López López 2016:57). Esta dualidad en su enfoque teatral crea una ambigüedad que dificulta esclarecer su postura ideológica, un aspecto que, en este caso también podría derivarse de la visión cervantina.

Una vez finalizado el canto de los actores, Cide Hamete aparece en el escenario con una vestimenta que asemeja su figura a un tintero, simbolizando de esta forma su oficio. Para ello, Sarabia ha aprovechado inteligentemente el turbante de los musulmanes para dar forma al tintero (imagen 5). Excepto este elemento escenográfico, no se contempla ningún otro rasgo que diferencie al moro del resto de los personajes. Su presencia se limita a intervenir en las narraciones de Cervantes y mostrar su discordancia con el avance de la historia. De esta forma, se expone de forma sintetizada todo el juego cómico de narradores presentado por Cervantes a lo largo de la novela. Si en la escena anterior los ronlaleros aplicaron todas sus herramientas para mostrar su lectura contemporánea de la cuestión morisca, en esta secuencia se ajusta a respetar el estilo metaliterario de Cervantes. El director, aunque mantiene fidelidad al argumento del texto original, trata de presentar una visión más conciliadora, puesto que para cerrar el cuadro reúne a todos los personajes, incluyendo a Cide Hamete, alrededor de una hoguera, simbolizada con luz cenital cálida (imagen 6). Todos tocan y cantan gozosamente los siguientes versos del propio poeta de Ron Lalá, Álvaro Tato:

> ¿Quién causó todos mis líos?
> Judíos.
> ¿Quién se llevó mis tesoros?
> Los moros.
> ¿Por quién perdí vida y manos?
> Cristianos.
> De este modo son hermanos,
> aunque se ataquen con saña,

los tres abuelos de España,
judíos, moros, cristianos.

Esta intervención poética, en primer lugar, rinde homenaje encubierto a Cervantes, porque en ella se ha usado el ovillejo que era la estrofa predilecta del autor áureo. Ese homenaje parte de una lectura concreta de Cervantes como escritor proclive a la conciliación de las tres grandes culturas y religiones históricas españolas. En consonancia con esta interpretación, estos artistas intentan exponer la ideología cervantina al reflejar sus conflictos con los *otros* y resaltar el carácter transgresor y políticamente incorrecto que, según los ronlaleros, se percibe en Cervantes. Desde la perspectiva de Ron Lalá, nuestro autor habla de la política y la corrupción de su época en *Don Quijote* (en Urzáiz 2015:5), hechos que lo llevaron a perder años de su vida, estando en guerra y cautiverio. En suma, la lectura del equipo artístico, no solo se centra en mostrar el problema del Islam durante aquella época, sino que ofrece un panorama amplio del pensamiento cervantino, atribuyendo responsabilidad a cristianos, moros y judíos en los fracasos sociopolíticos de aquella época. La interpretación de Cáceres se distingue por su honestidad al abordar la historia del país, reconociendo el papel de moros y judíos en la identidad de España.

Para finalizar nuestro análisis de este montaje, sostenemos que la lectura de la compañía teatral se enfoca en actualizar y modernizar el dilema del Islam, siguiendo el hilo cervantino. En otras palabras, se refleja el conflicto entre los moros y cristianos, admitiendo a su vez la raíz de la comunidad musulmana en España, vista por los ronlaleros como parte ancestral del país. La adaptación contemporánea del grupo artístico resitúa la expulsión de los moriscos en el contexto actual, donde la polémica ya no radica tanto en expulsar al *otro*, sino en exigirle integrarse en la cultura española. Las generaciones nuevas de los moriscos han retornado a España y han generado nuevos problemas sociopolíticos en el país. Las aversiones hacia esta etnia persisten, aunque han cambiado de enfoque. A juicio de Ron Lalá, la inmigración y sus efectos sobre la seguridad provocada son inquietudes predominantes en la sociedad española, reflejando su franqueza, aunque afable, para expresar estas preocupaciones. No obstante, se debe considerar la delicada línea que separa la crítica de la generalización, incluso cuando esta última se aborde desde una perspectiva amable. Atribuir exclusivamente a una etnia o nacionalidad actos como el robo podría ser interpretado como un ejemplo de cruzar esa línea. Tal vez, en una interpretación pedagógica de *Don Quijote*, promover tales generalizaciones no sería muy educativo. Es relevante cuestionar

hasta qué punto los ronlaleros se inquietaron por estos temas o si priorizaron plantear dilemas que resuenen especialmente con su audiencia, mayoritariamente española. Como no hemos observado elementos escenográficos que indiquen lo contrario, podríamos concluir que, desde su perspectiva reivindicativa, dan primacía a intereses propios. Su teatro resulta comprensivo para su público, pero posiblemente menos inclusivo para aquellos externos a sus enfoques. Si Ron Lalá aspiraba principalmente a "mirar a los ojos al espectador y a la obra y devolver al *Quijote* su carácter popular" (Tato, en *El Norte de Castilla* 2014:46), lo alcanzaron, manteniendo también el mismo respeto por la ideología subyacente en la novela.

Para concluir, el análisis de las representaciones contemporáneas de *Don Quijote* revela enfoques variados pero convergentes en su acuerdo con la postura ideológica de Cervantes hacia el mundo musulmán. Mientras L'Om-Imprebís se adhiere al contexto histórico original para exponer su lectura alineada con la intolerancia cervantina, Els Joglars y Ron Lalá actualizan la polémica para reflejar las nuevas fobias emergidas hacia esta minoría, aunque con distintas intenciones y enfoques. Para lograr sus objetivos, los tres directores emplean la burla, expresada por palabras o mostrada por elementos escenográficos, como herramienta principal para destacar su ideología conservadora sobre asuntos como el multiculturalismo, la alteridad, la tolerancia, etc. Si para uno Cervantes es un católico conservador y para el otro un librepensador y transgresor, en cuanto al Islam, su visión es unánime: la caricaturización del moro, hoy equiparado al terrorista y ladrón. Entre las perspectivas sobre la ideología cervantina, explicadas al inicio de este apartado, la lectura de las tres compañías coincide con los críticos como Castro o Fernández Morera que retratan a un Cervantes intolerante y xenófobo. Els Joglars manifiesta abiertamente su crítica al progresismo joven, respaldando así esta visión cervantina. No obstante, en los trabajaos de L'Om y Ron Lalá no es tan evidente. Porque, en primer lugar, su teatro popular busca entretener al público, y, en segundo lugar, su objetivo principal es permanecer fieles al texto original. Aun así, no queda duda de que comprender al *otro*, en este caso musulmán, no es la inquietud de ninguno.

Como último punto de esta sección, la ausencia del contexto islámico de la novela en la mayoría de las puestas en escena observadas tiene también su influencia en nuestras conclusiones. No llevar a escena actual un asunto muy relevante en el canon literario-teatral de nuestro autor áureo sugiere dos interpretaciones. Por un lado, podría reflejar el desinterés del público, llevando a la indiferencia de los artistas ante la polémica. Por otro lado, podría evidenciar la sensibilidad del tema, evocando que las compañías prefieren no tocarlo. Sostenemos que ambas ópticas podrían

coexistir, puesto que las palabras de Boadella demuestran que estos temas son algo intocables, pero a la vez el éxito de su montaje testimonia que cada producción atrae a su espectador específico, sea este conservador o progresista. En suma, las dos hipótesis enfatizan el carácter más popular de la puesta en escena contemporánea del teatro clásico, ya que detrás de ambas hay una ideología que responde a las demandas de su audiencia. Si la alteridad o la xenofobia hoy en día se consideran temas intocables, lo serán para su público, y si el terrorismo y la supuesta inseguridad provocada por la inmigración tienen que ser criticados tajantemente, resonará con sus partidarios. Tomando en consideración el contexto de aquellos años en los que se presentaron estos montajes, marcados por una creciente amenaza del terrorismo islámico, resulta muy llamativo observar hacia dónde se inclinaba la preferencia del público y cómo la historia parecía reflejarse nuevamente. Este período, caracterizado por tensiones y preocupaciones por la seguridad, ofrece un interesante telón de fondo para comprender las resonancias de las representaciones teatrales que abordaban la cuestión del Islam y su percepción en la sociedad contemporánea.

4.4.2. *El coloquio de los perros*

Si la postura cervantina sobre la alteridad se presenta algo ambigua en *Don Quijote*, su juicio revelado abiertamente sobre el morisco en *El coloquio de los perros* aclara todas las incertidumbres previas. El morisco de *El coloquio* se representa como el arquetipo de su comunidad, ya que se dedica a la horticultura y es avaro (Bel Bravo y López Muñoz 1991:137). En esta obra se puede contemplar con precisión la tentativa de arrastrar a los moriscos a una espiral de rencor, separarlos de la comunidad cristiana y discriminarlos, presentando una imagen inasimilable, lamentable y desdichada de ellos:

> Por maravilla se hallará entre tantos uno que crea derechamente en la sagrada ley cristiana; todo su intento es acuñar y guardar dinero acuñado, y para conseguirle trabajan y no comen; en entrando el real en su poder, como no sea sencillo, le condenan a cárcel perpetua y a escuridad eterna; de modo que, ganando siempre y gastando nunca, llegan y amontonan la mayor cantidad de dinero que hay en España. Ellos son su hucha, su polilla, sus picazas y sus comadrejas; todo lo llegan, todo lo esconden y todo lo tragan. Considérese que ellos son muchos y que cada día

> ganan y esconden, poco o mucho, y que una calentura lenta acaba la vida como la de un tabardillo; y, como van creciendo, se van aumentando los escondedores, que crecen y han de crecer en infinito, como la experiencia lo muestra. Entre ellos no hay castidad, ni entran en religión ellos ni ellas: todos se casan, todos multiplican, porque el vivir sobriamente aumenta las causas de la generación. No los consume la guerra, ni ejercicio que demasiadamente los trabaje; róbannos a pie quedo, y con los frutos de nuestras heredades, que nos revenden, se hacen ricos. No tienen criados, porque todos lo son de sí mismos; no gastan con sus hijos en los estudios, porque su ciencia no es otra que la del robarnos. De los doce hijos de Jacob que he oído decir que entraron en Egipto, cuando los sacó Moisés de aquel cautiverio, salieron seiscientos mil varones, sin niños y mujeres. De aquí se podrá inferir lo que multiplicarán las déstos, que, sin comparación, son en mayor número.
>
> CIPIÓN- Buscado se ha remedio para todos los daños que has apuntado y bosquejado en sombra: que bien sé que son más y mayores los que callas que los que cuentas, y hasta ahora no se ha dado con el que conviene; pero celadores prudentísimos tiene nuestra república que, considerando que España cría y tiene en su seno tantas víboras como moriscos, ayudados de Dios, hallarán a tanto daño cierta, presta y segura salida. Di adelante (Cervantes, ed. García López 2018:610-611).

En este fragmento, Cervantes resume a la perfección todos los "argumentos extirpadores" (Perceval 2010:57) contra esta minoría, reflejando el ambiente hostil de los años de la expulsión, en el que se excluía tajantemente todo aquello que era considerado como diferente (Perceval 2010:57). Tal como ratifica Rodríguez Arrocha [2016], en su visión pesimista de la naturaleza humana, al igual que rechaza la "astucia de los gitanos" y sus costumbres, ataca la avaricia de los moriscos y los reprende por ser una población problemática [2016:322]. Siguiendo la línea de Bel Bravo y López Muñoz, coincidimos en que el juicio de Cervantes hacia este grupo es extremadamente severo, al considerarlos como la "hucha" o la "polilla" de España [1991:148]. Aunque repudia su conversión simulada, la crítica principal de Cervantes se dirige hacia conflictos sociales, daños políticos y rivalidades económicas, lo que plasma un "componente social más marcado que el doctrinal" (Santos de la Morena 2016:688) en sus argumentos.

4.4.2.1. Montaje de Solo y Cía (2005)

Solo y Cía dio inicio a su trayectoria teatral en 1995 bajo la dirección de José Ortega López y Pepe Ortega López. Establecida en el Teatro Ítaca de Madrid, la compañía lleva a cabo un proyecto de investigación teatral en busca de nuevos estilos y contenidos en el amparo del teatro contemporáneo español. Inspirados por la filosofía y la práctica teatral de Peter Brook, el grupo artístico aspira principalmente a un teatro "vivo, no momificado, inquieto, crítico y en permanente renovación" (Álvarez 2008:s.p.). Durante apenas tres décadas, las producciones de la compañía han resaltado sus inquietudes por ofrecer un teatro no solo divertido, sino además reflexivo. En su acercamiento a las tablas, han puesto en escena obras como *Kampillo o el corazón de las piedras*, con la que participaron en el XXIX Festival de Teatro Ciudad de Palencia en 2008. Junto con otras tantas compañías, siguieron el lema de este festival, "teatro para la reflexión", con el fin de sensibilizar y concienciar al público acerca de "la violencia, la xenofobia, la inmigración, la intolerancia, las mentiras y las relaciones humanas" (Álvarez 2008:s.p.). Para Pepe Ortega, director de *Kampillo*, su obra refleja una preocupación evidente por las posturas dogmáticas y extremistas cada vez más presentes en la sociedad actual. A través de esta puesta en escena, Ortega abogó por la construcción de una sociedad civil integrada, capaz de admitir las diferencias ideológicas sin ser dividida por la mitad. Él propuso un espacio de entendimiento donde se rechazara toda visión extremista para abrir las posibilidades de dialogar y coexistir. Con tal fin, invitó a su público a respetar y tolerar a personas que no piensan como nosotros (Ortega, en Del Campo 2008:s.p.).

Derivado del mismo hilo ideológico, Pepe Ortega optó por poner en escena *El coloquio de los perros (y El casamiento engañoso)*. A este respecto, cabe señalar que el montaje integra *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, dos novelas que se consideran una sola en su estructura. Sin embargo, dado que la primera novela no guarda relación con nuestros objetivos, nos enfocamos exclusivamente en el análisis de la representación de *El coloquio*, texto que, desde el punto de vista del director, cuenta "la historia de ayer", pero refleja "la de hoy con sus ideales, engaños, compromisos con la verdad y la libertad, desigualdades sociales y miserias humanas" (en *El Adelantado* 2005:s.p.). Estrenado en 2005 en la Sala Ítaca, el espectáculo reivindicó un "Cervantes profundo que trata a la condición humana con una actualidad que hace que el teatro parezca de hoy" (Ortega en A.R. 2006:11). En este sentido, Ortega, director y dramaturgo del montaje, destaca su oposición con interpretaciones que han dibujado a un Cervantes conservador.

Muy lejos de tales lecturas, para él, el autor áureo es un "liberal" y "existencialista", de cuyo pensamiento subyacente en esta novela el propio "Freud se inspiró para crear el psicoanálisis" (Ortega, en A.R. 2006:11).

En la dramaturgia de Ortega, nos encontramos con el metateatro e "historias embarazadas de otras historias" (García Garzón 2005:58). Dos cómicos parados en una carretera realizan una actuación improvisada del texto que transcurre de lo moderno a lo pasado. Mediante esta adaptación, Ortega logra establecer una conexión entre el contexto histórico de la novela con la vida contemporánea, contraponiendo "lo alto con lo bajo y lo aristocrático con lo popular" (A. R. 2006:11). Según la percepción de Fernando Herrero, la moraleja de esta representación es que los perros siguen siendo perros mientras el mundo no cambie [1999:s.p.].

El espacio escénico minimalista, imaginativo y conceptual, diseñado también por Pepe Ortega, cuenta con un suelo arenoso, un telón en forma de papel manuscrito, unas maletas y una caja de madera donde se guardan la vestimenta y los utensilios de los dos intérpretes David Boceta y Raúl Fuertes. En el conjunto escenográfico se entremezclan "técnicas de clown, títeres, elementos de la *Commedia dell'Arte*, ráfagas realistas" (Aldea 2007:52), logrando ser evaluado por críticos como García Garzón como "una delicia y una joya teatral" [2005:58] (imagen 1). El figurín de los actores, a cargo de Ana Llena, presenta una combinación entre el aspecto característico de un payaso y la apariencia física de un perro. Para lograr esta simbología cómica, la figurinista ha empleado una nariz roja asimilada a una trufa para el rostro de los actores y un mono de color crema que simboliza la piel de los perros (imagen 2).

Durante la función, los dos cómicos viajan a través del teatro entre el presente y el pasado. En los intermedios de su actuación, perdidos en medio de un campo, trasladan la acción teatral a la actualidad para debatir los problemas contemporáneos. En una de estas pausas, al inicio de la segunda parte del espectáculo, uno de los actores expresa su frustración con Cervantes por su ideología contradictoria. El cómico enfrentándose a la postura cervantina, discute con su amigo declarando no entender a "su Cervantes". Se queja irritadamente de que es incomprensible que el autor hablara de los sufrimientos humanos mientras apoyara el exilio de los moriscos y gitanos y siempre hablara mal de los esclavos negros. En defensa de Cervantes, el otro actor le contesta que no se puede exigirle demasiado, ya que

> era militar. Qué se puede esperar de un hombre que se moría de asco, de hambre y de tristeza. Y en el siglo XVII los derechos humanos no se habían inventado. España y el mundo han cambiado mucho desde Cervantes.

Esta conversación arroja luz sobre la lectura de Pepe Ortega del texto original, clarificando su contrariedad con la opinión de Cervantes sobre los *otros* sin culpar ni reprobarle, mostrando una visión más realista y menos idealizadora al respecto. Expresada de antemano su opinión sobre el tema, cuando llega el momento de representar el episodio del morisco y Berganza le dice a Cipión: "¡Ay Cipión! ¡Cuántas cosas podría decirte de la morisca canalla!", este le responde: "Ninguna. No has de decir ninguna". Por consiguiente, se elimina esa parte de la novela y se salta a la siguiente sección.

La ideología liberal y progresista de Pepe Ortega, evidenciada en otras propuestas teatrales suyas, junto con su lectura de *El coloquio de los perros*, sugiere que este director no percibe a los clásicos como totalmente pertinentes en la actualidad. De acuerdo con su visión, la emergencia de nuevos valores morales, como los derechos humanos, ha modificado la manera en que se interpretan y abordan los problemas humanos, aunque estos sigan siendo los mismos. A su juicio, si el mundo no es el mismo que el del siglo XVII, los textos tampoco pueden permanecer intactos y deben ser adaptados al momento actual. Por consiguiente, prefieren señalar su discrepancia con la representación de la otredad presente en el texto original, reconociendo que Cervantes escribía para la audiencia y la ideología de su época, en la que la identidad religiosa y nacional eran valores preponderantes. El enfoque teatral de Solo y Cía demuestra su preferencia por un teatro que, más allá de entretener, busca comprender y reflexionar sobre la complejidad de las interacciones humanas.

4.4.2.2. Montaje de Els Joglars (2013)

Els Joglars, ocho años después de su última representación cervantina, *En un lugar de Manhattan*, en marzo de 2013, estrenaron su versión de *El coloquio de los perros*, en colaboración con la CNTC, en el Teatro Pavón de Madrid, demostrando una vez más su profunda admiración por Cervantes (Fontserè, en Marcos 2014:4). Siguiendo con su espíritu provocador, esta vez bajo la dirección de Ramón Fontserè, aparecen para mostrar de nuevo a su público que la condición

humana no ha cambiado y la visión cervantina siempre es vigente. En respuesta a las críticas que los describen como "irreverentes" (Sotorrio 2014:40), defienden que su intención es únicamente "iluminar una realidad que es mucho más real que la realidad aparente" (Fontserè, en Sotorrio 2014:40). A diferencia de Boadella, exdirector de la compañía, quien hacía teatro para meterse con sus conciudadanos, Fontserè, el actual director de Els Joglars, asegura que no pretenden "incomodar, sino corregir" (en Sotorrio 2014:40). Para él, un teatro optimista no resulta auténtico, ya que el arte tiene la responsabilidad de criticar sin cesar. Dicho en sus palabras, "sin la provocación no habría arte" (en Sotorrio 2014:40). Al parecer, el paso del tiempo no ha cambiado su postura crítica en contra del teatro políticamente correcto, ni ha moderado sus acusaciones hacia compañías que, en su opinión, se conforman con lo establecido por intereses o comodidad, sin ser capaces de "poner negro lo que nos dicen que es blanco" (en Sotorrio 2014:40). Aunque el público recibió este coloquio con aplausos y bravos (Barranco 2013:29), la mayoría de los críticos lo valoraron negativamente. A pesar de que Díaz lo evaluó como "impecable" [2013:7], el resultado fue descrito tajantemente por otros como "decepcionante" (Melguizo 2013:65 y Ordóñez 2013:18), "negativo y no convincente" (Herrero 2014:38), "de perfil bien bajo y cansino" (Barrena 2013:5).

La adaptación libre de Els Joglars obtuvo también la reseña desfavorable de analizadores como Melguizo, quien se opuso severamente a la dramaturgia llevada a cabo por Boadella, Fontserè y Martina Cabanas. Según él, la versión era "tan libre, que resulta muy difícil reconocer al escritor complutense y uno pensaría, de no haber leído antes el texto cervantino, que don Miguel era aburrido" (Melguizo 2013:65). No obstante, Fontserè, previendo que serían acusados de cervanticidas, sostiene firmemente que su pretensión fue actualizar el espíritu cervantino y más allá de la traslación a otro género, han llevado la acción al momento actual, desde su punto de vista, muy similar al siglo XVII (en Coromina 2014:44). En su versión, Berganza y Cipión, interpretados por Pilar Sáenz y Fontserè, respectivamente, son bendecidos por el don del habla durante una noche y relatan sus experiencias drásticas con los humanos al vigilante de la perrera, Xavi Vila. Mientras los dos perros viejos narran "toda la condición humana, toda la miseria y todo lo ridículo de los bípedos" (Fontserè 2013:3), Xavi Sais y Dolors Tuneu, con máscaras de *Commedia dell'Arte*, representan los sucesos presenciados por los perros. A juicio de Sandoica, el producto final de todo este juego de palabras y máscaras genera una burla desagradable sobre

> estereotipos estrictamente contemporáneos, […] la droga, el sexo en todo su arco de posibilidades expresivas, una ridiculización de textos de santa Teresa y san Juan de la Cruz o la obsesión por la cirugía estética. Todo ello, explícito y tan sin gracia que hasta a mis vecinos de butaca, un colegio entero de adolescentes, les pareció aquello un despropósito (Sandoica 2013:34).

En otras palabras, nos encontramos de nuevo con las mismas críticas inflexibles que se mostraron en *En un lugar de Manhattan*, por lo que no es sorprendente volver a presenciar al *otro* musulmán entre los estereotipos interpretados por Els Joglars.

El diseño escénico, realizado por Boadella y Fontserè, destaca por su sencillez y simplicidad. Aparte de un banco de madera, la iluminación a cargo de Bernat Jansà cumple la función de generar distintos ambientes y transmitir emociones en este espectáculo. El mismo minimalismo se aprecia en el vestuario de los actores, concebido por Llorens Corbella. Los perros vestidos con atuendos y gorros de color crema no llevan ningún rasgo particular en su figurín, lo que simboliza la sencillez de su carácter (imagen 1). En este sentido, Fontserè afirma que la idea de no utilizar ningún tipo de disfraz para Cipión y Berganza resalta que estos dos "tienen más características humanas que los propios hombres" (en Sala 2013:37). En resumen, de forma similar a su estilo escénico en su adaptación del *Quijote*, Els Joglars centra más su comunicación con el público en la kinésica actoral y en el uso de la palabra que en la escenografía. Las palabras del director ponen énfasis en esta elección, cuando declara que para ellos "lo más importante es el texto", porque hablan de Cervantes (en Sala 2013:37).

La cuestión del morisco tratada en la novela experimenta varias intervenciones, relevantes para nuestra tesis, en el trabajo dramatúrgico de Els Joglars. El cuadro presenta una fusión entre el episodio de los pastores y el del morisco. Dos pastores, uno moro y otro cristiano, escenifican de manera ingeniosa y burlesca los conflictos entre estas dos religiones. Ambos personajes adoptan una imagen cómica con máscaras que les confieren ojos diminutos y mejillas abultadas, creando una caricatura de sus rostros. El moro se caracteriza con una barba notablemente larga y un chafiye, un gorro árabe tradicional, y se comunica en *jerga morisca*, lo que otorga un toque adicional a su imagen grotesca (imagen 2). Los personajes rivalizan por la propiedad de las ovejas, simbolizando su enfrentamiento con un juego de tira y afloja sobre una piel de lana, del que sale victorioso el cristiano. A través de esta actuación y la sutil ironía que establece entre las "ovejas" y el objeto de

los conflictos religiosos en la vida real, el director consigue transmitir con astucia su desdén hacia estas discordias que, en su visión, carecen de sentido y razón lógica.

Tras esta disputa, Cipión empieza a relatar sus experiencias con el morisco. El pastor, muestra su disgusto por vivir en España sollozando y chillando "Ah, yo pensaba ahí tudu mejor, pero es mierda. ¡Mierda España! Echo de menos mis hermanos beréberes".[197] Este cuadro parece reflejar la experiencia del moro inmigrante en España, mostrando su disgusto por el país y sus problemas, expresando añoranza por su tierra natal y su comunidad de origen. El director utiliza esta escena para tratar la problemática de la inmigración contemporánea, mofándose de los inmigrantes musulmanes que llegan a España, sin ser capaces de adaptarse a una nueva cultura y sociedad. Fontserè utiliza la sátira para cuestionar la insatisfacción de ellos al comparar de forma sutil e irónica sus condiciones en Berbería con las mismas en España. Cuando el moro llora en tono grotesco por sus hermanos "beréberes", en realidad el director está censurando la actitud de estos, recordándoles bajo una capa fina de broma su situación en sus tierras natales, por las que han decidido emigrar. Si Fontserè hubiera pretendido expresar su preocupación por los sufrimientos de ellos, no habría utilizado la palabra "beréber", puesto que este adjetivo está en desuso en la actualidad por sus connotaciones despectivas al proceder del latín barbar que significa bárbaro y salvaje (Zozaya Stabel-Hansen 2019:418).

Las críticas tajantes de Els Joglars sobre las dos religiones prosiguen mediante su burla contra el *Salat*, el ritual de oración islámica. Para comprender mejor este cuadro, es fundamental explicar que los musulmanes, al rezar, deben orientarse hacia La Meca, su Qibla.[198] Durante la representación de esta escena, se satiriza esta norma y creencia islámica. El pastor moro intenta buscar la dirección de La Meca para rezar, mojándose el dedo constantemente y sosteniéndolo en el aire, como si estuviera determinando la dirección del viento (imagen 3). Girando en búsqueda del Qibla, repite: "¡Meca!, ¡Meca!...". Golpea a Cipión y se queja en tono burlón por haber bloqueado su camino, diciéndole: "¡Pasa! Ocupas la posición Meca". Ante estas repeticiones, Cipión lo interrumpe con la frase: "¡Me cago en el moro!", lo que provoca la risa de los espectadores. El rechazo de Els Joglars hacia el *otro* musulmán y su lectura alienada con la postura

[197] Se debe tener en cuenta que el moro habla en jerga morisca, por lo cual comete errores al expresarse en castellano.
[198] La Qibla es una parte crucial de la práctica islámica, simbolizando la unidad de la comunidad musulmana, ya que es considerada como la dirección hacia la cual todos los musulmanes rezan, independientemente de su ubicación geográfica. La Kaaba en La Meca actúa como este punto común, destacando la importancia de la conexión espiritual con este sitio sagrado para los seguidores de esta religión.

cervantina se expresan de forma notablemente evidente, ya que este chiste ofensivo también se presentó en *En un lugar de Manhattan*. Según este grupo teatral, "cada palabra de Cervantes resuena en la actualidad" (Sala 2013:37), dejando claro que las desestimaciones del novelista hacia la minoría musulmana forman parte de ese coro de problemas contemporáneos, con el que la voz del público actual está sintonizada, algo que se puede apreciar en su risa. La diferencia entre el pasado y el presente radica en que la flecha de Fontserè apunta también al cristianismo a través de la sátira brusca que emplea contra esta comunidad. Para mostrar su desacuerdo con los cristianos, presenta un cuadro desagradable en el que el pastor cristiano, en un acto simbólico, acosa sexualmente a Berganza, posiblemente criticando la violencia sexual perpetrada por algunos líderes religiosos.[199]

En el montaje de Fontserè, aunque las burlas hacia el *otro* moro continúan, se modernizan para adaptarse a nuestra época, perpetuando la ridiculización de su idioma, costumbres y cultura, persistiendo en parte de la sociedad. Si en el Siglo de Oro la leyenda del zancarrón de Mahoma en La Meca provocaba risas, en la actualidad, la misma Meca cumple esta función. Si la preocupación del grupo artístico en *En un lugar de Manhattan* era el terrorismo, acorde a los eventos sociopolíticos de principios del siglo XXI, su última producción manifiesta una inquietud respecto a la inmigración musulmana, reflejando así los desafíos de la sociedad de la última década. A este respecto, cabe recordar el contexto histórico cercano a esta representación. La guerra civil en Siria, iniciada en 2011, provocó una migración masiva hacia Europa que continúa en la actualidad, sumado a la inmigración del pueblo marroquí hacia España.[200] Los problemas surgidos a partir de esta nueva fase de convivencia entre diferentes culturas son evidentes y la propuesta de Els Joglars rechaza claramente este fenómeno. Según la interpretación de estos artistas, la integración aparece de nuevo como un desafío para ambas comunidades y el musulmán continúa siendo el *otro* que genera problemas en la sociedad española.

Para concluir el análisis de dos visiones contemporáneas de *El coloquio de los perros,* resulta sumamente interesante observar cómo el teatro se convierte de nuevo en el espejo de la sociedad, fragmentada en dos perspectivas principales sobre la cuestión del Islam en nuestra época. Mientras algunos, Solo y Cía en representación de ellos, abogan por la tolerancia y el respeto hacia la diversidad y lo diferente mediante la omisión de los pasajes originales que podrían resultar

[199] Léase más al respecto en Minguet-Civera [2021].
[200] Léase más al respecto en González Enríquez [2019].

hirientes para con el *otro*, los demás, siendo Els Joglars el reflejo de su voz, rechazan rotundamente estos conceptos y sostienen que hoy en día "la defensa ofende" (Fontserè 2013:3). Aunque el resultado de ambos montajes entretiene a su público, cada uno construye su narrativa sobre bases ideológicas distintas. Para un director, con una ideología más progresista, el racismo y la xenofobia eran conceptos desconocidos en la época cervantina, reconociendo que estos elementos existían en la novela, pero considerándolos inadaptables a nuestro tiempo. En contraste, el otro director ajusta la voz cervantina con su opinión conservadora para teatralizar asuntos generalizados y estereotipos de rechazo. De esta manera, demuestra que comprender al *otro* no solo no es una inquietud ni una prioridad suya, sino que tampoco pierde la oportunidad para discriminarlo.

4.4.3. Anexo de imágenes

4.4.3.1. *Quijote*: montaje de L'Om-Imprebis (2004)



Imagen 1. *Quijote*, dirección de Santiago Sánchez, L'Om-Imprebis, 2003
Imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631245, autor: INAEM



Imagen 2. *Quijote*, dirección de Santiago Sánchez, L'Om-Imprebis, 2003
Imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631245, autor: INAEM



Imagen 3. *Quijote*, dirección de Santiago Sánchez, L'Om-Imprebis, 2003
Fotógrafo: Nacho Arias Liberto. Fuente: <https://www.imprebis.com/espectaculos.asp?idContenido=12>.



Imagen 4. *Quijote*, dirección de Santiago Sánchez, L'Om-Imprebis, 2003
Imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631245, autor: INAEM



Imagen 5. *Quijote*, dirección de Santiago Sánchez, L'Om-Imprebis, 2003
Imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631245, autor: INAEM

4.4.3.2. *En un lugar de Manhattan*: montaje de Els Joglars (2005)



Imagen 1. *En un lugar de Manhattan*, dirección de Albert Boadella, Els Joglars, 2005
Fotógrafo: Daniel Alonso. Fuente: la base de estrenos de CDAEM, signatura: FOT-665984, autor: INAEM



Imagen 2. *En un lugar de Manhattan*, dirección de Albert Boadella, Els Joglars, 2005
Imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos de CDAEM, signatura: VID-631980, autor: INAEM



Imagen 3. *En un lugar de Manhattan*, dirección de Albert Boadella, Els Joglars, 2005
Imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos de CDAEM, signatura: VID-631980, autor: INAEM



Imagen 4. *En un lugar de Manhattan*, dirección de Albert Boadella, Els Joglars, 2005
Imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos de CDAEM, signatura: VID-631980, autor: INAEM

4.4.3.3. *En un lugar del Quijote*: montaje de Ron Lalá (2013)



Imagen 1. *En un lugar del Quijote*, dirección de Yayo Cáceres, Ron Lalá/CNTC, 2013
Fotógrafo: David Ruiz. Fuente: < https://ronlala.com/portfolio/en-un-lugar-del-quijote/>



Imagen 2. *En un lugar del Quijote*, dirección de Yayo Cáceres, Ron Lalá/CNTC, 2013
Fotógrafo: David Ruiz. Fuente: < https://ronlala.com/portfolio/en-un-lugar-del-quijote/>



Imagen 3. *En un lugar del Quijote*, dirección de Yayo Cáceres, Ron Lalá/CNTC, 2013
Fotógrafo: David Ruiz. Fuente: < https://ronlala.com/portfolio/en-un-lugar-del-quijote/>

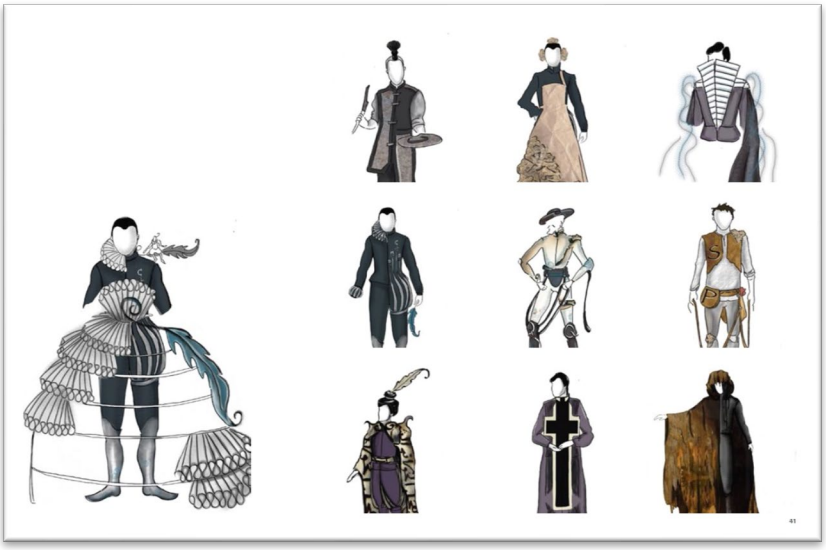


Imagen 4. *En un lugar del Quijote*, dirección de Yayo Cáceres, Ron Lalá/CNTC, 2013
Fuente: (Sarabia en García-Pomareda y Soria 2013:41)

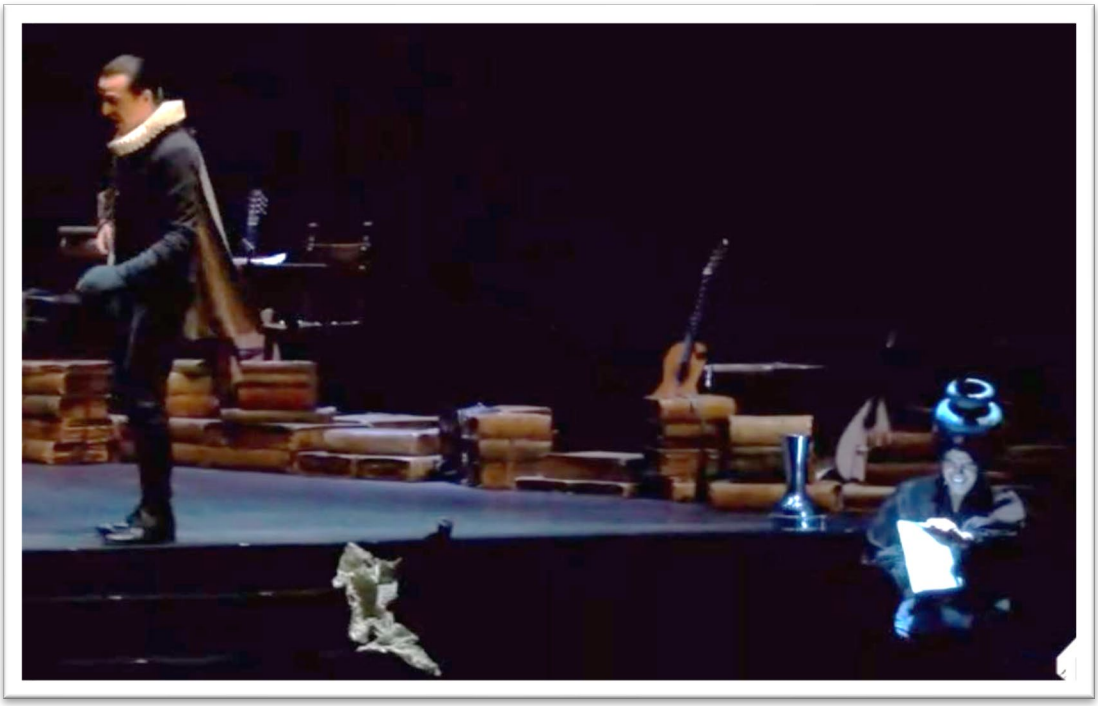


Imagen 5. *En un lugar del Quijote*, dirección de Yayo Cáceres, Ron Lalá/CNTC, 2013
Imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos de CDAEM, signatura: VID-1091528, autor: INAEM



Imagen 6. *En un lugar del Quijote*, dirección de Yayo Cáceres, Ron Lalá/CNTC, 2013
Fotógrafo: David Ruiz. Fuente: < https://ronlala.com/portfolio/en-un-lugar-del-quijote/>

4.4.3.4. *El coloquio de los perros*: montaje de Solo y Cía (2005)



Imagen 1. *El coloquio de los perros*, dirección de Pepe Ortega, Solo y Cía, 2005
Fotógrafo: Daniel Alonso. Fuente: la base de estrenos de CDAEM, signatura: FOT-663614, autor: INAEM



Imagen 2. *El coloquio de los perros*, dirección de Pepe Ortega, Solo y Cía, 2005
Fotógrafo: Daniel Alonso. Fuente: la base de estrenos de CDAEM, signatura: FOT-663615, autor: INAEM

4.4.3.5. *El coloquio de los perros*: montaje de Els Joglars (2013)



Imagen 1. *El coloquio de los perros*, dirección de Ramón Fontserè, Els Joglars/CNTC, 2013
Fotógrafo: Daniel Alonso. Fuente: la base de estrenos de CDAEM, signatura: FOT-896643, autor: INAEM



Imagen 2. *El coloquio de los perros*, dirección de Ramón Fontserè, Els Joglars/CNTC, 2013
Imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos de CDAEM, signatura: VID-901731, autor: INAEM



Imagen 3. *El coloquio de los perros*, dirección de Ramón Fontserè, Els Joglars/CNTC, 2013
Imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos de CDAEM, signatura: VID-901731, autor: INAEM

4.5. OBRAS CON MATERIA MUSULMANA (TEMAS O ESCENAS CON AMBIENTACIÓN MUSULMANA)

4.5.1. La esclavitud

Durante los Siglos de Oro, la guerra y la cautividad fueron elementos inseparables del tejido de la problemática del Islam. Esta conexión estrecha entre la esclavitud y los enfrentamientos de las dos religiones convirtió a los moros y moriscos en el prototipo de cautivos en España (Benítez Sánchez-Blanco 2010:20).[201] El auge de la esclavitud de los mudéjares vencidos destacan en tres momentos cruciales: primero, a finales del XV tras la guerra de Granada; segundo, luego de la rebelión mudéjar de 1500; y finalmente, desde la rebelión de las Alpujarras, hasta el decreto de la expulsión de los moriscos (Andújar Castillo 1992:85). Durante este último pico, el comercio de los moriscos esclavos experimenta un aumento notable y la dureza de las condiciones adquiere una intensidad mayor (Andújar Castillo 1992:85).

Siendo este comercio parte importante del panorama social español, constituye una de las temáticas frecuentes de la literatura y el teatro áureos (Peña Tristán 2012 y Barrios 2002). Por una parte, los esclavos negros y moros que constituían la institución esclavista por excelencia, y, por otra parte, las incursiones cristianas en tierras otomanas (Peña Tristán 2012:55) llamaban tanto la atención de los autores, entre ellos Lope de Vega, Cervantes, Claramonte, Mira de Amescua, Quevedo o Calderón de la Barca, como para dedicar numerosas páginas a este tema (Peña Tristán 2012 y Barrios 2002). Independientemente de si son musulmanes, negros o cristianos, los cautivos en las obras áureas sufren de una continua violencia tanto verbal como física, cuyos ejemplos se observan en *Los tratos de Argel* (1580), *Los esclavos libres* (1599-1603), *La divina vencedora* (1599-1603), *El Hamete de Toledo* (1608-1610), *Los baños de Argel* (1615) o *Los cautivos de Argel* (1647).

[201] En 1573, solo en Córdoba hubo un registro de alrededor de 3000 esclavos moriscos, representando el 3% de la población local, lo que se consideraba un índice bastante elevado para la época (Otero Mondéjar 2009:67).

4.5.1.1. *El Hamete de Toledo*

Esta obra muestra la historia de un esclavo moro llamado *Hamete*.[202] Tal como afirma el editor de la comedia, Rafael González Cañal, "no se puede decir que sea una de las grandes obras de Lope de Vega, pero no deja de tener cierto interés. Quizá sea porque refleja un aspecto de la sociedad española del siglo XVII que suele pasar desapercibido: la esclavitud" [2007:36]. Un tema del que se esperan muchas escenas de violencia, torturas, crueldad, etc., elementos que no eran ajenos para el público de entonces ni para el actual.[203] Evidentemente, al público barroco le gustaban no menos que al del siglo XXI las escenas truculentas y morbosas. En esta obra presenciamos una serie consecutiva de violencias y matanzas que, más que en una comedia, convierten la obra en una tragedia.[204] Según Thomas Case:

> Violence is standard fare in the Spanish *comedia* ranging from war and slavery to dueling and murder. Seldom, however, does Lope reach the extremes of violence performed on the stage as he does in *El Hamete de Toledo,* which deals with a Morisco slave who on a rampage kills seven innocent people and wounds eleven more. Lope left no explanation of this violent occurrence, but the text seems to indicate that the public was familiar with the murders dramatized [1999:193].

[202] Parte de este apartado es extraída de un artículo que previamente publiqué (Gorji 2022).

[203] Según la definición de Patterson, la esclavitud es 'the permanent, violent [personal] domination of natally alienated and generally [that is, socially] dishonored person (citado en Dal Lago y Katsari 2008:72). La permanente dominación violenta de la que habla Patterson se percibe claramente en los textos áureos. Exponiendo tan solo un verso de *Juan Latino* de Diego Ximénez de Enciso evidencia los sufrimientos que experimentaban los esclavos (en Barrios 2002:293):

VILLANUEVA Los esclavos no son hombres;
son nada, son cuerpos muertos. (vv. 268-269)

[204] De acuerdo con los trabajos de M. Newels (citado en Oleza 2012:27) la diferencia fundamental entre la tragedia y la comedia es el final desafortunado y calamitoso en la tragedia y el final feliz en la comedia. Sin embargo, Joan Oleza menciona que, "once recovered Aristotle's *Poética* the new positions of the Renaissance preceptists will insist that the main difference between tragedy and comedy is not based on the endings but on what is essential to them, the object of imitation or mimesis: mimesis of «a noble and eminent action» in tragedy, mimesis of a laughable action in comedy" [2012:27-28]. Pero como es bien sabido, estas clasificaciones de los géneros dramáticos no son aplicables a los textos de Lope de Vega, quien, en la mayoría de los casos, consideraba la comedia como un concepto que englobaba todo tipo de obras teatrales de su época (Oleza 2012:30). Tal como explica Joan Oleza [2012:30], los estudios sistemáticos de E. Morby son la mejor guía para la comprensión de las diferencias internas de género en las obras de Lope. Desde el punto de vista de Morby (citado en Oleza 2012:31), "Lope's revolution led inevitably to the destruction of the chemically pure formula of tragedy, introducing in it many non-tragic elements to the point that the term tragicomedy would have been more suitable for his plays, but this word did not triumph".

Sobre la fecha de composición de la obra hay propuestas distintas. Morley y Bruerton la sitúan entre 1608-1610 [1968:266] y Tyler se inclina por 1610 (en González Cañal 2007:305). Una fecha, en cualquier caso, muy cercana al decreto de expulsión (1609). La obra comienza con la fiesta de San Juan, la única escena en la que se contemplan momentos de paz física entre moros y cristianos, aunque los personajes van informando al lector de la guerra entre ambas partes. Por ejemplo, resulta relevante cómo Hamete cuenta sus aventuras guerreras con los cristianos y expresa su ira hacia ellos, y Argelina, su amada, le insta: "sentaos y dejad la guerra / esta noche, por mi vida" (vv. 323-324). Esta escena es premonitoria, ya que Lope intenta advertir al público de que va a ser testigo de una tragedia, y lo hace por boca de Hamete, cuando este dice:

HAMETE Dame vida,
Alá, hasta verte teñida
de cristiana sangre, ¡oh, mar!

Hamete después de esa noche cae en poder de los cristianos, y desde entonces se convierte en el "verdadero protagonista de la trama" (Cañal 2007:307), girando toda la obra alrededor de los sufrimientos que experimenta por ser separado de su amada y su patria, por perder su libertad y por ver su orgullo despreciado debido al trato –casi siempre maltrato– de los cristianos. Las repetidas y crecientes violencias físicas y psicológicas contra él a lo largo de la obra, cada vez le causan más le hacen ser más intolerante. Lope presenta un recorrido de Hamete por diferentes amos, a cuál más despiadado, hasta, al final, ser vendido a don Gaspar, quien, recién casado con doña Leonor, muestra una relación amorosa que le hace sufrir y provoca la envidia en Hamete, ya que le recuerda más su miseria. En él "se produce una evolución que le lleva hacia la tristeza, la rabia, y, finalmente, la venganza, ante la imposibilidad de resolver su desdichada situación" (Cañal 2007:307). Es entonces cuando empieza a matar y herir a los cristianos para lograr su libertad y defender su orgullo. Esto sucede cuando entra en el comedor y le quita a Ana, una criada de casa, su cena. Don Gaspar, que hasta ese momento ha tratado bien a Hamete, le pega con una caña, lo castiga muy cruelmente y lo menosprecia hasta tal punto que el moro pierde la razón y decide vengarse. A consecuencia de ese rapto de locura mata a siete personas, entre ellas a la mujer de don Gaspar y a su criada, y hiere a once más. A partir de ese punto álgido de la obra baja el ritmo de la violencia.

Explicado esto, el mensaje y la postura de Lope frente al problema resultan ambiguos. Como también afirma Case [1999:193]: "Those of us who read the printed text with all its "holes" are less able to decode the encoded message intended than the target public which witnessed the original performance on the stage". Hay momentos en los que el lector siente compasión por Hamete y otros en los que siente rechazo e ira contra él. Lo mismo se siente hacia don Gaspar. El hombre que trataba bien al moro esclavo pero que de repente es capaz, solo por un plato de comida, de humillarlo y menospreciarlo tanto; la misma persona que luego no quiere vengarse de Hamete por haber matado a su mujer. La obra es un conjunto de contrastes psicológicos a veces no comprensibles.[205] O, precisamente, tan complejos porque pretenden reflejar una sociedad de sentimientos encontrados, grises, donde ninguna de las posturas es la buena o la mala, donde ninguno de los personajes es puramente bueno o puramente malo. La obra no tiene héroe. Una modernidad digna de Lope. Pero, como queda dicho, la característica más importante del drama es la violencia, en su concepto general, contra los moros de esa época, tanto a nivel físico como a nivel psicológico, que aún es más duro. La violencia que a veces no quedaba sin respuesta. En este sentido vuelvo a citar a Case [1999:194], quien afirma "the violence would be a natural in a story such as this, for at that time Christians were inflicting harm on Moriscos, who often returned that harm". La violencia y el menosprecio contra los moriscos era un tema frecuente en la sociedad de entonces, y el dramaturgo conocía bien a su público e intentaba llevar al escenario situaciones concretas y convincentes de su época (Case 1999:193). La prueba de la importancia que Lope otorgaba a la opinión del público español se ve en los últimos versos de la obra, expresados por don Gaspar:

[205] La cuestión de la profundidad psicológica y la individualidad de los personajes del teatro áureo es uno de los temas que ha generado muchos debates entre críticos como Alexander A. Parker (1959), Francisco Ruiz Ramón (1986), Couderc (2006), F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (1972), Grazia Profeti (1992), etc. Desde el punto de vista de estos analizadores, los dramaturgos del Siglo de Oro de España eran creadores del teatro de acción, no de personajes. Estas teorías sobre los personajes del teatro áureo afectan a todos los autores de esa época, pero en especial a Lope de Vega. Según Juana José de Prades (1963:251), todos los personajes de Lope de Vega son tipos específicos y que pueden adscribirse en seis categorías: dama, galán, gracioso, criada, padre y rey. Cada una de estas figuras o tipos tiene una serie de características propias a las que los autores se ciñen una y otra vez. Sin embargo, hay otros críticos, para quienes los personajes de Lope son tan auténticos como la vida real. Según Américo Castro (en J. S. Silverman, 1983:258), "los personajes de Lope no son siempre portavoces suyos, sino que hablan y viven por cuenta propia". Dicho todo esto, no es nuestra intención entrar en los detalles de este debate, pero hemos considerado necesario tratar brevemente del tema y reconocer la necesidad de realizar un estudio más profundo para verificar si las contradicciones que se observan en el comportamiento de los personajes de *El Hamete de Toledo* son realmente a raíz de su profundidad psicológica o la intención del autor era simplemente crear un drama de acciones.

DON GASPAR Murió porque quiso Dios
que fuese a gozarle presto.
Noten los que esclavos tienen
desta tragedia el ejemplo. (vv. 3121-3124)

De esta manera, este "ejemplo" al final resulta una advertencia dirigida especialmente a aquellos que tienen esclavos, instándolos a reflexionar sobre el peligro y las tragedias que podrían experimentar a manos de sus esclavos moros. En este contexto, no se debe pasar por alto el tenebroso panorama de los años de la expulsión y la justificación requerida para esa medida, tal como se plasma en esta obra.

4.5.1.1.1. Montaje de AlmaViva Teatro (2009)

Desde el inicio de la trayectoria de AlmaViva Teatro en 2007, el equipo se ha esmerado en investigar sobre los clásicos y acercarlos al público contemporáneo, así como reflejar su visión ideológica mediante textos contemporáneos y obras propias.[206] Esta compañía, asociada a ARTEMAD, aplicando "nuevas formas de mirar" y "nuevas formas de hacer",[207] reinterpreta el teatro clásico para contrastarlo con nuestra actualidad. Tal como expresan estos artistas:

> Lo vivimos como un lugar al que se accede para entendernos mejor a nosotros mismos en la actualidad. Miramos a nuestros clásicos como el espejo del pasado donde aprendemos cómo caminar hacia el futuro. Porque las claves de adónde vamos siempre está de donde venimos (s.p.).[208]

Fundada y dirigida por César Barló, la pasión de la compañía por enlazar el pasado con el presente se aprecia en su esfuerzo por llevar a escena obras con potencialidad de convertir las inquietudes clásicas en las contemporáneas. De este modo, la primera propuesta de Barló, *Los comendadores de Córdoba* (2007), actualizó el honor, como el núcleo temático del drama de Lope,

[206] Parte de este apartado es extraída de un artículo que previamente publiqué, con algunas modificaciones (Gorji 2022).
[207] Léase más al respecto en <https://www.almavivateatro.com/creaciones/clasicas/>.
[208] *Ídem*.

y lo acercó a la violencia de género, la problemática relevante de nuestros días (Olivas 2014:192-193). Del mismo modo, su *Fuenteovejuna. Ensayo desde la violencia* (2013), fusionado el texto con obras como *Insultos al público* de Handke o *Woyzeck* de Büchner, hizo reflexionar a su público sobre su estatus frente al poder (Olivas 2014:199). El montaje muestra la violencia experimentada por los habitantes de Fuente Ovejuna, vinculándola con la situación de ese momento de la sociedad española, afectada por la crisis económica causada por la corrupción (Olivas 2014:200). La propuesta de *El Hamete de Toledo,* dirigida por Barló y respaldada por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), se estrenó en 25 de noviembre de 2009, siguiendo la misma inclinación, pero esta vez su enfoque se centra en el *otro* y la violencia que padece este.

En esta propuesta, César Barló busca mediante el realismo la empatía emocional del espectador con el moro por la violencia, especialmente psicológica, infligida contra él, utilizando, en gran parte de manera metafórica, unos elementos escenográficos como la iluminación, la banda sonora, la expresión corporal y la mímica de los actores. Dicho en otras palabras, todos estos componentes se ponen al servicio de unos objetivos claros: 1) provocar las emociones más profundas del espectador con la representación de un nivel alto de violencia; 2), de esa manera, hacerlo reflexionar sobre el rechazo hacia el *otro*, y 3) tal como lo menciona el propio director, transmitir este mensaje al público: no se puede hacer lo que queramos con el *otro*. No se puede mellar la autoestima y el amor propio de los que son diferentes a nosotros (Anexo I). "El ser humano es de un lugar y de todos y de ninguna manera se debería justificar la procedencia para crear una sociedad de clases y de abusos" (Barló, en *El Plural* 2009:s.p.). Como observaremos más adelante, el director intenta mostrar al espectador las consecuencias de ese rechazo violento, lo que causa que su representación resulte en algunos momentos sofocante y presione emocionalmente al público. Explicado esto, es necesario poner énfasis en una característica relevante de este espectáculo: la especial atención que se ha prestado a la "violencia simbólica", la que consiste principalmente en la dominación personalizada mediante el lenguaje en las relaciones sociales y, en este caso, entre los personajes moros y cristianos. Tal como explica Bourdieu [1995:104]:

> Cualquier intercambio lingüístico conlleva la *virtualidad* de un acto de poder, tanto más cuanto involucra agentes que ocupan posiciones asimétricas en la distribución del capital pertinente. Esta potencialidad puede permanecer latente, como a menudo acontece en la familia y en las relaciones

> de *philia*, en el sentido aristotélico, donde la violencia es suspendida en una suerte de pacto de no-agresión simbólica. Sin embargo, aun en estos casos, la negativa a ejercer la dominación puede ser una dimensión de una estrategia de condescendencia o una manera de llevar la violencia a un grado más elevado de denegación o disimulo, una manera de reforzar el efecto de desconocimiento y, por tanto, de violencia simbólica.

En relación con esto, Fernández presenta un análisis sobre los trabajos de Bourdieu, que ayuda a comprender mejor este concepto. Así, señala que:

> la violencia simbólica transforma las relaciones de dominación y de sumisión en relaciones afectivas, el poder en carisma. El reconocimiento de la deuda se convierte en agradecimiento, *sentimiento* duradero respecto al autor del acto generoso, que puede llegar hasta el afecto, el amor, como resulta particularmente manifiesto en las relaciones entre generaciones. [...] La violencia declarada, física o económica, y la violencia simbólica más refinada coexisten sin ninguna contradicción en [...] el corazón mismo de cada relación social. Las formas suaves y larvadas de violencia tienen tantas más posibilidades de imponerse como única forma de ejercer la dominación y la explotación, cuanto más difícil y reprobada sea la explotación directa y brutal (Fernández 2005:9 y 10).

El trabajo de Barló se basa mayoritariamente en evidenciar esta violencia implícita y resaltar su coexistencia con la violencia física y abierta en el texto de Lope, "que es en realidad una tragedia en toda regla que cuenta con todo lujo de detalles unos hechos particularmente violentos que sirven, como contraste, para preparar el cristianísimo final" (Madroñal 2013:36), lo que demuestra a la perfección esa relación de dominación y de sumisión, de la que habla Fernández, entre el personaje morisco y su amo, y la deuda que siente Hamete hacia el "generoso" don Gaspar, "el verdadero beneficiado" de esta historia (Madroñal 2013:36).

Al haber utilizado las tablas de la RESAD para llevar a cabo esta función, para la escenografía, bajo la dirección de Pedro Herrero, se ha adoptado un enfoque metafórico y minimalista, aprovechando al máximo el reducido espacio disponible y la cantidad limitada de accesorios. Esa sencillez influye en la kinésica de los actores, priorizando y convirtiendo la palabra y la actuación en portadores principales de sentimientos, relacionados especialmente con la violencia. El suelo revestido de arena, rodeado por un ambiente oscuro, provoca un contraste visual

como símbolo del trasfondo calamitoso del original (imagen 1). La iluminación, concebida por David P. Arnedo, emerge como la pieza fundamental del conjunto escenográfico, creando distintos espacios y encarnando las emociones de cada personaje. Su enfoque se centra en manipular los colores y la intensidad de las luces de manera realista para lograr este efecto (imagen 2).

Dentro de este puzle escénico, el vestuario moderno, diseñado por Sara Roma, junto a la kinésica de los actores son los elementos esenciales que trasladan la acción a la actualidad y contextualizan la trama. En este sentido, tal como lo puso de manifiesto César Barló en la entrevista que realizamos con él en julio de 2021, se insistió en el trabajo coral a la hora de diseñar los figurines. Este detalle se percibe a través del color negro predominante en la vestimenta de los cristianos frente a Hamete como el único personaje cuyo figurín tiene color (imagen 3), sin mostrar ningún distintivo cultural específico. Debido a esta estrategia estilística, el público siente más empatía con la historia contada y el mensaje del director se recibe adecuadamente: todos los iguales contra uno diferente. Según Martínez Valderas,

> Reconocer el mundo representado como propio permite que el espectador sienta que lo que ocurre es cercano a él e, incluso, que podría sucederle a él mismo. Favoreciendo los recursos de la empatía y la autoidentificación, el realismo, como estrategia, permite que el público viva lo que ocurre en la escena por analogía con los sentimientos del personaje [2017:64].

Comenzamos nuestro análisis con la escena de la fiesta de San Juan, cuando Hamete expresa su furor hacia los cristianos por sufrimientos que le han infligido sus enemigos. Su cara manifiesta solo un deseo: la venganza. Su gran enojo se representa en la escena en que habla de Berbería, donde la equipara con un caballo, al que el rey de España le puso un freno en la boca con que la oprimía y desviaba (vv. 328-342). En el montaje es sumamente llamativo presenciar cómo el director expone esta escena, convirtiendo unos pocos versos sin ninguna descripción escénica de la obra original en un cuadro simbólico. En ese momento, Hamete, llamando a Rustán, uno de sus amigos, le tapa violentamente la boca con la mano y lo empuja al suelo, y el otro, resistiéndose, intenta defenderse y liberarse (imagen 4). Al comparar los versos originales con esta actuación, se sugiere que Hamete personifica a España, quien ejerce control sobre Berbería o el *otro*, representado por Rustán, sometido a esta represión. Es importante destacar que el caballo es un elemento metafórico relevante, como observaremos nuevamente en el próximo ejemplo.

En la escena en que Ribera está describiendo a don Gaspar las características de un caballo recién llegado para vendérselo, cada adjetivo que utiliza para el animal nos acerca más a Hamete; una pura ironía contra el personaje moro de la obra. Se trata de un mensaje que posiblemente no fuera recibido por el espectador de la puesta en escena si el director hubiera optado solo por su expresión verbal. Porque, de acuerdo con la observación de Esslin, "words by no means represent the 'Platonic code' of the spectacle, but are merely an important ingredient that may or may not be the ultimate determinant of its meaning for the spectators of a given performance" [1987:79]. En la representación de esta escena contemplamos a Ribera describiendo con gritos violentos al caballo (imagen 5). Sentado sobre un barril, pintado como la bandera de España, simula montarlo con una mímica que expresa el dominio, la hostilidad y el odio. Ese rechazo y aborrecimiento hacia Hamete se transmite al público con el placer hostil que se percibe en la expresión facial de Ribera, cuando aprieta los dientes con enojo y presenta una sonrisa maliciosa acompañada con el ceño fruncido que representa sus emociones ligadas al disfrute por el sufrimiento ajeno, la infelicidad o la humillación del *otro*.

Mientras él va describiendo las características del caballo, al fondo se observa a Hamete en un lugar elevado, rodeado por cuatro cristianos que lo amenazan con una espada y lo observan hablándose entre ellos como si estuvieran valorándolo como un animal (imagen 6). Las descripciones de Ribera del estado físico del caballo coinciden en gran medida con Hamete: de ojos rígidos y bravos, hidalgo y seguro, alto de rostro, rodillas firmes, espanta con las narices abiertas, el pecho ancho, cuando bufa lanza a los que lo miran rayos de fuego, es arrogante, etc. A nuestro juicio, el director busca que los espectadores modernos capten bien la ironía de esta escena y por ello insiste en su exageración. Aunque podría haberles otorgado más libertad en su interpretación, como bien menciona Wheeler, el público nunca es completamente libre [2012:87]. La persistencia de Barló a la hora de transmitir el mensaje del autor puede ser interpretado tanto positiva como negativamente. Puede ser entendido como otra justificación de la ira de los moros por el comportamiento menospreciante de los cristianos, o puede ser comprendido como un menosprecio añadido por el director.

Estos episodios de equiparación caballo-moro no son especialmente relevantes en la trama; el director podría haber prescindido de ellos y optar por no representarlos tan claramente y tan violentamente en dos escenas diferentes, y suavizar un poco el menosprecio y la violencia expresados en la obra. Pero, sumando otros detalles de la representación que serán estudiados a

continuación, se puede deducir que la intención de Barló era aprovechar detalles como este para mostrar cuál es el antecedente de la ira de Hamete que lo lleva a cometer una violencia mayor. Si hubiera suavizado estas escenas y otras similares, echaría automáticamente toda la culpa a Hamete, minimizando el papel de los cristianos en la ira acumulada.

Si volvemos al inicio de la obra, es importante analizar la escena en la que los cristianos capturan a Hamete y a Argelina, su amada, y los separan. Observamos una representación muy tensa de esta acción, repleta de violencia física. Cuando el barco de los cristianos aborda el de Hamete, los siguientes elementos se apoderan del escenario: gritos salvajes, rostros violentos, risas histéricas de los cristianos y sus gestos amenazadores blandiendo sus espadas, música de suspense y de tensión, y caras asustadas de los moros. En esta escena vemos a siete cristianos contra dos moros, amenazándolos con agresión (imagen 7). Cuando los cristianos invaden el barco de Hamete, lo primero que hacen es atrapar a Argelina, separándola del protagonista, maltratarla con patadas, y llevarla a una tienda aparte. En el escenario intuimos, pues solo vemos la sombra, cómo es atada en esa tienda (imagen 8). Los cristianos detienen violentamente a Hamete, lo cogen de los brazos, lo agarran fuertemente del pelo y zarandean agresivamente su cabeza. Se ríen y se burlan histéricamente de él (imagen 9). A partir de este momento las escenas de violencia, más o menos duras, son constantes hasta el final de la obra. Lo importante es poner de manifiesto que el director no ha obviado ningún detalle correspondiente a la violencia que ha sufrido Hamete y que explica su reacción final. No intenta suavizar ningún acto violento de los cristianos con el objetivo, si no de justificar, sí de entender su resultado, que es la respuesta violenta del moro.

Así, las sucesivas burlas del bando cristiano contra Hamete representadas en este espectáculo son ejemplo de la minuciosidad del director. A este respecto, destaca la secuencia donde Beltrán, el cristiano encargado de vender a Hamete, informa a don Martín, el futuro dueño del moro esclavo, sobre la separación de la pareja mora y este le contesta: “Bien en apartarlos anda” (v. 1016). La lectura del director de este verso y la reacción que elige para su escenificación son de sumo interés. La sonrisa grotesca del actor y el gozo reflejado en su rostro plasman claramente la violencia emocional infligida contra el moro (imagen 10). Luego, este mismo personaje, al acercarse a Hamete para observarlo, desenvaina inmediatamente su espada, apuntándola hacia el cuello del moro en señal de amenaza. Lo mira con desprecio, abriéndole la boca por la fuerza y examina el interior; verifica su edad y su estado físico como si se tratara de la compra de un animal (imagen 11). Es notoria la insistencia en esta comparación, pues se emplea

la misma animalización presente en el texto de Lope, convirtiéndola en un gesto característico de los comerciantes de ganado. Todos estos gestos se acompañan de una sonrisa agitada y despectiva. En esta función se acumulan escenas similares que demuestran la lectura del director focalizada en la intolerancia de los cristianos y sus gestos menospreciantes y violentos. La mímica facial exagerada y chocante de los actores en esos momentos es tan impactante que puede ser interpretada como señal de enajenación mental, lo cual transmite este mensaje: una persona normal no puede ser tan cruel. En este sentido, es necesario señalar que achacar la actitud de los personajes cristianos a la "enajenación mental" aunque justificaría de alguna forma sus actos inhumanos, lo cual se distancia de la intención del director del montaje (Anexo I 2021), es lo que se percibe realmente de la kinésica de los actores.

La desolación del protagonista al estar separado de su amada se expresa mediante versos como: "No te espantes: tengo amor/ otra vez cautivo fui/ y no sentí la prisión" (vv. 1029-1031). Sus monólogos, donde desvela su amor y de sus heridas emocionales, más dolorosas que las físicas, constituyen los momentos más tristes de todo el montaje. Sus llantos, el escenario en claroscuro, el juego de luces en tonos rojizos y la música dramática y melancólica en tonalidad menor, tocada en directo por la teclista, conforman un conjunto que provoca compasión y que prepara al espectador para la réplica de Hamete a toda esa crueldad injusta (imagen 12). Destaca especialmente en la iluminación el uso de la luz cenital que resalta la imagen del protagonista y enfatiza un efecto dramático, creando sombras en su rostro, así como la proyección de la luz frontal o a veces lateral desde abajo que engrandecen su figura y su sombra (imagen 13). Se trata de un diseño ingenioso de luz para representar de forma metafórica la furia y la tristeza que Hamete siente simultáneamente.

Otro cuadro relevante es cuando Hamete desarma a don Martín cuando este duerme. Al contemplar la espada del cristiano, el protagonista se siente tentado a recobrar su libertad. Sin embargo, su dueño se despierta inesperadamente, y, atemorizado por ver a Hamete armado, reacciona de forma agresiva. A pesar de dudar por un momento, el moro decide rendirse y someterse, devolviendo la espada en señal de paz con gesto sereno, sosteniéndola en reposo y con la punta hacia abajo (imagen 14). En contraste, el dueño, asustado y nervioso, nada más coger la espada, apunta hacia el moro y llama a gritos a su criado (imagen 15). Hamete, aún tolerante frente a los actos violentos de los cristianos, toma la cuerda del cristiano y se la coloca en propio cuello. En esta escena los actores se comunican en silencio por medio de la mímica. El gesto del moro

parece insinuar a don Martín que podría defenderse contra sus actitudes violentas y obtener su libertad si lo deseara, pero todavía es obediente. Esta manera ideada por el director ilustra de forma perspicaz el proceso progresivo de la intolerancia y violencia de Hamete.

A medida que nos acercamos al desenlace de la obra, la ira de Hamete alcanza su punto culminante y se desencadena cuando don Gaspar, su último dueño, le pega con una caña violentamente. En este caso, el director ha sido fiel al texto original. El impacto visual del texto es tan obvio en esta escena que no requiere ser representada de otra manera, ya que cuenta con suficiente violencia explícita. Las patadas y los golpes brutales con la caña que don Gaspar propina a Hamete, los empujones fuertes, los gritos broncos y su rostro enojado y enrojecido representan el nivel de violencia pensado por el autor (imagen 16). Es entonces cuando Hamete pierde la razón y decide contestar a los cristianos de la manera más violenta.

En esta secuencia contemplamos a Hamete en un ambiente medio oscuro con reflejos de luz roja intensa y acompañado de una música de horror de fondo. A partir de entonces los personajes cambian los papeles. Hamete se convierte en un demente con cara enajenada y agresiva, voz agitada y movimientos histéricos, todos signos de su creciente violencia (imágenes 17 y 18). El protagonista decide vengarse matando a la mujer de don Gaspar para colocarlo en la misma situación que él ha sufrido y causarle la misma violencia psicológica: perder a su amada. Tras este suceso, nuestra compasión se dirige hacia don Gaspar. Al igual que ha sucedido hasta ese momento con Hamete, los monólogos de don Gaspar, en los que expresa su gran tristeza por la pérdida de su amor, se acompañan de música melancólica. De nuevo la luz roja de contraste alto y marcado que genera sombras duras subraya su enojo y su furia por el dolor que siente, en el cual, como él mismo manifiesta, ninguna venganza puede poner templanza (vv. 2864-2865) (imagen 19).

Tras la detención de Hamete –momento, de nuevo, de gran violencia– llegamos a una escena en que se describen los detalles de su próxima ejecución. En el texto, Lope nos describe los detalles de una ejecución típica de aquel entonces y no hay ninguna intención o mensaje político o social detrás de ello, porque tal como menciona Case [1999], ejecutar a los malhechores de la manera más cruel posible era muy típico de aquellas épocas y la ejecución tenía que ser como un espectáculo aleccionador [1999:204]. Por consiguiente, esta escena no tiene especial relevancia a nivel textual. Sin embargo, en el montaje de la obra se le ha prestado mucha atención y se ha representado de una manera chocante. En este fragmento (vv. 2905-2916), el alcalde de Toledo, cuyo papel es desempeñado por una mujer en el montaje, sale ante el público explicando en detalle

lo que pretenden hacer a Hamete: atarle a un madero; cortarle las manos; sacarle pedazos de sus carnes con tenazas ardiendo por todo el cuerpo; luego lo ahorcarán y al final lo colgarán por los pies, cabeza abajo. Este cuadro es uno de los momentos más logrados del montaje en cuanto a un nivel alto de violencia psíquica. Para el público de entonces eran muy familiares las descripciones violentas del alcalde, pero, evidentemente, para el público actual, este modelo de torturas y castigos es muy típico de personajes sádicos de las películas de acción u horror; afortunadamente, no del día a día. No es que los espectadores del siglo XXI no estén familiarizados con esa violencia, sino que ese nivel de crueldad se le supone a una persona demente o a la ficción, lo cual ha sido mostrado muy bien por César Barló. Las risas histéricas de la actriz, sus movimientos nerviosos, la complacencia que se observa en su rostro y en sus ojos a la hora de hablar sobre estos actos violentos y las risas del público cristiano son elementos que, a nuestro modo de ver, evidencian la lectura crítica del director, repudiando cualquier acto brutal y cruel al dibujar una imagen ridiculizada y despreciada de estos personajes (imágenes 20, 21 y 22). La intención de Barló es provocar la reflexión en sus espectadores sobre la "violencia" y sus consecuencias, estableciendo una conexión entre el pasado y el presente, para distanciarlos de esos actos inhumanos y recordarles la necesidad de romper el ciclo repetitivo que persiste aún después de siglos de conflictos entre el *nosotros* y el *otro*.

Tras la salida del alcalde, entran tres villanos comentando el caso de Hamete con aversión y menosprecio. Los tres juntos, tapados con velos del color caqui, aparecen vestidos con una mantellina larga y ancha, de la que salen tres pares de manos, dando la impresión de ser una criatura estrambótica con seis manos y tres cabezas (imágenes 23 y 24). Esta indumentaria es hábilmente ideada para reflejar la violencia y la crueldad de estos caracteres y la perversidad de su personalidad. Durante los minutos de su actuación volvemos a observar ademanes grotescos, trastornados y alocados. Además de sus gesticulaciones, la voz faríngea de los actores es un elemento relevante en la caricatura de estos personajes: nos recuerda los gritos de brujos o locos que hemos observado en otras representaciones. Son unas voces que reflejan maldad. El magnífico conjunto de atrezo, figurinismo y actuación logra ridiculizar tanta violencia verbal.

Finalmente, llegamos al cuadro de la ejecución de Hamete, la escena final de la obra, en cuya acotación se ha indicado detalladamente el espacio escénico imaginario del autor. En el centro del escenario se presencia a Hamete atado a un palo rodeado de personajes cristianos; el cura en un extremo del escenario y el alcalde en el otro. De nuevo recibimos la misma lectura crítica del

director hacia los personajes cristianos, los mismos gestos y actos agitados y el mismo peso psicológico. Los personajes son interpretados otra vez como unas personas dementes, histéricas y con altibajos emocionales. Esto se evidencia claramente en el cura, que se ha representado como un personaje cómico con gestos muy propios del siglo XXI; tiene cambios súbitos de humor; pasa de sonrisas y movimientos tranquilos a mímicas violentas, gritos y saltos salvajes (imágenes 25 y 26). Todo conforma un conjunto escénico para criticar tanto la violencia física de la ejecución de Hamete como la psicológica de su conversión obligatoria al cristianismo.

Teniendo en cuenta todos los elementos examinados, es evidente que detrás de estas metáforas empleadas por el director hay una intención y no es otra que hablarle al público de una polémica social actual: la inmigración. La historia se repite: odio de razas, intolerancia, sufrimiento, tristeza, injusticia, ira y dolor conllevan violencia y horror. Como hace notar Barló en el *dossier* de la obra, "AlmaViva Teatro se embarca en una aventura de acción para reflexionar con nuestro público del s. XXI sobre la mirada hacia el *otro*, al que no es como nosotros, al que es diferente" (*El Hamete de Toledo*, *dossier* del montaje de AlmaViva Teatro, 2009). Merece la pena citar a Olivas [2014], quien, en su evaluación de este montaje, señala "el vilipendio y el menosprecio al que se somete a la inmigración arrastran al extranjero a una espiral de rencor que solo puede desembocar en la réplica del tratamiento injusto recibido. Una vieja historia nunca aprendida; la intolerancia alimenta el odio y el odio genera el horror" [2014:194].

Para concluir, el director ha logrado transmitir un mensaje progresista en su versión de *El Hamete de Toledo*, decidiendo correctamente dónde hacía falta mostrar la violencia expresada en la obra, dónde tenía que añadirle algunos detalles en la escena o en los figurines y dónde debía prescindir de algunos elementos de la obra que no eran aptos para el público actual, aun siendo bastante fiel al texto. Hemos mencionado anteriormente que la intención de Lope de Vega cuando expresa este nivel de violencia en su obra era atraer a más público. Aunque él mismo no esté de acuerdo con esa violencia, como intuimos por la tristeza de Hamete presentada en varias ocasiones, cumple con los requisitos del teatro de su época y escribe para sus espectadores: españoles católicos del siglo XVII, quienes también eran aficionados a las historias truculentas de los mártires**.** Como hemos contemplado en los últimos versos del texto, al fin y al cabo, opta por la satisfacción del público de entonces, poniéndole como ejemplo la vida de Hamete, de la cual se tienen que acordar a la hora de tratarse con sus esclavos moros. Sin embargo, la intención de Barló al elegir esta obra no es satisfacer a un público en concreto. Sostenemos que pretende criticar el tema del

odio entre razas que, incluso pasados muchos siglos desde la historia original, sigue siendo polémico tanto a nivel político como a nivel social. El director recurre a una obra clásica para hablar de un problema nunca resuelto, tristemente vigente. En realidad, esta es la característica definitoria de los clásicos, que "son y serán actuales porque hablan de las grandes pasiones humanas —los celos, la ira, la lujuria, la avaricia, la insumisión, la rebeldía— que resultan hoy las mismas que hace dos mil quinientos años. Lo que cambia son factores secundarios y superficiales: la manera de trasladarnos, de vestirnos, de comunicarnos" (Ricardo Iniesta, citado en Bastianes, Fernández y Mascarell 2014: 64). Lo mismo ocurre en este montaje con la representación explícita de la violencia injusta para dar de nuevo al público la lección no aprendida, y para recordarle lo que podría pasar si no somos más permeables todos.

4.5.2. La marginación social

Según todo lo explicado en este trabajo, sabemos que la ascendencia árabe-islámica de los moros y moriscos se había convertido en un pretexto para poder marginarlos socialmente y segregarlos de la identidad nacional. Esta situación no solo facilitó a los cristianos el proceso gradual del destierro de esta minoría, sino que también preparó a los moriscos para admitir su nuevo destino, sugiriéndoles la imposibilidad de integrarse en la sociedad cristiana y sintiéndose excluidos de la pertenencia social y cultural del país. Este asunto se concibe claramente en obras como *La villana de Getafe,* donde se acusa al protagonista de ser morisco con la intención de obstaculizar su matrimonio con una mujer cristiana. O también, en *Los melindres de Belisa*, se muestra que el acto de disfrazarse de morisco les brinda a los protagonistas cristianos una vía de escape y aislamiento de la problemática que los acecha. Estas comedias ilustran que la identidad morisca era percibida como un impedimento para la integración social.

4.5.2.1. *La villana de Getafe*

Se trata de una comedia de capa y espada (Sánchez Jiménez 2014:165) que explora un triángulo amoroso entre don Félix, un noble mujeriego, su amada doña Ana, e Inés, una labradora de Getafe. Don Félix, quien planea casarse con doña Ana, viaja a Sevilla para realizar algunos negocios y se

reencuentra con Inés, con quien tuvo aventuras. Es en este punto cuando se desencadena todo el conflicto amoroso de la obra, ya que don Félix promete matrimonio a ambas mujeres, dejándolas a las dos en espera. La villana de Getafe, caída en la trampa amorosa del hidalgo, al descubrir que no es su única prometida, recurre a todos los medios posibles para conseguir el matrimonio con él. Con tal fin, envía una carta anónima a doña Ana, acusando falsamente a don Félix y su criado de ser moriscos. Doña Ana y su padre, Urbano, que no pueden admitir bajo ninguna condición la impureza de sangre de Félix, buscan inmediatamente remediar el problema y, así, se prepara el casamiento de la noble con don Pedro, otro pretendiente suyo. A lo largo de diversos enredos entre los personajes, don Félix logra demostrar su ascendencia cristiana vieja pero, ya engañado por Inés, termina casándose con ella.

Escrita hacia 1613 (Brioso Santos 1997:80), año en que el país se encuentra en el auge de la polémica del morisco y su expulsión, el asunto secundario de la pieza muestra el repudio de la sociedad de entonces hacia esta minoría. La cuestión de la pureza de sangre y el problema morisco enlazada con el argumento principal del texto, que se ha convertido en uno de los asuntos más llamativos de la comedia lopesca para críticos como Márquez Villanueva [1983], Brioso Santos [1997] o Sánchez Jiménez [2014], generando discrepancias entre ellos. A pesar de que todos coinciden en los insultos y comentarios antimoriscos presentes en la obra, discrepan en cuanto a la intención de Lope al emplearlos. A este respecto, Márquez Villanueva hipotetiza un trasfondo biográfico, argumentando que refleja una experiencia personal de Lope, que había sido acusado de ser morisco [1983:173-174]. Para él, nuestro autor buscaba criticar el "vicio de la murmuración y no el concepto ni las prácticas de la limpieza de sangre" [1983:158]. En efecto, el estudioso mantiene que Lope respalda el sistema "de arriba abajo, mostrando su necesidad y la justicia eficaz de sus procedimientos" [1983:158]. Para demostrar esa eficacia, expone como razón la facilidad con la que don Félix logra probar su limpieza, porque el sistema funcionaba idóneamente a este respecto (Márquez Villanueva 1983:157). A diferencia de él, Sánchez Jiménez plantea que la problemática de la sangre morisca simplemente contrae el toque cómico del segundo y parte del tercer acto, sin presentar ningún mensaje político relevante [2014:179-180]. Coincidiendo con aspectos de ambas visiones, sustentamos que Lope, en primer lugar, podría haber buscado hacer reír a su público a través de la figura del morisco, uniéndose así al vagón propagandístico antimorisco. En segundo lugar, podría estar criticando la difamación de forma general, pero al mismo tiempo podría haber querido resaltar la eficacia del sistema que rápidamente desacredita

tales injurias. Por último, es muy probable que haya respaldado la pureza de sangre y la expulsión de los moriscos en un contexto de furor por este conflicto, cumpliendo con su papel en la justificación de este decreto. De acuerdo con Brioso Santos, la acusación de la sangre impura del protagonista debió de dejar en el público de entonces "una impresión agridulce" en los tiempos de alta persecución contra los moriscos [1997:88]. Uno de los requisitos fundamentales de la nobleza durante los Siglos de Oro, aparte de la hidalguía, fue el concepto de la limpieza de sangre (Brioso Santos 1997:88). Si bien ser hidalgo era la razón mayor para ser considerado un noble, no ser cristiano viejo desvalorizaba esta distinción, ya que en España se estimaba más a "un hombre pechero que a un hidalgo que no es limpio" (en un *Memorial* del año 1600, cita extraída por Brioso Santos 1997:88). La muestra de ello se sustenta en el segundo acto, cuando doña Ana recibe la carta:

> La lástima que os tengo, señora doña Ana, me ha obligado a escribiros, que este caballero con quien os casáis es morisco, y ansimismo lo es su criado; ya se les hace la información para echallos de España. Su agüelo de don Félix se llamaba Zulema, y el de don Lope, lacayo, Arambel Muley, que eso del Carpio es fingido, porque con los dineros que ganó su padre a hacer melcochas en el Andalucía ha comprado la caballería con que os engaña (v. 2034*Acot*).

El núcleo de la calumnia subraya que, mientras la caballería podía ser comprada, la pureza de la sangre no. Esto se debería a que, en la sociedad cristiana, la lealtad a la patria y el rechazo hacia los *otros* muy probablemente eran valores incuestionables. De esta forma, a los moriscos les resultaría imposible ocultar su identidad nacional-religiosa, ya que siempre habría algún cristiano viejo dispuesto a desvelar su verdadera condición. Esto, por ende, demostraría de nuevo la alta capacidad del sistema en depurar los *otros* de los *nosotros*, porque al no poder comprar la nobleza de sangre, testimonia que la corriente propagandística antimorisca cumplía con éxito su misión. Parte de ella son las burlas y los menosprecios que reciben Félix y Lope tras ser infamados de moriscos. El autor utiliza todas las excusas típicas de entonces para justificar la marginación que se merecen los personajes supuestamente moriscos. Inicialmente, se agarra a su apariencia y el color de su piel:

RAMÍREZ De Lope siempre temía,
Julia, que morisco era:
cara tiene de quemado. (vv. 2064-66)

RAMÍREZ y el Lope cuyos abuelos
vivían de hacer buñuelos
en cuyo aceite se quema,
con Julia, que es como el Sol? (vv. 2125-2128)

La asimilación burlesca entre la piel "morena" y el color de "quemado", siendo comparada incluso en el segundo ejemplo con comida quemada, se pone al servicio del autor para ridiculizar la etnia de esta comunidad. Además, en estos versos contemplamos cómo se menosprecia también la clase social de los moriscos al considerar insultante la ocupación de buñolero (Sánchez Jiménez 2014:166). El mismo factor, el estatus social, vuelve a ser despreciado por Ramírez, pero bajo un pretexto diferente:

RAMÍREZ En Castilla
no hay moro tan gentilhombre. (vv. 2078-2079)

Estos versos sugieren que el mayor nivel de nobleza y gentileza pertenecía a los cristianos y era imposible que un moro o un morisco pudiera alcanzarlo, considerándose inferior a *nosotros*. Aparte de esto, como es de esperar, el idioma morisco y las normas islámicas aparecen de nuevo como un factor despectivo e hilarante:

DOÑA ANA Morisco me ha parecido,
y aun en el hablar también. (vv. 2088-2089)

RAMÍREZ He de colgar un pernil
para que vayan huyendo. (vv. 2150-2151)

Estos comentarios denigrantes, como el intento de ahuyentar a un morisco con un trozo de jamón, desempeñaban apropiadamente su papel de hazmerreír en aquel entonces, puesto que, como hemos ido observando a lo largo de la tesis, se presencian con recurrencia en los textos áureos.

Según todos estos ejemplos, la esencia antimorisca de la comedia es innegable, dado que se emplean a rajatabla todas las herramientas típicas con el fin de menospreciar, ridiculizar y,

finalmente, marginar a este *otro*. Más allá del objetivo de Lope de entretener a su público o criticar la difamación, lo relevante aquí es la ideología subyacente detrás de estos insultos: la discriminación y el menosprecio hacia el *otro* morisco. Aunque Lope podría haber criticado la difamación, utilizando la ascendencia morisca como ejemplo, también deja claro que ser cristiano nuevo era considerado como una mancha y ofensa, ya que nadie se siente agraviado por una alabanza. Esto se evidencia también en las palabras de Urbano al declarar a doña Ana que independientemente de si Félix es morisco o no, él no desea que su hija se case con alguien con esa fama (vv. 2052-2054). Y, si la intención de Lope era simplemente divertir, claramente utilizó al *otro* morisco y se burló de él en los momentos cruciales y dependientes de su pluma. En resumen, lo evidente es que ser morisco constituía una razón suficiente para ser marginado y excluido de la sociedad, llegando incluso a trascender conceptos como el amor.

4.5.2.1.1. Montaje de Sociedad Estatal de Conmemoraciones, SECC - Aula de Teatro de la Universidad Carlos III (2009)

En el marco del proyecto "Las Huellas de la Barraca 2009: 400 años del *Arte nuevo de hacer comedias*", organizado por La Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, el Aula de Teatro de la Universidad Carlos III de Madrid fue elegida para participar en esta actividad realizada en homenaje a Federico García Lorca y su grupo teatral universitario, fundado en 1932 (Oliva 2011:125-126).[209] El espectáculo se estrenó en el Patio Wessel de Almagro el 10 de julio de 2009,[210] y se representó en la segunda edición del Festival de Teatro Universitario de Granada, celebrado entre el 13 y el 19 de noviembre de 2009 en el Teatro del Centro Cívico del Zaidín. Además del Aula de Carlos III, participaron otros grupos de España con obras como *Quien todo lo quiere*, montaje de la universidad de Alicante, o *El desdichado por su honra*, llevado a escena por el grupo anfitrión (Granada 2009:53). Sánchez Montes, la directora del Secretariado de

[209] El proyecto de rememoración de la labor llevada a cabo por Lorca durante los treinta inició su camino en 2006 con "Las Rutas de la Barraca", liderado por SECC. Tal como explica Oliva, las Aulas de Teatro seleccionados para este programa las de las universidades de Santiago, Valencia, Murcia y la madrileña Carlos III. Cerca de sesenta integrantes de estos grupos disfrutaron de un respaldo económico y recibieron monos de trabajo similares a los utilizados en la Barraca original. Esta iba a ser una seña de identidad de la gira, pues todos llevaban el símbolo que Benjamín Palencia diseño para aquel grupo (Oliva 2011:122). La trayectoria de SECC fue desarrollándose y posteriormente seis grupos de teatro universitarios llegaron a participar en la nueva versión del proyecto; "Las Huellas de La Barraca" (Oliva 2011:126).

[210] Véase la base de estrenos del CDAEM.

Extensión Universitaria, subrayó que el espacio creado en ese festival proporcionó una oportunidad a los grupos de teatro universitarios para "permitirse ser más rompedores que las compañías profesionales" (en Granada 2009:53).

Dirigida por Domingo Ortega, la propuesta de la Universidad Carlos III se abre con un prólogo alejado del contenido de la obra, en el que una compañía de teatro de principios del siglo XX que iba a presentar su repertorio en Filipinas pierde a la mayoría de sus actores en un naufragio. A los supervivientes les queda tan solo el texto de una obra, *La villana de Getafe*, y pocos recursos, entre los que hay unas pocas prendas de vestir y algunos elementos escenográficos. Esta premisa justifica la elección de una escenografía minimalista, a cargo de Gustavo Calleja, y un figurinismo atemporal, diseñado por Lola Canales, adaptados a los presupuestos universitarios (imágenes 1 y 2). De este modo, el verso y la actuación se convierten en las herramientas esenciales para comunicarse con el público. Asimismo, se emplea la danza y el canto coral para añadir un toque divertido y dinámico a la función.

La versión fiel de Domingo Ortega presenta modificaciones principalmente en la interpretación del episodio de la falsa acusación contra el protagonista y su criado. Aunque la puesta en escena se enmarca en bromas constantes sobre los chinos y filipinos y se burla de su apariencia, focalizándose en particular en sus ojos, evitaremos profundizar en este punto ya que no forma parte de nuestros objetivos. No obstante, la visión del director sobre la temática morisca resulta más comprensiva. En esta línea, se conserva la esencia primordial de esta parte de la comedia, que es la controversia generada por la difamación contra don Félix, pero se aplican supresiones que reducen al mínimo el carácter anti-islámico del texto original.

Ortega opta por eliminar todos los comentarios e insultos antimoriscos que habíamos identificado en el análisis del original. Los versos que menospreciaban la etnia morisca y se burlaban de su apariencia y el tono de piel son excluidos. De la misma forma, se erradica el chiste sobre el pernil y, en su lugar, Inés amenaza verbalmente a Félix y Lope, advirtiéndoles que utilizará una maza para ahuyentarlos y hacer que se retiren. Cuando doña Ana recibe la mencionada carta, los actores se limitan a expresar su anticipada sospecha sobre la identidad morisca de don Félix por su kinésica. A este respecto, es digno de mencionar que no se observa ningún rasgo burlesco o menospreciante en los gestos de los personajes cuando se creen la calumnia y la reacción pensada para ellos ante la situación se resume en enojo por el supuesto engaño (imágenes 3, 4 y 5). El aspecto crucial al analizar esta escena es considerar que la propuesta de los jóvenes se enfoca

principalmente en el valor cómico del texto. Este enfoque se resalta especialmente en los figurines, transmitiendo generalmente humor y comicidad (imágenes 6 y 7). Por consiguiente, todo lo sucedido en el escenario no conlleva capas de significado profundas. En este cuadro, el único factor distintivo podría ser el personaje de Urbano, padre de Ana, interpretado por una mujer, debido a su indumentaria similar al chador de las musulmanas. Esta elección, tal vez, fue concebida para ofrecer pistas al público sobre el trasfondo religioso del asunto, ya que no expone ninguna otra particularidad que ayude a percibir la intención del director. No obstante, resulta interesante para nuestro estudio que esta prenda de vestir se convierta en un elemento emblemático y representativo de la comunidad musulmana, mediante la cual el espectador logrará, muy probablemente, reconocer y percibir la referencia islámica de la comedia. Otro detalle de relevancia asociado con el personaje de Urbano es la kinésica ideada para él. Sus expresiones faciales intensas y extravagantes, las sonrisas siniestras y las pronunciadas arrugas en su rostro, combinadas con una postura encogida y movimientos corporales tensos, contribuyen a proyectar una imagen que evoca más la figura de una bruja o una persona malévola que la de un personaje simpático. Esta caracterización de su personalidad conduce al espectador a culpar incluso a los cristianos por tener prejuicios hacia el morisco, por lo cual rechazan el amor de Félix.

En suma, el director, se esfuerza por mantener la integridad del contenido del texto sin caer en una puesta en escena que podría resultar ofensiva. Su enfoque podría interpretarse incluso como una manifestación de su crítica hacia la creación de estereotipos del *otro*. En su interpretación actualizada, Ortega evidencia sensibilidad hacia la temática islámica, procurando abordarlo de la manera más respetuosa posible y evitando los prejuicios que podrían alejar su enfoque teatral del tono divertido. Es evidente que, desde su perspectiva, los chistes antimoriscos de la obra de Lope ya no encajan en el teatro contemporáneo del siglo XXI, prefiriendo eludir el uso de tales elementos como medios de provocación de la risa del público. La representación del morisco y su identidad ya no resulta cómica y graciosa para los jóvenes universitarios, cuya visión más progresista al respecto aborda este tema con sensatez.

4.5.2.1.2. Montaje de la Joven CNTC (2016)

Siete años después, la comedia lopesca aparece de nuevo en los escenarios de teatro con la propuesta actualizada de la Joven Compañía de Teatro Clásico y bajo la mirada de Roberto Cerdá, el director del espectáculo. Estrenado el 20 de mayo de 2016 en el Teatro de la Comedia de Madrid, la versión de Yolanda Pallín, según ella, presenta una lectura "conservadora" del original, porque los personajes "se guían mucho por intereses económicos" (Pallín, en Zubieta 2016:72). La primera experiencia de colaboración entre Cerdá y Pallín (Zubieta 2016:68) se centra en criticar "la extorsión, el chantaje, la corrupción, el dinero y el poder" que se han convertido en valores en nuestra sociedad actual (Cerdá, en Zubieta 2016:60). Con tal fin, se ha trasladado la acción a un ambiente completamente contemporáneo, convirtiendo la corte en grandes urbanizaciones donde "hay abogados del Estado, grandísimos ejecutivos, registradores de la propiedad, grandes inspectores de hacienda: todo lo que conforma la estructura del poder" (Cerdá, en Zubieta 2016:61). El argumento se desarrolla entre doña Ana y don Félix, representantes de esta clase burguesa, e Inés, quien trabaja en un desguace de coches y proviene de una familia proletaria. A diferencia de la visión amorosa de Lope, Cerdá coloca el dinero y el sexo como pilares de las relaciones humanas en su lectura. Don Félix se representa como un don Juan que busca seducir a las mujeres para satisfacer su ego, manipulándolas malignamente. Por otro lado, doña Ana es caracterizada como una narcisista interesada en sacar provecho de los hombres, mientras que la villana anhela ascender socialmente y no duda en recurrir a cualquier engaño para lograrlo. En este sentido, remitimos las palabras de Cerdá:

> la relación entre la villana y don Félix es una relación de sexo y de dinero, utilitaria, para que Inés, la villana, consiga su propósito que es llegar a la corte, que la inviten a ese club privado al que solamente pertenecen unos privilegiados. […] Y bueno, para mí la frase es que no solo se puede vivir de amor en estos tiempos. El amor está muy denostado y, realmente, las relaciones, salvo en algunas excepciones, se basan ahora para mí, y desde luego con respecto a *La villana de Getafe*, en otros parámetros y en otros temas que tienen que ver sobre todo con el dinero y el poder (en Zubieta 2016:60).

Aplicar este enfoque modernizado al texto implica modificar el final feliz de la obra, puesto que los personajes no desean el amor para que todo desemboque en un matrimonio dichoso. En esta

adaptación, las mujeres se muestran más audaces y se alían para confrontar el machismo. Tal como explica Cerdá, durante los ensayos se optó por cerrar su propuesta con la imagen de un Félix "pillado, arruinado y engañado" por ambas mujeres (en Zubieta 2016:66). El director manifiesta haber disfrutado al dejar "pelado" a este don Juan, modelo para muchos en una sociedad que alimenta el machismo (en Zubieta 2016:66). Cerdá, confesando ser un micromachista,[211] explica que, a su juicio, "el micromachismo es algo completamente instalado en nuestra sociedad", y en esta lectura crítica busca cuestionar estos patrones de pensamiento y actitudes en las interacciones con las mujeres (en Zubieta 2016:66).

En sintonía con la actualización del texto, la escenografía y el vestuario diseñados por Ana Garay reflejan el entorno de una sociedad contemporánea. Los espacios angulares de cemento y los muros grises transmiten una atmósfera fría y rígida, simbolizando el desafecto en los tratos humanos. La diferencia entre clases sociales, una temática relevante para el grupo artístico de la Joven CNTC (Cerdá 2016:3), se manifiesta en los escenarios: espacios vacíos y sombríos habitados por obreros contrastan con ambientes luminosos y lujosos, como un hotel y un campo de golf, propios de los adinerados (imagen 1 y 2). Además, el trabajo de Pedro Yagüe con la iluminación es fundamental, empleando luces "expresionistas" y "duras" para las escenas en la gasolinera y una iluminación más "naturalista" y cálida para el hotel (Yagüe, en Zubieta 2016:84). Del mismo modo, el figurinismo también destaca la brecha económica entre los personajes, con los labradores vistiendo monos grises y los burgueses luciendo trajes, mayormente blancos (imagen 3 y 4).

Destaca en esta representación el hecho de que, bajo la perspectiva moderna de Cerdá, el rechazo hacia el morisco permanece igual al retratado en el Siglo de Oro. La injuria que mancha la reputación de Félix se ajusta fielmente a la visión de Lope. Todos los chistes despectivos hacia los moriscos se presentan sin excepción alguna. Además de esta fidelidad cuestionable, se introducen elementos escénicos que intensifican la intolerancia retratada en el original. Cuando el padre de doña Ana lee la carta, el primer sarcasmo se realiza con los supuestos nombres moriscos de Félix y Lope: Zulema y Arambel Muley, respectivamente. Sergio Otegui, que interpreta este papel, consigue transmitir a la perfección el peso cómico planeado, adoptando un tono grotesco

[211] Según la explicación de Bonino, los micromachismos son "actitudes de dominación 'suave' o de 'bajísima intensidad', formas y modos larvados y negados de abuso e imposición en la vida cotidiana. Son, específicamente, hábiles artes de dominio, comportamientos sutiles o insidiosos, reiterativos y casi invisibles que los varones ejecutan permanentemente" [2004:1].

que imita el acento árabe que provoca risas en el público al cambiar repentinamente su modo de hablar al mencionar dichos nombres. Otro momento llamativo que hace reír al espectador es cuando Ramírez dice:

> RAMÍREZ De Lope siempre temía,
> Julia, que morisco era:
> cara tiene de tostada.

Es notable que el adjetivo "quemado" (v. 2066) del texto original se haya sustituido por "tostada", tal vez para que el chiste resulte más gracioso al público contemporáneo, lo que se confirma por haber conseguido su reacción colectiva.

Las burlas alcanzan su punto culminante cuando el protagonista y su criado entran en escena y perciben cierta anormalidad y distancia en la actitud del resto de los personajes. En un intento por acercarse a doña Ana, Félix es recibido con puñetazos y gritos, mientras ella intenta alejarse de él (imagen 5). Urbano también expresa su aborrecimiento hacia él, ridiculizando sus gestos, parecidos a los de un moro, lo que desencadena de nuevo la risa de los espectadores. La ascendencia mora del pretendiente de su hija le causa tanto disgusto que le provoca un profundo malestar en él, simulando sentir náuseas como si la cercanía con el morisco le generara una sensación física de repulsión (imágenes 6 y 7). Esta reacción ilustra el nivel extremo de rechazo que experimenta hacia la etnia morisca de Félix.

El aspecto más divertido y humorístico para el público se encuentra en la ironía sobre la prohibición del consumo de cerdo en la cultura islámica. En la versión de Cerdá, este comentario antimorisco no solo se conserva, sino que el director reconoce el impacto cómico al amenazar verbalmente a los personajes moriscos con el jamón para mantenerlos alejados de la casa de doña Ana. Es consciente de que este chiste podría hacer reír a carcajadas a la audiencia y, efectivamente, lo consigue, como lo comprobamos en la videograbación del montaje. Ante la insistencia de Félix y Lope por demostrar la falsedad de la infamia, todos los cristianos se asoman por la ventana y empiezan a lanzar frutas a los supuestos moriscos para expulsarlos de su entorno (imagen 8), como símbolo de su intento de desterrarlos de su tierra. Previamente a esta escena, contemplamos cómo Ramírez, el criado de la familia, los maltrata verbalmente y les reclama salir de España.

En este conjunto escenográfico concebido para el episodio morisco se percibe una dualidad interpretativa intrigante en cuanto a la postura del director sobre la cuestión del Islam. A primera

vista, la representación meticulosa y detallada de los aspectos menospreciantes hacia esta religión sugiere la intolerancia y la xenofobia de los responsables de la producción. No obstante, al considerar la visión general de Cerdá sobre la crítica a la estructura social jerárquica, se revela otro enfoque, más profundo. Sabemos que la propuesta del director busca cuestionar el sistema basado en el poder y el dinero que agranda la brecha entre las clases sociales. Dentro de esta estructura conservadora, subestimada por Cerdá, incluso los *nosotros* indigentes son vilipendiados, lo que indica que aquellos que son considerados como *otros* estarán aún más marginados. Esto sugiere que la intolerancia presentada en el montaje no representa la voz y la postura del director, sino su crítica hacia el sistema que marca diferencias entre clases sociales, etnias, religiones, etc. y quienes lo alimentan, excluyendo todo lo que no esté a la altura de su estatus. Si la voz de Cerdá estuviera resonando detrás de estas escenas, podríamos sostener que se trataría de una función incoherente. En otras palabras, sería contradictorio y carente de lógica que el director utilice a un grupo, que también es objeto de su rechazo, como vehículo para expresar críticas hacia otro colectivo. Por lo tanto, si Cerdá se posiciona en contraposición a la clase alta de la sociedad y las actitudes discriminatorias de algunos de ellos, lo haría abordando todas sus dimensiones, incluso marginar al *otro*.

En resumen, esta representación provocadora parece destinada a generar una reflexión sobre la continua presencia de discriminación y prejuicios arraigados en una estructura conservadora que aún perdura en nuestra sociedad actual. Sin embargo, nos surge una pregunta relevante: ¿hasta qué punto el público percibe estas profundidades psicológicas de los personajes, sus interacciones basadas en engaños y mentiras, y la malicia de sus personalidades? Aquellos espectadores interesados en estos aspectos tal vez podrían descifrar el mensaje subyacente. No obstante, quienes buscan solo divertirse y entretenerse en las salas de teatro se pierden en las burlas constantes y reaccionan con risas, una respuesta que predomina en la mayoría de los espectadores. Por consiguiente, teniendo en cuenta esta reacción colectiva, aunque la intención de Cerdá fuera instigar la reflexión sobre el abuso del poder en diversos contextos sociales, incluyendo la discriminación del *otro*, no parece haberlo logrado. De hecho, su representación podría haber provocado estas actitudes en lugar de cuestionarlas, lo cual contrasta con su objetivo inicial de criticar las diferencias de las clases sociales. Esta discrepancia entre la intención y el resultado posiblemente se deba a un defecto en su dirección, lo que podría ser objeto de crítica. En última

instancia, independientemente de la intención original del director, el fruto sigue siendo una propuesta que muestra rasgos de intolerancia hacia el *otro*, en este caso morisco.

Al concluir las dos perspectivas sobre *La villana de Getafe*, ambas revelan un progreso en la conciencia acerca de la sensibilidad del tema de la alteridad en el teatro contemporáneo. Sin embargo, los jóvenes de la CNTC, si bien critican las estructuras conservadoras que valoran la dignidad de las personas según su estatus social y nacionalidad, no muestran un conocimiento profundo sobre los aspectos que podrían considerarse xenófobos. Este contrapunto vislumbra la necesidad de una mayor sensibilización en la sociedad, relevante para que el resultado de una representación teatral no contradiga las intenciones que se tienen al abordar temas delicados, lo que contribuiría a observar propuestas teatrales más coherentes y comprensivas en las tablas.

4.5.2.2. *Los melindres de Belisa*

Situada la comedia lopesca entre 1606 y 1608 por la mayoría de los críticos (León 2007:1471), muestra la historia de un enredo amoroso entrelazado con la cuestión morisca, muy presente durante los años de la redacción de la obra. El protagonista, Felisardo, un cristiano que cree haber matado a un hombre en una disputa, busca escaparse de la justicia. Con tal fin, él y su esposa, Celia, optan por disfrazarse como esclavos moriscos y ocultarse en la casa de Belisa. Esta última es una mujer delicada y melindrosa que rechaza a todos sus pretendientes debido a sus caprichos en cuanto a la apariencia física. Con el propósito de hacer más verosímil su engaño, la pareja protagonista se entrega por completo a su nueva identidad, adoptando los nombres de Pedro y Zara y vistiéndose de atuendos moriscos. Inmersos en sus roles, Felisardo, ahora Pedro, se dedica al cuidado de los caballos, mientras que Celia, o Zara, trabaja en la cocina y realiza labores domésticas. La trama principal se centra en este entramado de identidades y cómo impacta en las interacciones sociales. Belisa se ha enamorado profundamente de Felisardo sin conocer su verdadera condición noble, lo que la lleva a lamentar desesperadamente su desgracia al no poder casarse con él debido a las barreras sociales que los separan:

> BELISA quiero un esclavillo,
> mas no diga nadie
> "de esta agua no bebo",
> que los tiempos hacen
> humillar soberbia,

subir humildades;
truecan los melindres
en sucesos graves,
enriquecen chicos,
empobrecen grandes.
¡Malhaya quien hizo
leyes desiguales,
que lo peque el gusto
y el honor lo pague! (vv. 1254-1267)

Ella ve este amor como algo tan inalcanzable que llega al punto de considerar quitarse la vida (vv. 1034-1088). En este contexto, la propuesta de Flora, la criada también enamorada de Pedro, a Belisa de herrar el rostro del esclavo morisco para así dejar de pensar en él (vv. 1292-1307), sobresale entre los actos violentos infligidos a los esclavos. Aunque no es nuestra intención profundizar en los pormenores del juego amoroso de la trama principal, estos detalles ponen de relieve la brutalidad y crueldad que caracterizaban el trato hacia los esclavos, la mayoría moros y moriscos, en esa época. Este cambio de identidad en los protagonistas, antes de clase noble cristiana y ahora en la piel de moriscos, les proporciona una vivencia palpable de cómo las disparidades sociales impactaban directamente en la calidad de vida y el trato humano que recibían los esclavos:[212]

Salga, herrada en el rostro, CELIA.

CELIA Apelo de esta crueldad
al supremo Autor del cielo,
pues no ha de haber en el suelo
ni remedio ni piedad. (vv. 1683-1686)

De este modo, la comedia revela cómo la clase social no solo se define mediante el nivel adquisitivo, sino que también la identidad religiosa de los personajes ejerce una influencia crucial. En otras palabras, ser esclavo/a representa el primer obstáculo, mientras que ser moro/a se convierte en el segundo y más significativo. Este concepto se ilustra claramente en el asombro de Belisa al descubrir que Pedro, cristiano bautizado (v. 402),[213] aspira a casarse con Zara, mora:

[212] En la obra, Lisarda, por estar enamorada también de Pedro, decide herrar a los esclavos con clavos fingidos. Aunque la marca en el rostro de los moros no es real, experimentan una profunda humillación debido al castigo impuesto (vv. 1531-1551).
[213] Pedro es de Granada, pero ha nacido en Madrid. Su madre era una esclava mora capturada en la guerra de Alpujarras por don Juan de Austria, quien la dejó embarazada (vv. 634-645).

BELISA ¿Pues puede un hombre cristiano
casarse con una mora?

FELISARDO Ya es cristiana, pues agora
está el serlo en vuestra mano.
Su bautizo y casamiento
podéis hacer en un día. (vv. 1823-1828)

O, en el momento en que Lisarda, madre de Belisa, advierte a su hijo don Juan sobre los riesgos de enamorarse de una mora:

LISARDA Deja esta mora, que, en efecto, es mora;
no trates de vencerla, que es delito
que nos puede costar hacienda y honra; (vv. 1673-1675)

Como señala bien León, el disfraz juega "un papel fundamental en la obra, y resulta el eje vertebrador del enredo en el que se sustenta la trama" [2007:1469]. Este aspecto cobra mayor relevancia en nuestro análisis al considerar el uso del disfraz moro-morisco, especialmente como una vía de escape. En este sentido, Graciela Fiadino sostiene que el recurso del disfraz y la máscara resultan sumamente efectivos en la obra,

> pues los vestidos que el teatro de la época asignaba a los personajes moriscos era rico, exótico y realzaba la belleza física de los actores, además de permitir transparencias y zonas descubiertas para delicia del público [2000:513-514].

En contraposición con la estudiosa, mantenemos que la relevancia de este juego teatral no radica en la riqueza visual de los atuendos porque no eran bonitos. No hay que olvidarse de que el disfraz representaba a moros esclavos, no a nobles. Este detalle se contempla en la angustia que experimenta Celia al vestirse como mora:

Celia Si me pudiera quejar,
cielo contrario, de ti,
por el traje en que me veo,
pues él me diera licencia,
perdiera aquella paciencia
que ya te pido y deseo. (vv. 609-614)

Lo que confiere a este juego de máscaras e identidades una relevancia crucial en la obra es el contexto histórico en el que se desarrolla. El hecho de que la única vía de escape de la justicia sea disfrazarse de moros o moriscos pone de manifiesto la marginación que sufría esta comunidad en la sociedad. Su imposibilidad de integrarse en la sociedad los convertía en ”fantasmas” ignorados por todos. Afirma nuestra hipótesis la idea de “reintegración social” que Graciela Fiadino menciona al analizar el desenlace de la comedia [2000:514], en la que los protagonistas vuelven a formar parte de la sociedad, demostrando su identidad noble y cristiana. Estamos de acuerdo con esta interpretación sobre el final de la comedia y defendemos que la importancia del disfraz reside en el concepto de la ”integración”. En otras palabras, Lope aborda una controversia de su tiempo, especialmente en el auge del problema morisco, para contar una historia de amor que, a lo largo de la obra, expone también de manera ingeniosa la situación entre dos comunidades y la profunda brecha que las separaba. En suma, la obra sirve como un reflejo de los conflictos sociales de la época, destacando las diferencias y las divisiones entre las comunidades cristiana y morisca en un contexto histórico muy polémico y crónico.

4.5.2.2.1. Montaje de Micomicón (1992)

Regresamos a las tablas de los años noventa con el primer espectáculo de Micomicón, subvencionado por el INAEM del Ministerio de Cultura, tras el nacimiento de la compañía en el verano de 1991. La intención de los artistas, egresados de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y de la Escuela de Escuela de Compañía Nacional de Teatro Clásico, era revitalizar los textos clásicos y así se mostró mediante su representación de *Los melindres de Belisa*, elegida por su delicia cómica y su “ritmo trepidante” (Cantero 1992:4). Aunque concebida con la intención de demostrar que los clásicos abordan temas “universales y actuales” (Cantero 1992:4), la obra no fue recibida de esa manera por la mayoría de los críticos, lo que resalta la juventud y la inexperiencia de la compañía en aquel entonces. La versión y dirección, a cargo de Susana Cantero, fueron tajantemente reprobadas por críticos como Arjona, quien mantuvo que “los de Micomicón se quedaron cortos, tal vez porque no entienden eso de hacer el clásico para las gentes del siglo XX, en sus postrimerías” [1993:s.p.]. En la misma línea, Herrero planteó: “¿Lope nuestro contemporáneo? Desde esta función no lo parecía en absoluto” [1993:s.p.].

La versión de Cantero exhibe una fidelidad absoluta al texto original, centrándose en el aspecto cómico y las numerosas situaciones humorísticas que presenta la comedia. Si bien esta faceta del montaje fue valorada positivamente por críticos como Molinari, quien aseguró que el humor y el enredo de este trabajo escénico proporcionaron dos horas de solaz [1993:s.p.], provocó la reacción contundente de Herrero. A su juicio:

> Los aspectos más modernos de este texto pudieron a lo mejor ser puestos de manifiesto por un montaje inventivo, creador. Susana Cantero optó por un reforzamiento de lo cómico y su lectura fue plana, chata, sin relieve […]. Fue una representación de oficio que encontró en Lope un soporte más que un estímulo [1993:s.p.].

El trabajo escenográfico de Laila Ripoll y la música compuesta por Eduardo Vasco destacan también por su simplicidad extrema, lo cual provenía de limitaciones presupuestarias, y fue comprendido por Sexto Sanz en su valoración del montaje [1993:s.p.] (imagen 1). Desde el punto de vista de esta crítica, aunque la dicción de la función de Micomicón es ajustada y la escenografía es austera, la puesta en escena "puede ser un buen ejemplo de honradez profesional" [1993:s.p.]. El vestuario diseñado por Laila Ripoll emerge como el único componente escenográfico que brinda cierta riqueza visual al espectáculo, ofreciendo al público una conexión directa con el contexto histórico del Siglo de Oro (imagen 2). La minuciosidad en la elaboración de los figurines contribuye a comprender tanto el ambiente de la época como la jerarquía social que la caracterizaba (imagen 3). Esta idea también fue percibida por Sexto Sanz, quien afirma que la función enseña "cómo eran la familia, la sociedad y hasta la xenofobia de hace cuatrocientos años en España" [1993:s.p.].

Mencionando la xenofobia, la representación se adhiere fielmente al tema morisco original sin exagerar ni manipular la cuestión. Este aspecto se evidencia desde los figurines de los esclavos moriscos, donde los atuendos de los protagonistas se convierten en el distintivo que marca la diferencia entre su vida antes y después del cambio en su estatus social y en su identidad. Al principio del montaje, Felisardo y Celia destacan por sus trajes lujosos y ornamentados, exhibiendo su posición noble (imagen 4). Sin embargo, al disfrazarse de moriscos, su apariencia se transforma en una representación de sencillez y modestia que refleja su nueva condición de esclavos y la adaptación a una realidad social infortunada. Felisardo, cuando se convierte en Pedro, lo expone a

través de un conjunto que incluye un turbante, pantalones *cheruel*, una camisa blanca y un chaleco rojo. De manera similar, la transformación de Celia en Zara se logra con un velo, siendo este el único elemento que distingue su nueva identidad (imágenes 5 y 6). En este sentido, lo que sobresale en la concepción de Ripoll al respecto no son los elementos pensados para esta máscara, sino aquellos que deliberadamente han sido eludidos. Se puede argumentar que la figurinista gozaba de una libertad sin restricciones, dado que Lope no ofrece detalles descriptivos sobre la indumentaria de los esclavos. Sin embargo, observamos cómo Ripoll prefiere no echar más leña al fuego y se limita a resaltar las diferencias básicas entre las dos culturas y las dos clases sociales sin profundizar más en la representación.

La propiedad más relevante de la lectura de Cantero del enredo morisco de la comedia es convertir a Pedro en uno de los agentes cómicos más importantes del montaje. Este planteamiento se identifica en el carácter gracioso concebido para el personaje, distinguido principalmente por la dicción y el tono vocal del actor. Un punto y aparte significativo al respecto es tener en cuenta la importancia de la voz, el tono, la entonación y los refuerzos expresivos en descifrar la intención subyacente en un discurso. En este sentido, tal como explica Sotoconil, el lenguaje es una herramienta social con diversos propósitos en diferentes contextos. Por ejemplo, si un autor busca entretener, la tarea es sencilla para recrear el texto, pero si el lector agrega su propia intención, la representación se adapta a esa intención modificando tono, actitud y ritmo (en Monroy Bautista y Marín Aguilar 2011:298). Por consiguiente, sin el tono y la entonación, las palabras carecen de vida y expresividad. Selden respalda también esta teoría, poniendo como ejemplo a un comediante que hizo reír a sus amigos leyendo una guía telefónica con entonación cómica (en Monroy Bautista y Marín Aguilar 2011:318). Así, enfatiza que "las palabras son como los huesos de un esqueleto. Tienen forma, pero no tienen personalidad" (Selden, en Monroy Bautista y Marín Aguilar 2011:318). Explicado esto, se aprecia en el trabajo de Cantero cómo esos elementos, el tono y la entonación en particular, asumen un rol fundamental en la comicidad del personaje de Pedro. Entrando en los detalles de esta observación, se percibe una impostación nasal de la voz burlesca en la voz del actor, colocada intencionadamente en la parte delantera de la máscara facial. Esa presión en el interior de la cavidad nasal crea un tono artificial y cerrado que provoca comicidad en la expresión oral de Pedro y le da la apariencia de un personaje un tanto bobo. Además, la marcada acentuación del sonido /s/, que produce una vibración chocante en el acento del personaje, confiere otro nivel de burla e ingenuidad a su personalidad. Este conjunto vocal, aunque se trata

de un pequeño detalle añadido, es relevante en la caracterización del esclavo morisco, ya que lo acerca a la figura del *morisco gracioso* del teatro áureo que, tal como observamos en el capítulo dos, formaba parte de la propaganda teatral antimorisca. Dado que no se evidencian otros elementos burlescos o despectivos asociados a los esclavos moriscos y considerando que el personaje *gracioso* solía ser representado como un criado,[214] la interpretación de Pedro en este montaje cumple con la dinámica clásica del amo y el sirviente, destinada a entretener al público sin un trasfondo más profundo. Es importante señalar que lo que más atrajo la atención de los artistas de Micomicón para llevar a escena esta obra lopesca fue su humor y su encantadora comicidad, desde su perspectiva.

En suma, la propuesta de Micomicón mantiene una fidelidad completa tanto al contenido como al trasfondo histórico de la obra original. Esta fidelidad, aunque asegura una representación conservadora al no adaptar los temas del texto al momento en que se estrenó, permite a la directora capturar la esencia de la sociedad de esa época y acercar al espectador a ese contexto histórico. Mientras para críticos como Herrero el resultado de este trabajo teatral concuerda con el "tiempo cultural conservador" de la década de los noventa [1993:s.p.], para otros como Arjona se aleja del gusto del público. Según las palabras de este último,

> muchos estudiosos del tema han dicho siempre que el público de hoy había dado la espalda y no atendía a los clásicos, precisamente, porque se los presentaba según salían del sarcófago donde habían estado centurias reposando. Refresquémoslos, por tanto [1993:s.p.].

De acuerdo con él, sostenemos que, si bien el montaje logra desempolvar una obra clásica, así como entretener a un público específico, carece de una preocupación evidente por contextualizar el texto o reinterpretar a Lope para adaptarlo a nuevos espectadores y realidades.

4.5.3. Obras con materia turca

Según la investigación de Sait Sener, el intervalo de 1595-1610 es cuando surgen la mayoría de las obras con materia turca [2018:3]. El estudioso clasifica estas obras en tres categoría principales:

[214] Léase más al respecto en el capítulo dos de la tesis.

"obras de cautiverio, obras de conflicto entre los imperios español y otomano, y obras de conflicto entre el imperio otomano y otros estados cristianos" [2018:3]. En este sentido, añade que la categoría de obras de cautiverio se puede dividir en dos subcategorías: "la representación de cautivos cristianos en manos de los otomanos y la ascensión de un personaje cristiano a una posición de poder en la corte otomana" [2018:3], cuyo ejemplo se contempla en *La gran sultana* de Cervantes. En el caso de comedias que representan los enfrentamientos entre los dos imperios, menciona Sait Sener que Viena y Lepanto suelen aparecer como el terreno común de la batalla [2018:4]. Aparte de estos sitios, Albania y Hungría se convierten en los reinos más involucrados en "las intrigas palaciegas" entre los cristianos y los otomanos, como ocurre en *El cuerdo loco*, *Ello dirá* y *El rey sin reino* de Lope de Vega (Sait Sener 2018:177).

Conforme a lo estudiado en el capítulo dos de la tesis (2.3.2), sabemos que la figura del turco se enfrenta a una percepción negativa, similar a la del morisco vencido; uno es el enemigo exterior y el otro el interior. Compartiendo las mismas características perniciosas, ambos son considerados como el *otro* tanto por representar el Islam como por suponer amenazas para el país. La presencia de este enemigo en el Mediterráneo genera inseguridad y así intensifica la turcofobia en España. La frustración frente al peligro turco no solo es palpable en el día a día de la comunidad cristiana, sino que se refleja también en la literatura y el teatro, convirtiéndose en un campo de batalla simbólico. Se utilizan la burla, el menosprecio, la ridiculización, la animalización y el odio como armas para construir un estereotipo negativo del turco. Este estereotipo se basa en representaciones bárbaras, vulgares y extrañas, centradas en el Gran Turco como el personaje colectivo más maligno y humillado en las obras turquescas. Él y sus súbditos son asociados con la tiranía y la malicia, culminando en la animalización de su imagen y la formación de un arquetipo demoniaco. En este contexto, Cervantes y Lope son los autores que dedican más páginas al sultán.

4.5.3.1. *La gran sultana*

Publicada en 1615 en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* de Cervantes, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, al igual que *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *El trato de Argel*, encuentra su inspiración en la experiencia personal del autor durante su cautiverio. Aunque en esta obra el impacto de sus traumas personales es menos evidente, en comparación con otras de su

autoría, Cervantes, a través de la subversión de dicotomías como amo y esclavo, hombre y mujer, musulmán y cristiano, presenta nuevamente su visión sobre el enemigo musulmán, esta vez encarnada en una figura femenina (Boll 2019:1001-1002).

La trama de la comedia muestra la historia de Catalina, quien se encuentra cautiva en el serrallo de Constantinopla. Rustán, cristiano encubierto, ha mantenido a la joven alejada de la mirada del Gran Turco durante seis años, siendo consciente de la desgracia que esperaría a Catalina si el sultán descubriera la extraordinaria belleza de la cristiana. Cuando Mamí, uno de los eunucos del harén, descubre a Catalina, se enoja ante la traición de Rustán, atribuyendo la razón de esta deslealtad principalmente a su fe cristiana (vv. 206-215). Aunque la gran hermosura de la cautiva la encierra para siempre en las tierras musulmanas, se convierte en un arma con la que ella asegura su vida y su identidad:

RUSTÁN

Nunca a muerte se condena
tan gallardo parecer.
Hallarás en tu hermosura,
no pena, sino ventura; (vv. 294-297)

Como Rustán lo había anticipado, al contemplar a Catalina, el Gran Turco queda locamente enamorado, invirtiendo los roles de preso y captor en esta historia. Ahora él se convierte en el verdadero cautivo, dispuesto a negociar y aceptar las condiciones que ella impone a cambio de contraer matrimonio. En este contexto, las libertades que Amurates concede a Catalina, constituyendo el elemento central de la comedia, ha captado la atención de críticos como García Lorenzo [1993], López Estrada [1993], McCoy [2013], Sait Sener [2018] o Boll [2019], generando discrepancias a la hora de interpretar la intención de Cervantes al crear esta obra. Mientras algunos concluyen que el texto abre la puerta a la exhibición del exotismo oriental, otros respaldan la hipótesis de que nuestro dramaturgo envuelve un concepto ideológico con la magnificencia del imperio otomano. Según la primera perspectiva, Cervantes buscaba impresionar a su público con un espléndido espectáculo,[215] recurriendo para ello a la cultura oriental con sus trajes inusuales y coloridos, así como su música y danzas chocantes, que contrastaban con la tradición española (López Estrada 1993:33). De esta manera, Constantinopla se erige como el protagonista, llegando

[215] Hay que señalar que la obra nunca llegó a ser representada en las tablas de entonces (García Lorenzo 1993:207).

al punto de que incluso los personajes cristianos sienten pesar al despedirse de la ciudad (García Lorenzo 1993:210-213). La segunda visión, aunque parte de la premisa de que la idea de Cervantes en *La gran sultana* era "captar lo pintoresco" (Sait Sener 2018:86) y presentar "the near-East, in all its fetishized and stereotypical excess" (McCoy 2013:245), se bifurca en sus conclusiones. A este respecto, McCoy [2013] percibe a un Cervantes defensor de la coexistencia de distintas culturas y un sistema de tolerancia. A su juicio, aunque el autor inicialmente destaca una imagen noble y firme de los españoles, a lo largo de la obra cambia de postura y llega al punto de burlarse de los cristianos y humanizar a los otomanos. Conforme a ella, este giro en la trama obliga al lector a establecer una conexión entre ambas religiones y ambos poderes políticos pese a sus diferencias (McCoy 2013:256). En contraposición con esta investigadora, Sait Sener mantiene que "la identidad española se pone en contraste con las identidades árabe y turca, y se enaltece aquella mientras que se degrada a estas" [2018:95].

De acuerdo con la perspectiva de Sait Sener, sostenemos que Cervantes utiliza toda la grandeza y el esplendor del Imperio Otomano para elevar aún más la posición de los cristianos. En otras palabras, no siente la necesidad de manipular la realidad sobre la riqueza cultural de los otomanos para exaltar la cultura cristiana, sino que utiliza esa magnificencia para demostrar que el exhibicionismo oriental no alcanza la superioridad occidental y cristiana. Al señalar el punto débil del enemigo sultán, subestima todo ese poder que titubea y se debilita ante la belleza de una mujer cristiana. Aunque físicamente está prisionera, la joven mantiene su alma libre, aferrándose a su españolidad y cristiandad. En contraste con ella, tan firme en su ideología, el espíritu del sultán ha quedado cautivado por Catalina, perturbando hasta hacerle dudar de la estabilidad de su fe, ya que su postura ideológica cambia repentinamente tras conocerla. Este punto se evidencia claramente en el disgusto inicial de Amurates al descubrir que hay una cristiana en su harén y la posterior tolerancia inesperada que muestra hacia la identidad de Catalina:

TURCO	De verla el deseo se aviva. ¿Y llámase?
MAMÍ	Catalina, y es de Oviedo el sobrenombre.
TURCO	¿Cómo no ha mudado el nombre, siendo ya turca?
MAMÍ	No sé; como no ha mudado fe, no apetece otro renombre.
TURCO	¿Luego, es cristiana?

MAMÍ Yo hallo
por mi cuenta que lo es.
TURCO ¿Cristiana, y en mi serrallo? (vv. 394-403)

TURCO Darete la posesión
de mi alma aquesta tarde,
y la de mi cuerpo, que arde
en llamas de tu afición;
afición de amor interno,
que, con poderoso brío,
de mi alma y mi albedrío
tiene el mando y el gobierno.
SULTANA He de ser cristiana.
TURCO Selo;
que a tu cuerpo, por agora,
es el que mi alma adora
como si fuese su cielo. (vv. 405-416)

Esta resistencia interna de la joven representa un giro significativo en la dinámica de poder y dominio y abre paso a un negocio entre la protagonista y el antagonista. Al profundizar en este asunto, se revela que se trata de un complejo juego de intereses mutuos e interacción estratégica entre ambos personajes. Catalina es consciente de que el martirio no es lo que le espera y no podrá ser una heroína. De acuerdo con las palabras de Boll, "martyrdom is likewise unattainable, as it demands specific circumstances. Because the sultan doesn't present the necessary obstacles (he does not demand that she convert), Catalina cannot be martyred" [2019:1013]. Si rechaza el matrimonio, enfrentará la posibilidad de morir como una esclava común o de sufrir un cautiverio severo, donde se la obligará a renunciar a su identidad cristiana. En consecuencia, decide aprovechar el amor que Amurates siente por ella para vivir y morir como cristiana,[216] estableciendo ella misma las condiciones de su confinamiento (Boll 2019:1010). Por otro lado, el amor del Gran Turco no es tan puro como parece, sino que oculta motivos políticos. La trama se complica al descubrir que el interés del sultán va más allá de un simple afecto. Tal como explica bien Sait Sener:

[216] Desde el principio, Catalina deja claro que su deseo es morir como cristiana y, para lograrlo, toma todas las medidas a su alcance: "Del remedio a la disculpa / hay grandes montes en medio. / Vámonos a apercibir, / amigo, para morir / cristianos." (vv. 334-337).

> El interés propio y el perjurio son características naturales de un Gran Turco. En el caso de Amurates, no se debe olvidar que estamos ante un sultán mancebo sin descendencia y su preocupación principal es engendrar un príncipe heredero. Lo primero que impresiona al sultán en doña Catalina es su belleza sin par y nada más verla se muestra subyugado por ella. Sin embargo, no tarda en expresar el verdadero motivo de su interés repentino. […] Además de su belleza, lo que interesa al sultán es su capacidad física para dar a luz un príncipe otomano español. […] Por lo tanto, el amor condicional y la aparente tolerancia de Amurates hacia doña Catalina están marcados por el objetivo de engendrar un príncipe heredero [2018:91-92].

La actitud del sultán no puede ser definida simplemente como tolerancia, ya que la presencia de la cristiana no es resultado de su elección personal, sino más bien de una imposición. En otras palabras, existe una marcada diferencia entre tolerar a un turco en España y hacer lo mismo con un cristiano en Constantinopla. En este caso, son los otomanos, y no los cristianos, quienes pretenden expandir su imperio y su religión, atacando el Mediterráneo. Por consiguiente, la cuestión de la unificación religiosa y nacional se presenta como la principal preocupación para los cristianos, ya que se sienten invadidos por los *otros* y buscan eliminar esta amenaza. En el caso del Gran Turco y Catalina, así como en situaciones similares en otras obras,[217] nos encontramos ante una estrategia política y no ante la tolerancia, ya que el otomano anhela la fusión de su linaje con el cristiano para extender su imperio (vv. 1204-1221), mientras que los cristianos buscan erradicar esa mancha islámica y purificar su sangre. La desesperación por mezclarse con el cristiano y el aborrecimiento hacia lo musulmán son los elementos clave en las obras con temática islámica, perpetuando la posición superior del cristiano. Además, sabemos que el sultán es un gran tirano (v. 1, v. 271 y v. 1975), ante quien ningún moro o turco puede levantar la mirada; sin embargo, el cristiano lo mira cara a cara (vv. 28-33). Este encuentro directo simboliza la insuficiencia del poder y la majestad del Gran Turco ante un cristiano de clase común, quien se encuentra en una posición privilegiada.

Para concluir, la suma del conocimiento histórico de Cervantes más su experiencia personal y la convención literaria (Boll 2019:1004) converge en la creación de una de sus comedias más destacadas sobre el Oriente y el Islam. Exponiendo un lienzo realista de Constantinopla con todas

[217] Otro ejemplo de esta dinámica se presencia en *La doncella Teodor* de Lope, donde el rey Manzor pretende tener sucesores de sangre cristiana al intentar casar a su hermano con una cautiva española (Sait Sener 2018:95). Además, en el apartado «4.1.» de la tesis examinamos otros casos en los que los musulmanes mostraban un interés desesperado por casarse con cristianos.

sus riquezas culturales, nuestro autor critica esta belleza aparente, mostrando que debajo de su capa superficial se encubre una tiranía impulsada por intereses políticos. A diferencia de otras obras suyas que se centran en las penosas vivencias de hombres cristianos en el cautiverio, esta vez ofrece la perspectiva y la experiencia de una mujer sometida a manos de los musulmanes. Aunque el sufrimiento de los cristianos es un componente crucial en todos estos cuadros, nunca conduce al declive de su posición frente al *otro* musulmán. Incluso siendo cautivos, dominan la situación y consiguen manejarla para favorecerla en su beneficio. En el caso de Catalina, logra incluso que el Gran Turco caiga a sus pies. Vencido el sultán, llega a rogarle por el matrimonio:

TURCO Deste modo se adereza
lo que tú ves despüés:
que, humillándome a tus pies,
te levanto a mi cabeza.
Iguales estamos ya.
SULTANA Levanta, señor, levanta,
que tanta humildad espanta.
MAMÍ Rindiose; vencido está. (vv. 764-771)

En última instancia, es la sangre cristiana la que dicta las condiciones, revelándose tan supremamente poderosa que incluso somete a un imperio. Este simbolismo resalta la imagen de la protagonista, quien lucha por mantener su identidad religiosa y nacional incluso en las tierras enemigas y bajo el cautiverio de un sultán. Para el público del siglo XVII, esta representación evocadora de la resistencia cristiana en un contexto tan desafiante era sin duda conmovedora y resonante.

4.5.3.1.1. Montaje de la CNTC (1992)

Como se detalla en el capítulo tres de la tesis, a finales de los ochenta se firmaron diferentes acuerdos entre España y la comunidad musulmana, orientados a fomentar la paz y la libertad ideológica en el país. Estas medidas alcanzaron su punto álgido en 1992 cuando el gobierno español y la Comisión Islámica de España pactaron colaborar para enriquecer la Ley Constitucional de Libertad de Religión.[218] Asimismo, en 1992, Madrid fue elegida como la Capital

[218] Léase más al respecto en el capítulo tres de la tesis.

Europea de la Cultura, y durante ese mismo año, la ciudad albergó la Conferencia Internacional de Paz para Oriente Medio.[219] Estos eventos coincidieron con el V Centenario de la Conquista de América,[220] otorgando al año 1992 una gran relevancia en la historia del país. Conforme a la explicación de Borja y Mascareña [1992], todos estos acontecimientos y planes, junto con los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, son utilizados y pensados para "brillar con luz propia y poderosa en un mundo convulsionado", así como para "ofrecer una imagen positiva y constructiva", produciendo así España "uno de los fenómenos mediáticos más considerables a nivel mundial" [1992:89]. Este contexto histórico promotor de la paz y la conciliación resulta fundamental para nuestro análisis, porque no solo arroja luz sobre la frecuente representación del musulmán en los escenarios de esos años, sino que también proporciona indicios sobre la decisión de llevar a escena *La gran sultana* por primera y última vez hasta la fecha. El estreno del montaje el 22 de septiembre de 1992 en el Teatro de la Comedia no se trata de una simple eventualidad, sino el resultado de una planificación que había sido concebida previamente a la luz de los objetivos del gobierno (Mascarell 2015:620). Adolfo Marsillach fue designado como director del gran espectáculo imaginado, lo que significó su vuelta a la CNTC después de haber cedido su puesto como director de la compañía a Rafael Pérez Sierra (*Información* 1992:s.p.). A juicio de García Lorenzo, esta producción no solo marcó "un antes y después en la historia de la CNTC", sino que también "supuso para Marsillach el mayor éxito de su carrera" (García Lorenzo 2011:257). El triunfo del montaje se evidencia en la recepción positiva por parte de los críticos y el público, resaltado en más de cien artículos de prensa y revistas. Entre ellos, sobresalen los elogios de Alberto de la Hera hacia el trabajo de Marsillach, calificándolo como "un hermoso logro escénico" [1992:s.p.]. Según sus criterios, será

> difícil concebir algo de mejor gusto, en que la combinación de elementos plásticos agrade más a la vista y al éxito de la representación. Utilizando tales elementos, con un habilísimo juego escénico, los personajes van desgranando los textos cervantinos en medio de una atención creciente, de una simpatía que se desarrolla entre los espectadores desde el primer momento hasta la escena final. La obra cae bien. Es entretenida. Es agradable de ver. Hace pasar un muy buen rato y paladear el teatro

[219] Léase más al respecto en el apartado «4.3.2.1.» de la tesis.
[220] Tal como observamos en el apartado «4.3.3.1.», para conmemorar este evento histórico, se optó por representar *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* en el XV Festival de Almagro.

> clásico. […] *La gran sultana* podrá representarse, y deberá representarse durante mucho tiempo [1992:s.p.]

La intención del director de llevar a las tablas esta comedia, alineada con el propósito de consolidar una imagen moderna y europea de España en 1992 (Mascarell 2015:606), se resume esencialmente en la fascinación que siente hacia la obra cervantina (Marsillach, en *Alerta* 1992:s.p.) por, en su opinión,

> lo extraordinario del mundo que presenta, por el irónico romance amoroso de la pasión desbordada y enloquecida, por el desplante de una Constantinopla activa y pasmosa, por el perfume de una civilización sensual y miniaturista y, sobre todo, porque este texto es un canto arrebatado a la tolerancia (Marsillach, en *El Correo Gallego* 1992:s.p.).

En este sentido, precisa que, para él, la obra es un relato muy simple en el que el Gran Turco descubre a Catalina y se enamora de la joven. Así, según enfatiza Marsillach, Cervantes posiciona el amor por encima de cualquier fanatismo religioso (Marsillach, en López Monjas 1992:s.p.). En ese contexto, Marsillach percibe a un Cervantes tolerante y destina su labor escénica hacia la crítica de la xenofobia y el racismo:

> Cuando en nuestro país –¡tan liberal, tan comprensivo, tan demócrata!– se insulta a los gitanos o se apalea a los inmigrantes, escuchar –¡y ver!– ese grito vitalista y generoso de Cervantes resulta conmovedor (Marsillach, en Sagarra 1992:s.p.).

Siguiendo la misma línea, el adaptador de la representación, Luis Alberto de Cuenca [1992], destaca que *La gran sultana* es una obra moderna y atemporal que tanto podía conectar con el público del Siglo de Oro como con el actual. En este sentido, se ha enfocado en la modernización de algunas palabras de difícil comprensión para el espectador contemporáneo, preservando la esencia principal del texto,[221] que, según su visión, aborda la "tolerancia" y "la libertad de amar" (Cuenca, en *Alerta* 1992:s.p.).

[221] A este respecto, García Lorenzo [1994] ha llevado a cabo una comparación exhaustiva entre el texto original y la adaptación luiasalbertiana, en la que demuestra no se ha modificado en absoluto el sentido de la obra.

Desde el comienzo de la carrera profesional de Marsillach en la Compañía, el nombre de Carlos Cytrynowski como escenógrafo ha estado vinculado a todos los espectáculos dirigidos por el experimentado director. La ininterrumpida colaboración entre ambos artistas se ha caracterizado desde el principio por ser profesional, fructífera, estable y mesurada (Pláez Martín 2000:117). Para ser más específicos en la descripción del enfoque de estos dos creadores en su labor conjunta, nos referiremos a las palabras de Marsillach al respecto:

> En todos los montajes que hicimos juntos Cytrynowski y yo utilizamos la misma técnica: primero, estudiábamos lo que había intentado decir el autor; después, imaginábamos cómo se hubiera escenificado aquel texto en su época, y, finalmente, hacíamos una traslación –fiel, a nuestro juicio– de aquella representación al mundo de las imágenes de hoy y a la sensibilidad –o insensibilidad– de unos espectadores temerosos de los efectos soporíferos que los clásicos pudieran producirles. A esta actitud tan sensata se le acusó de frivolidad, de superchería, de traición y de basarse en guiños, triquiñuelas y excentricidades baratas. Ningún remordimiento, ninguno (Marsillach, en Amoros Guardiola 2000:159).

El mismo proceso fue seguido por ellos en su función de *La gran sultana*, durante el cual realizaron una "lectura personal" (Mascarell 2015:608) del cuadro creado por Cervantes. Para ellos, la comedia está dominada por "la victoria de exquisitez y la sensualidad en un Imperio y de su poder, que estaba reprimida en la cultura occidental por motivos religiosos" (Cytrynowski, en Pascual 1992:s.p.). Con el fin de entender y conocer mejor ese mundo exótico, Marsillach y Cytrynowski viajaron incluso a Estambul en busca de imágenes e inspiraciones (Pascual 1992:s.p.). Aunque el sello distintivo de Cytrynowski es proponer espectáculos que acerquen al espectador al teatro clásico con "una mirada más actual, más próxima y menos museística" (Pláez Martín 2000:117), su diseño de la escenografía, el vestuario y la iluminación de la obra se centra en exhibir una galería de arte oriental ante la mirada del público. Su estilo de trabajo se explica por su compromiso con comprender lo que "el autor quería transmitir" (Pláez Martín 2000:117). Así, si Cervantes pretendía presentar un gran espectáculo, como lo estudiamos en el análisis del texto, la propuesta del escenógrafo también se centra en este objetivo, afirmando él mismo que la solución fue "la propia palabra de Cervantes" (Cytrynowski, en Canavaggio y Lozano 1992:s.p.). Como resultado, la puesta en escena se revela como un espectáculo visualmente deslumbrante, descrito por

Marsillach como un lienzo "pintoresco, colorista y […] orgiástico en sus colores" (en *El Correo Gallego* 1992:s.p.) (imagen 1). Inspirándose en el Palacio de Topkapi (Pascual 1992:s.p.), el escenógrafo ha reflejado la esencia resplandeciente de la arquitectura oriental, caracterizada por sus espacios abiertos, arcos, columnas y cúpulas (imagen 2). Además, los muros adornados con frescos que representan flores y frutas, así como las decoraciones extensas y coloridas, contribuyen a la grandiosidad de las estructuras escenográficas (imagen 3). Al utilizar una tonalidad predominante de rojo y dorado en el escenario, Cytrynowski no solo busca impactar estéticamente al espectador, sino que también pretende plasmar el esplendor asociado a la cultura y la arquitectura bizantinas. Los figurines presentan el mismo nivel de brillantez, realzada principalmente por coloridos trajes de seda y lino. Lujosas túnicas largas decoradas con bordados, patrones y elementos ornamentales, velos, diademas, joyas y turbantes adornados con plumas se adueñan del escenario (imagen 4). La atención meticulosa a los detalles se suma al sello visual de la representación, transportando al público a un escenario que captura la esencia de la Constantinopla del siglo XVI. No obstante, es crucial recordar que esta cuidadosa elección escenográfica está en consonancia con el contexto histórico de 1992 y se alinea estratégicamente con los propósitos del gobierno de hacer brillar a Madrid como la capital de cultura de Europa (Mascarell 2015:607).

El retrato de este mundo exótico se ve enriquecido con la coreografía concebida por Elvira Sanz, confiriendo un toque esencial y particular a la estética del montaje. Para lograr esta distinción, Sanz [1992] explica que se inspiró en el estilo de la danza turca de aquella época. Aunque señala que esos bailes eran considerados "más como un fenómeno social que espectacular", su enfoque se orientó hacia la creación de danzas visualmente impactantes (Sanz, en Parias 1992:s.p.) (imagen 5). Un ejemplo destacado es el baile flamenco de la gran sultana frente a Amurates, un añadido diseñado para ilustrar el intento de Catalina de "arrebatarle el amor al turco" (Sanz, en Parias 1992:s.p.) (imagen 6). En este contexto, la música ideada por Pedro Estevan contribuye a la atmosfera turca. Centrado en "ritmos minimalistas" (Estevan, en Parias 1992:s.p.), el compositor señala que ha fusionado un "repertorio de distintos estilos", en particular "sefardíes" y con una "melodía sintetizadora" (Estevan, en Canavaggio y Lozano 1992:s.p.). Para

conseguirlo, ha utilizado instrumentos como flautas, chirimías, qanun, salterios, kemanches, violas de gamba, vihuelas, laúdes, baglamas y santuris.[222]

Para iniciar nuestro análisis del montaje, sostenemos que la interpretación de Marsillach se divide en dos facetas. La primera mitad de la obra se focaliza en mostrar la tiranía envuelta por la aparente magnificencia del imperio otomano, mientras que la segunda se centra en destacar el poder del amor que supera todas las barreras y limitaciones. Con el fin de evidenciar nuestra hipótesis, además de examinar algunos cuadros secundarios, ahondaremos en la imagen clave de Catalina y la transformación que experimenta su carácter a lo largo de la función. Este enfoque nos permitirá desentrañar las capas de significado que Marsillach ha intrincado en su lectura de la comedia, que, aunque a primera vista pueda parecer simple, en realidad es compleja.

La primera secuencia que presenta a Catalina adquiere relevancia por diversas razones. En primer lugar, escenifica las condiciones drásticas que soporta la cautiva antes de ser descubierta por Amurates, evidenciándose claramente a través de la notable diferencia entre la ropa desgastada de ella y la lujosa vestimenta de Rustán, quien es cristiano encubierto (imagen 7). En segundo lugar, sutilmente se advierte al espectador sobre la tiranía del Gran Turco, recurriéndose a un desafío entre Rustán y Catalina con respecto al *hiyab* de la joven como solución para este enfoque. Al principio, Catalina aparece en el escenario con el pelo tapado. Cuando Rustán le advierte sobre las pretensiones del sultán, ella, en señal de protesta, se quita el turbante que lleva en la cabeza, dejando al descubierto su cabello. Rustán, atemorizado ante esta rebeldía, se apresura a cubrirle rápidamente el pelo con gestos nerviosos para protegerla (imagen 8). Este acto se repite hasta que Catalina finalmente se rinde. Todo este simbolismo concebido por el director ofrece señales anacrónicas sobre el peligro de no obedecer las leyes islámicas para las mujeres en las tierras musulmanas. El temor reflejado en la mímica y kinésica de Rustán representa la intolerancia de los musulmanes ante las diferencias religiosas y la relevancia que otorgaban también a su identidad. La lectura del director, consciente o inconscientemente, genera una ambivalencia en el espectador, instándolo a equiparar la situación con el siglo XX. En otras palabras, tanto expone el contexto ideológico de los musulmanes del Siglo de Oro como hace reflexionar al público sobre la persistencia de esa ideología en la sociedad contemporánea. Tal vez la intención del director fuera arrojar luz sobre cuestiones como el machismo, que hoy en día el Islam se presenta como el

[222] Los datos sobre los instrumentos musicales utilizados en la puesta en escena han sido extraídos de la videograbación del montaje, proporcionada por el CDAEM.

mayor símbolo de ello, dado el carácter obligatorio del *hiyab* en algunos países islámicos, donde el cuerpo de la mujer se convierte en el principal elemento que destaca las distinciones religiosas.

El Gran Turco representado por Marsillach se alinea de manera precisa con la rigidez, tiranía y la tolerancia fingida que Cervantes pretendía otorgarle. Esta interpretación se sustenta en tres cuadros significativos que respaldan nuestra percepción del personaje. El primero es cuando Mamí revela a Amurates la presencia de Catalina. El sultán, al darse cuenta de que hay una cristiana en su palacio, se enoja instantáneamente. Su tono de voz, que antes era suave, tranquilo y bajo, se transforma en severo, tenso y alto. Este cambio repentino en su actitud espanta tanto a Mamí que se postra de inmediato ante al sultán, inclinando la cabeza en señal de disculpa por el error cometido. Un detalle muy llamativo es la ambientación de esta escena en un baño con atmósfera sombría que intensifica la sensación del temor y desasosiego hacia Amurates (imagen 9). Escenificar este momento en un hammam (baño musulmán) revela la astucia del director y el escenógrafo, puesto que los hammam eran lugares asociados con violencia, asesinatos y peligros en el mundo musulmán.[223] Esto explica la urgencia de Mamí al mostrar su arrepentimiento de manera desesperada y rogar simbólicamente por su vida, porque es consciente de que la amenaza de muerte es mayor en el baño aislado y oscuro del Gran Turco.

Con el objetivo de dilucidar aún más el mensaje para el público español no especializado en todas las facetas de culturas distintas a la suya, se dibujan otras dimensiones de la figura del Turco para complementar su retrato despiadado. El siguiente cuadro corresponde al castigo que Madrigal, el cristiano cautivo, recibe por amar a una mora. Aunque en la acotación del texto se indica que dos moros lo traen con las manos atadas ante el cadí turco (v. 825 *Acot*.), la representación escénica introduce cambios significativos. El director ha incorporado elementos escenográficos que añaden un nivel elevado de violencia al trato de los moros con el cristiano. La secuencia se inicia con lamentos y sollozos estremecedores de cautivos que no están presentes en el escenario, pero cuyos gritos son indicio de la tortura dura que están sufriendo. Madrigal, representando a todos ellos, emerge en el centro del escenario con su cuerpo enterrado en el suelo. Su cabeza, que sobresale de una pieza de madera atada al suelo (imagen 10), está encajada en el casquete de un aplastacabezas. Durante el proceso de su interrogatorio, el moro, riéndose

[223] Gaspariño García [2019] en su investigación sobre la peligrosidad y la cara más oscura de los hammam detalla numerosos casos de violencia y asesinato en estos lugares, remitiéndose a los registros hallados en las crónicas musulmanas.

maliciosamente, gira gradualmente el tornillo para torturarlo y forzarlo a convertirse en moro si pretende casarse con la alárabe. La figura concebida para el cadí refuerza la tiranía de los súbditos del sultán en esta escena. Su bigote fino con puntas curvadas hacia arriba, su barba alargada en forma de triángulo excesivamente larga y en armonía con su turbante, sus cejas gruesas y arqueadas, sus ojos sobresalientes y pintados de negro y sus mejillas rojas conforman una imagen un tanto caricaturesca como malvada de su personaje (imagen 11). No se observa ningún elemento que le confiera un toque de tolerancia o ternura. Incluso el tono grave de su voz indica la severidad de su carácter. En la lectura profunda de Marsillach, este cuadro emerge como uno de los más relevantes. Además de la tortura exagerada de Madrigal, los estremecedores chillidos en *off*, mencionados anteriormente, son la clave para descifrar la postura del director, alineada con la visión cervantina. Cada vez que se oyen las voces, el cadí golpea el suelo con su palo para silenciar a los cautivos. En otras palabras, debajo de ese aparente esplendor se esconde un abismo inhumano, cuyo impulsor es la tiranía, y no la tolerancia, del Gran Turco. Marsillach es consciente también de que exponer manifiestamente ese grado de violencia podría resultar inapropiado para el gusto más sensible del espectador contemporáneo. A pesar de que estamos familiarizados con escenificaciones de violencia física, presenciar en vivo un nivel extremo de esta no es lo más ideal, especialmente en una comedia que, a pesar de sus mensajes ideológicos, busca principalmente entretener al público. Esto es aún más evidenciable en un contexto como el presente, donde la intención es invitar a respetar y amar. Por ello, el director opta por utilizar las voces de los actores para abordar la cuestión del sufrimiento de los cautivos en las tierras musulmanas. Coincidimos con Rey Hazas en que Marsillach "acentuó los elementos de tolerancia que había en el texto", pero discrepamos en que "quitó cualquier cosa que pudiera cuestionarla" (Rey Hazas 2005:47). Esta elección escenográfica, junto con otras que analizaremos más adelante, prueba que su propósito no era focalizar la luz intensa sobre estos aspectos del original, sino más bien iluminarlos de forma sombría.

Un punto y aparte relevante en esta escena es Madrigal, cuyo personaje matiza un poco la visión de Marsillach sobre los personajes de ambos bandos. Previamente a este cuadro, contemplamos cómo el director se aprovecha del antisemitismo de aquella época, presente en muchas obras cervantinas, para declarar su desacuerdo con la xenofobia y lo transmite mediante la figura pensada para Madrigal. Para conseguirlo, contrasta la voz en *off* del cristiano, caracterizada por un tono grave, faríngeo, alto, acentuado y provocador, con la del judío, marcada

por un tono más agudo, suave, bajo y triste. Mientras el cristiano se burla del judío, riéndose maliciosamente de él, este *otro* expresa sus lamentos por la ferocidad de Madrigal. Aunque Marsillach podría haber suprimido estos insultos, al igual que Nieva lo hizo en su montaje de *Los baños de Argel*, optó por mostrar una imagen real y no tergiversada ni inmaculada de los cristianos de esa época.

Madrigal es un aprovechado y, para justificar esta afirmación, insistimos en su relación con el cadí. Aunque sus insultos xenófobos al judío pueden generar cierto rechazo del espectador hacia él, su interacción con el juez turco lo convierte en una figura del donaire simpático, cuya responsabilidad es caricaturizar al musulmán. Él, siendo consciente de la homosexualidad del turco, se aprovecha de esta circunstancia para engañarlo y conseguir su libertad. La kinésica afeminada del cadí, tocando constantemente el cuerpo de Madrigal, proporciona claras señales sobre su orientación sexual (imagen 12). La conversación entre ellos sobre los idiomas que Madrigal ha enseñado al elefante provoca risas en el público, pero mediante la figura ingenua y ridiculizada del otomano, quien se cree todos los disparates que el donaire le cuenta. El contraste entre el carácter astuto y calculador de Madrigal y el bobo y necio del cadí, aunque pinta una imagen ambivalente de ambos, sitúa la figura del cristiano por encima de la del turco. Por lo tanto, Madrigal consigue finalmente "ganarse la simpatía y la ternura del espectador" (Mascarell 2015:616). A diferencia de él, el cadí se percibe como un personaje antipático, mostrando blandura solo cuando persigue sus deseos eróticos. Al final de esta escena, observamos cómo su fachada amigable se convierte en irritación al descubrir que el sultán permite a Catalina mantener su fe cristiana (imagen 13). En suma, en la lectura fiel del director de esta secuencia, no se aprecia ningún signo de tolerar, sino más bien torear y ridiculizar al turco fanático.

Como hemos mencionado anteriormente, la tolerancia, benignidad y templanza del Amurates dibujadas por Marsillach son tan hipócritas como las del Amurates de Cervantes. Esta dinámica se delata en el tercer cuadro concebido al respecto, en que Catalina se entrega al sultán, marcado por una serie de altibajos emocionales y mudanzas en las conductas del antagonista y la protagonista. El enfrentamiento se abre con la joven en la posición de poder, mientras el sultán adopta una actitud dócil, aunque intencionada e interesada. La cristiana se encara severamente con el Gran Turco, imponiendo con enojo y disgusto sus condiciones para el matrimonio. El sultán intenta mantenerse sosegado, mostrando su acuerdo con todas sus exigencias. Sin embargo, su estrategia para conquistar a la cristiana va más allá de mostrar respeto por su religión, ya que

intenta seducirla con regalos lujosos. Su primera táctica consiste en vestirla con un enorme abrigo de plumas y coronarla por la fuerza, tentándola así con la sensación de poder. El Gran Turco tolera su desobediencia para alcanzar su interés principal, que es tener un hijo otomano español, y cuando lo revela francamente todos sus súbditos se arrodillan inmediatamente delante de ellos, en señal de extremo respeto por esta mezcla. Fracasado en su esfuerzo por conquistarla con joyas, simbolizadas mediante una caja brillante (imagen 14), desvela su verdadero carácter cruel, amenazando con violencia a la joven con un collar que pretende colocarle en el cuello. La cristiana, horrorizada, reacciona con gritos ante esta actitud hostil y empieza a correr en el escenario para huir del sultán y este la persigue mientras expresa con furia y gritos que no quiere gozarla por fuerza (imagen 15). El extremo enfurecimiento de Amurates atemoriza a todo su séquito, ya que son conscientes de sus acciones inhumanas. Esta percepción se transmite a través del lenguaje corporal de los actores, caracterizada por el cuerpo encogido y postrado, sin levantar la mirada ante el sultán. Es entonces cuando Catalina se ve obligada a entregarse; si no, la muerte la espera. Arrodillándose, con los brazos abiertos ante él (imagen 16), logra apagar el fuego que amenazaba con encenderse, haciendo que el Gran Turco vuelva a adoptar su máscara amable. La iluminación desempeña un papel crucial en esta escena, ajustándose la intensidad de la luz para crear una atmósfera tenebrosa que refleja la cólera y violencia de Amurates, que contrasta con momentos de calma que simbolizan las paces forzadas mediante el ambiente más luminoso.

Este cuadro es el núcleo argumental para descifrar la lectura de Marsillach, puesto que, al final de todo el desafío presentado, Catalina permite ser seducida y tiene una relación sexual consentida (imagen 17). A partir de entonces, la trama experimenta un cambio significativo y, como detallaremos *a posteriori*, la visión de Marsillach se distancia de las intenciones originales de Cervantes. Todos los elementos analizados hasta ahora demuestran que Amurates, lejos de ser tolerante, revela una faceta blanda debido a su interés por Catalina, mientras esta última es consciente del dominio que puede ejercer sobre él. Para argumentar más nuestra interpretación, proponemos contrastar nuestro análisis de la figura del sultán con la crítica negativa de Sagarra, quien cuestiona la imagen tolerante que, según él, Marsillach ha pintado del turco:

> lo que Marsillach tal vez no ha visto o no ha querido ver, llevado de una posible misoginia, es que ese sultán tan tolerante, al que le importa poco que su dama sea turca o cristiana, dispuesto a obedecer y no replicar a cuanto su dama y señora mandar quiera, no muestra ningún deseo en

> conceder a su dama la libertad que esta le implora y que, por un momento, esta cree que le ha sido concedida: "Levanta, señora mía/ que para ti no extiende / la merced que quiero hacer, / pues, si lo quieres saber, / solo a varones comprende", dice el *tolerante* sultán (Sagarra 1992:s.p.).

En este sentido, sostenemos firmemente que el director identifica todas estas características en Amurates y las representa. Si Marsillach hubiera buscado retratar al sultán como una persona tolerante, no habría incorporado elementos de violencia en su personalidad ni habría incluido la escena en la que amenaza con violencia a la cristiana para obligarla a someterse. La elección de representar estos momentos de tensión subraya su faceta tiránica y refuerza la interpretación negativa que tiene el director sobre su carácter. En la lectura de Marsillach, la verdadera encarnación de la tolerancia no es el Gran Turco, sino Catalina. Ella se permite entregarse a esta relación, llegando a enamorarse del sultán y generando el mismo sentimiento en él. Catalina se erige como el personaje clave de la función. Es ella quien, en realidad, tolera al Turco y logra conquistarlo verdaderamente. El momento cumbre en que se muestra su soberanía es cuando brilla en el escenario con su atuendo cristiano, exhibiendo un orgullo palpable en su rostro por haber logrado someter a todos los otomanos delante de sí misma, posicionándose por encima de ellos (imagen 18). Las palabras del adaptador del montaje ponen de manifiesto nuestro análisis de este cuadro, al afirmar que "no cabe duda de que resultaría muy *sexy* el severo traje español de la protagonista entre las aburridas gasas y sedas de las muchachas del harén" (Cuenca, en Marsillach 1992:8). Como hemos explorado anteriormente, el baile flamenco concebido para ella tiene la intención de apasionar aún más a Amurates. Toda la obra gira en torno a su poder y cómo transforma una situación funesta en un encanto amoroso. Ella, en realidad, cuando decide entregarse al Turco se dispone a dejarse atraer por las riquezas de una cultura ajena. A este respecto, nos apoyamos en la explicación de Cuenca:

> Catalina también ama –y hasta desea– al sultán, lo que constituye un detalle de modernidad y tolerancia en el discurso dramático cervantino: la libertad de amar y de reconocerse en el *otro*, aunque no sea de su tribu (en Marsillach 1992:8).

Aunque ambos personajes comienzan esta relación con otros motivos,[224] el poder del amor entre ellos los disuelve y trasciende la obsesión religiosa de la cristiana y la sed de poder del Turco. En la primera mitad de la representación, el director sigue la visión de Cervantes, pero más adelante se desvía de manera instintiva para centrarse en su interpretación personal, enfocándose en el amor genuino entre la pareja. Para lograrlo, incluso modifica un poco el desenlace de la comedia, incorporando unos nuevos versos a la adaptación que destacan el fervor de Catalina hacia el Turco. Los besos solicitados por la cristiana al musulmán, añadidos por el director, se escenifican en un ambiente rojizo y apasionado, simbolizando su amor. Este momento se focaliza en los protagonistas, que aparecen en el centro del escenario abrazándose, rodeados por mujeres que les arrojan flores (imagen 19). Insistimos en que esta dimensión positiva otorgada al texto deriva de la lectura idealizada y simplificada que Marsillach hace de la perspectiva cervantina y no se ajusta a la verdadera intención de la comedia. De acuerdo con la afirmación de Díez Fernández:

> Una lectura apresurada de la comedia daría la razón a los defensores de la admirada e inusual tolerancia, pues la obra dramatiza, con final feliz, los amores entre una cristiana, doña Catalina de Oviedo, y el sultán otomano, de manera que los dos amantes vencen los obstáculos de muy diverso tipo que se oponen a su boda y acaban felizmente casados y esperando descendencia. El hombre más poderoso hacia 1600 —o al menos, uno de los más poderosos— salta por encima de las limitaciones de la ley y de la religión para que su amor por una belleza cristiana se revista de los privilegios que se reconocen al matrimonio [2006:303].

Toda la esencia de la lectura del director y el mensaje, al parecer, progresista que pretendía transmitir al espectador se aprecia en el cuadro final del montaje. Pese a todos los altibajos, el "canto a la tolerancia" de Marsillach (en *ABC* 1992:53) se aprecia con la representación de Catalina vestida con indumentaria turca. Abrazada por el Gran Turco, ambos resplandecen ante el público, sentados sobre la maqueta de la luna creciente, el símbolo del Islam, presenciando a las bailarinas, que embellecen la secuencia con su danza oriental (imagen 20). Tal como afirma Silvia Marsó, la actriz que interpreta a Catalina, su papel es muy complejo, porque se enfrenta a un desafío de odio

[224] Es importante recordar que los motivos de cada personaje también juegan un papel crucial en la marcada diferencia de sus caracteres. Mientras Catalina busca sobrevivir manteniendo su identidad cristiana, el sultán tiene la intención de mezclar su sangre con la de una cristiana. Esta distinción inicial de pretensiones refleja no solo la honradez de Catalina, sino también su posición superior en la comedia.

y amor con el Gran Turco (en *ABC* 1992:53). Esta metamorfosis en los sentimientos de la protagonista se evidencia mediante la transformación paulatina de su identidad. Este cierre puede interpretarse como una representación visual de la aceptación mutua entre Catalina y Amurates. El hecho de que la cristiana adopte la vestimenta turca simboliza su disposición a integrarse en la cultura otomana, superando las barreras y las obsesiones religiosas y culturales. La inclusión del baile oriental enaltece la idea de que la diversidad cultural puede ser enriquecedora.

Para concluir, el amor es el núcleo de la interpretación de Marsillach, que, según su versión, puede transformar la tiranía en humanidad, la enemistad en convivencia pacífica, el fanatismo en tolerancia e integración, superando todas las diferencias religiosas e identitarias. Aunque estamos de acuerdo con Mascarell en que "existen suficientes motivos en el texto para desautorizar las lecturas de la comedia centradas únicamente en su pretendido mensaje de paz y libertad" [2015:610], defendemos que eso no es lo que el director ha realizado en su versión de *La gran sultana*. Todos los elementos analizados demuestran que no existe la paz, sino que se logra mediante el amor como el motor de pacificación y comprensión mutua, y lo más relevante es que la joven española es su símbolo. La figura de Catalina en la representación es clave y tan elevada como en el original. La única diferencia radica en ciertos cambios en la personalidad de la protagonista para recontextualizar la comedia a nuestra época. La Catalina de Cervantes al final llega a ser una heroína que resiste para mantener su identidad cristiana. Sin embargo, en el montaje, se deja llevar por el amor y presenta una menor obsesión por su religión. Mientras que en el texto ella podría ser vista como una víctima de la tiranía del turco, cumpliendo así con un papel heroico, en la adaptación de Marsillach, se destaca como una persona más flexible. Esta Catalina es capaz de aceptar las nuevas condiciones de la vida, adaptarse a ellas e incluso contribuir a cambiarlas para mejor. Para el director, ella es el símbolo de la tolerancia al ser presentada como un personaje superior en todas las escenas debido a su trato más humano y su disposición final a integrarse en una cultura ajena. El contraste entre la violencia del Turco, al sentir el peligro del rechazo, y la actitud pacífica de Catalina resalta su grandiosidad. La lectura de Marsillach al final se mantiene mayoritariamente fiel a Cervantes, solo se actualiza a la sensibilidad de su público y se ajusta a la época en la que se representa la comedia, donde las obsesiones religiosas no resultan tan atractivas como en el contexto histórico de Cervantes. Aunque su trabajo visual puede convencer al público sobre la tolerancia promovida en la comedia, si ahondamos en los detalles del montaje, muestra también una mirada clasificadora, aunque un tanto moderada, en la que el *otro* turco no disfruta

de las mismas facultades humanas que *nosotros*. La violencia y el radicalismo religioso de este *otro* siguen siendo reprochados e incluso ridiculizados en algunas ocasiones, como lo comprobamos en el personaje cruel del sultán o el fanático del cadí. En este sentido, sostenemos que existe cierta paradoja entre los ideales progresistas de Marsillach y el resultado final de su propuesta, derivada principalmente de su interpretación forzadamente tolerante del texto y la imagen idealizada que percibe de Cervantes. Por consiguiente, es relevante enfatizar que la postura del director no sintoniza con la visión que interpreta al Gran Turco como el símbolo de la tolerancia en la obra, sino que se alinea con aquella que defiende la tolerancia de Cervantes hacia los *otros*, siendo Catalina su portavoz.

Por último, es cierto que la obra busca promover el multiculturalismo, especialmente en un contexto en el que Madrid se presenta como la capital de la cultura, pero lo realiza solo mediante una fachada radiante y no a través de una interpretación positiva de los personajes turcos. Son las riquezas culturales del *otro*, y no su personalidad, las que se exponen como un espectáculo que invita al público a ser más tolerante, aunque el *otro* representado por el director con toda la magnificencia de su cultura no alcance a la nuestra. Pese a elementos que pueden contradecir hasta cierto punto la intención liberadora de Marsillach, se valora su intento de ofrecer una visión más moderada de los conflictos entre culturas y exponer un teatro más comprensivo. Coincidimos con Pedraza en que "el canto a la tolerancia es una idea que vende" [1999:26], pero del mismo modo que el fanatismo religioso vendía en la época de Cervantes. Son las circunstancias sociopolíticas las que marcan la demanda pública y esto se realza en la propuesta de la CNTC.

4.5.3.2. *El cuerdo loco*

La comedia palatina de "corte serio" de Lope de Vega (Sáez 2015:110), escrita en 1602 (Morley y Bruerton 1968:80), plantea otro aspecto del prototipo del sultán otomano y su implicación en el contexto sociopolítico de un reino cristiano. A diferencia de *La gran sultana*, donde se formula el patrón del sultán impotente frente a una mujer cristiana, *El cuerdo loco* muestra "la influencia del imperio otomano sobre los estados cristianos" (Sait Sener 2018:177), aunque desde una perspectiva negativa. La "intriga política" (Sáez 2015:95) abordada en la comedia se resume en la traición de Rosania, madrastra del príncipe Antonio, y Dinardo, duque de Albania y general del

ejército albanés, tras la defunción del rey Filipo. La pareja, que ansía usurpar el gobierno, fragua el plan de la muerte del príncipe, buscando la colaboración del Sultán Bajá para llevar a cabo su conspiración. Antonio, al descubrir esta alevosía, emplea "el recurso de la máscara de la locura fingida"[225] como estrategia para salvarse (Sáez 2015:95).

La presencia del turco en la comedia, aunque constituye un argumento secundario del texto, adquiere importancia para nuestro propósito de estudio, ya que se presenta como el brazo principal de los antagonistas para llevar a cabo su deslealtad y alcanzar sus ambiciones malévolas. Sin la alianza de los enemigos, la violencia que amenaza a Antonio no sería posible. Aunque estamos de acuerdo con Sait Sener en que este pacto evidencia la influencia del imperio otomano en una monarquía cristiana, sustentamos que es un impacto perjudicial y no beneficioso, que se erradica con la inteligencia del príncipe albanés. Los otomanos son un peligro grave para los cristianos, y las palabras de Antonio lo enfatizan:

ANTONIO Dicen que ha de ser el Turco
vuestro señor por lo menos,
y le habéis de dar cada año
en parias cien hijos vuestros,
tras esto, cien mil ducados,
y que, en llamándoos tras de esto,
habéis de ir en su favor
contra los cristianos pechos.
Pues ¿cómo? ¿Que vuestros hijos
habéis de dar pequeñuelos,
siendo cristianos, al Turco,
esclavos en alma y cuerpo?
¿Vuestras haciendas también?,
que, aunque esto parece menos
que el ver que los que dais niños
volverán, siendo mancebos
a echaros de vuestras casas
y acaso en los mismos lechos
a gozar sus propias madres
y matar padres tan buenos,
¿esto habéis de consentir
siendo yo el Príncipe vuestro?
¡Mueran, hijos, los traidores! (vv. 2809-2831)

[225] Para saber más sobre el tópico de la "locura del mundo" en las obras lopescas, véase Thacker [2004].

Estos versos destacan de manera manifiesta la percepción de un cristiano respecto al Turco, revelando un retrato estereotipado de alta violencia y maldad en su carácter. Antonio censura con severidad cualquier idea de someterse a este gran tirano, alertando a su ejército sobre el sombrío panorama que les aguarda si se rinden ante tal adversario. En este contexto, describe minuciosamente las desgracias que experimentarán si permiten que el Turco acceda al poder. Lo menos desastroso que podría suceder sería satisfacerle mediante el pago de abundantes haciendas, mientras que lo más trágico y funesto sería cederle sus propios hijos. Entonces, habiendo crecido estos niños bajo la doctrina perversa del sultán, se convertirían en una réplica de él, capaces de matar a sus propios padres y agredir sexualmente a sus madres.

Pese a toda la maldad de este enemigo, el príncipe arrebata eficazmente la amenaza que representa para su estado, salvaguardando así su monarquía ante asaltos tanto internos como externos. Antonio no solo reprime los planes maquiavélicos de Rosania, Dinardo y el sultán, sino que también derrota a todo el ejército turco. Así, el gran sultán, cuya fama se menciona como el "capitán famoso" (v. 2624) y en cuya frente resplandece el laurel de Berbería (vv. 2622-2623) –referencia simbólica a su prestigio y poder– se siente vencido. Su humillación, convertido tras su derrota en "bárbaro perro" (v. 2945), es evidente al estar obligado a retornar "sin honra" (v. 3079) a su patria. En este desenlace brilla la superioridad y la valentía del príncipe cristiano sobre su adversario turco, reforzando la victoria tanto en términos militares como morales. En suma, la postura lopesca refuerza una vez más el papel de la propaganda literario-teatral de la época en la defensa de la identidad cristiana, considerándola superior a cualquier otra. El turco se configura como una amenaza completa, capaz de representar un peligro desde ambas perspectivas: ya sea atacando con su ejército las tierras cristianas o, potencialmente, aliándose con cualquier enemigo traidor de la monarquía.

4.5.3.2.1. Montaje de Teatro en Tránsito (2008)

Teatro en Tránsito, dirigido por Carlos Aladro y Federico Aladro, inició su trayectoria en 2008 con la puesta en escena de *El cuerdo loco.* Este proyecto se erigió como una propuesta que abogaba por la creación de una compañía independiente con la visión de concebir el teatro no solo como un "bien cultural", sino también como un espacio de encuentro significativo (Aladro 2009*a*:2). La esencia del equipo artístico radicaba en representar obras y textos universales desde una óptica

contemporánea. De acuerdo con su propósito de transitar entre el pasado y el presente, pretendían establecer una conexión profunda entre el espectador actual y el legado literario-dramático de todos los tiempos, considerando siempre la sensibilidad de su público (Aladro 2009*a*:2). A pesar de su intención de ofrecer una "experiencia única e irrepetible del teatro en presente" (Aladro 2009*a*:2), el compromiso de este cualificado grupo de profesionales perduró hasta 2015 con su montaje Diálogo *de las comedias*, de autoría anónima.

Su espectáculo de *El cuerdo loco* fue estrenado en la XXI edición del Festival de Teatro de Almagro bajo la dirección de Carlos Aladro. Con la intención de sacar a la luz obras poco conocidas de Lope, optaron por llevar a las tablas esta comedia. Desde la perspectiva de Aladro, se hallan claves en el texto que desvelan cómo nuestro autor áureo percibía el mundo, destacándose por su modernidad incondicional (Aladro, en Lucas 2009:42). Según su visión:

> No solo se recupera a los clásicos para hacer arqueología teatral, sino porque mantienen un discurso vivo y actual, salpicado de ideología y de política. Estaban sometidos a la férrea censura de una monarquía absoluta, sin duda, pero no dejaron de poner en limpio lo que pensaban (Aladro, en Lucas 2009:42).

La dramaturgia realizada por Carlos Aladro y Azucena López Cobo mantiene los aspectos más esenciales del original, aunque no presenta la totalidad de la comedia (Aladro, en *Diari de Tarragona* 2008:37). Dentro de esta elección, su versión proporciona un retrato gris de todos los personajes, en el que "ni los inocentes son tan inocentes, ni los traidores tan traidores" (López Cobo, en Aladro 2009*b*:3). El espacio escénico y el vestuario, a cargo de Elisa Sanz, y la iluminación, concebida por Pedro Yagüe, colaboran para reforzar la sensación de observar a través de una óptica sombría todo lo que acontece en el escenario. La atmósfera maquiavélica de la obra se proyecta en el interior del palacio albanés, que está decorado con alfombras (imagen 1) y bañado principalmente por una luz de recorte o cenital de alto contraste (imágenes 2 y 3). Estas técnicas transmiten sensaciones dramáticas, o de miedo, misterio y tensión. La predominancia del color rojo confiere un toque cálido a la escenografía, simbolizando la intensidad de los conflictos entre los personajes y su lucha por el poder. Los figurines, con sus trajes militares contemporáneos, destacan por el escudo de armas de Albania de finales de los noventa (imagen 4) o la vestimenta de tono oscuro, y se incorporan de manera armoniosa a la solución pensada (imagen 5). La música y el espacio sonoro ideados por Juan Manuel Artero se centran en la reproducción de melodías

como la de *Strangers in the Night* de Frank Sinatra en los momentos dramáticos y amorosos, o la de *Star wars* durante las escenas de conflicto físico. Estas canciones contemporáneas y sumamente conocidas, subrayan el carácter moderno que el director pretendió conferir a su propuesta (en Guzmán 2009:s.p.). Conforme a sus explicaciones, si en el espectáculo aparecen estas elecciones musicales es porque, tal y como ellos leen a Lope de Vega, "eso lo que él intentaba contar a su público, y lo que a él, a lo mejor, le gustaría hacer hoy en día" (en Guzmán 2009:s.p.).

Explicado esto, nos centramos en la figura pensada para el turco, el grado de su implicación en la propuesta y su relación con otros personajes. La interpretación de Aladro del sultán revela un individuo engreído y atolondrado, características que se manifiestan de manera evidente en su kinésica y en su forma de comunicarse. Desde el momento en que entra en escena, su presentación resulta chocante y cómica, convirtiéndose en un hazmerreír. Ante el público, comienza a bailar y a realizar movimientos extraños, lo cual resulta en un marcado contraste con su posición como general del ejército. Se coloca directamente frente a los espectadores y empieza a dibujar en el aire un marco rectangular imaginario, acompañando la acción con sonidos extravagantes y futuristas que simulan la apertura de un espacio (imagen 6). Posteriormente, toma una botella de agua y la utiliza para representar una lucha irritada contra un adversario hipotético (imagen 7). Próspero, al presenciar todos sus gestos grotescos, muestra cierto asombro y, con un tono irónico, pronuncia los siguientes versos:

> En extremo, Sultán bajá famoso,
> deseaba conocerte. (vv. 1361-1362)

El desinterés que Próspero refleja en su mímica facial, caracterizada por labios caídos y una mirada seria, sin acercarse al turco, revela la ironía encubierta en sus palabras y su desagrado al tener que reunirse con él (imagen 8). Cuando este último responde, lo más llamativo es su acento español caricaturizado, que se combina con un tono de voz rígido y seco. Su expresión oral se distingue notablemente de los demás, ya que pone un énfasis extremo en las palabras, todo acompañado por un rostro tenso y enojoso (imagen 9). Incluso su postura al sentarse resulta inesperada e impactante; se apoya en un banco con los pies estirados, mientras se seca el sudor con un pañuelo (imagen 10). Todos estos componentes están concebidos para que su personaje refleje un carácter severo, adverso, caricaturizado e incluso vulgar, generando en el espectador una primera impresión de rechazo. Un elemento destacado en la caracterización del turco es su traje y calzado completamente blancos. Esta elección podría derivar, en primer lugar, del uso frecuente de este color en la

tradición islámica y, en segundo lugar, de la moda masculina de la época en Turquía. Al explorar este aspecto, descubrimos un estilo de vestimenta idéntico en algunos cantantes turcos reconocidos durante la década de los noventa.[226] Este atuendo, aunque puede no sea familiar para el público, sigue siendo un rasgo irónico, sumándose a todos los anteriores para alejar al personaje de la figura de un general militar serio y profesional. En este sentido, las indicaciones de Lope sobre el carácter de los turcos respaldan nuestra hipótesis sobre la lectura de Aladro. Nuestro dramaturgo enfatiza, mediante la voz de Antonio, que los turcos son "descuidados y contentos" (v. 2833).

La alianza entre los albaneses y el turco no surge de su deseo o voluntad, sino que las circunstancias les obligan a unirse a él. Esta aparente alianza se revela en la escena en la que Próspero presenta al turco a Dinardo y Rosania. El mismo distanciamiento irónico anterior entre las palabras elogiosas y su expresión facial de aversión hacia el sultán se repite en este cuadro. Próspero presenta al turco como el "gran sultán", en cuya frente resplandece el laurel de Berbería, pero su rostro muestra una expresión notablemente seca. Evita el contacto visual, llegando incluso a voltear los ojos y darle la espalda, y manifiesta claramente el desprecio y el rechazo que siente hacia el turco (imagen 11). Este contraste entre las palabras aparentemente cordiales y la comunicación no verbal desapacible revela la tensión subyacente en esta supuesta alianza. Esta interacción incómoda se presencia también en el lenguaje corporal de Dinardo y Rosania. Mientras el cristiano refleja su enojo ante la actitud del sultán (imagen 12), la cristiana muestra asombro y reacciona con sonrisas nerviosas (imagen 13 y 14) ante los gestos chocantes del general otomano (imagen 15). El aborrecimiento de los cristianos hacia él alcanza su punto álgido cuando el turco pronuncia los siguientes versos gritando (imagen 16):

> Los genízaros son soldados bravos.
> No los llames esclavos, pero sean
> cincuenta y el dinero sea otro tanto.

El tono de su voz y su manera de hablar son tan agresivos que generan asombro en ellos y su reacción inicial es mantener silencio. No obstante, Dinardo, agotándose su tolerancia ante el turco, demuestra enojo y pena en su rostro cuando pide disculpas a Dios por la injuria causada contra su patria y promete liberarla de esta maldad. De este modo, se escenifica una relación claramente

[226] Por ejemplo, véase las fotos de Ümit Besen o Müslüm Gürses.

adversa entre los cristianos y el sultán, lo cual revela una interpretación más desfavorable de la figura del turco en comparación con la visión de Lope. Si, para Aladro, los traidores no son tan traidores, entonces su interacción con el sultán no puede ser cordial; de lo contrario, la propuesta resultaría incoherente. En otras palabras, si para el director los cristianos son grises, el turco sí que es un personaje negro, y los aspectos analizados lo demuestran. En la lectura de Aladro, los cristianos traidores no están inherentemente vinculados a la maldad y el turco es utilizado para evidenciarlo. Aunque el texto no dibuja una imagen bondadosa del turco, abre la puerta a una lectura más positiva de este cuadro, ya que contiene versos que elogian a este *otro*. La interpretación final dependerá de la visión que un director desee adoptar; podría optar por concebir también cierta humanidad en la personalidad del sultán, o usar esas alabanzas de forma irónica para ridiculizar a este personaje. En este caso, Aladro ha elegido la segunda opción.

El cuadro final no hace más que reforzar nuestra percepción del trabajo de Aladro. Tras el fracaso de todos los planes de los aliados, Antonio muestra clemencia hacia los cristianos, pero impone al sultán regresar a su tierra natal. La interpretación del director de esta secuencia no solo proyecta una imagen ridiculizada del turco, sino que también destaca su papel como el único verdadero derrotado en este conflicto. Esta derrota se manifiesta de manera clara a través de la figura del sultán, tendido en el suelo con la cabeza inclinada hacia abajo, simbolizando su fracaso vergonzoso (imagen 17). Ante el golpe que Antonio le propina en la nuca, el sultán permanece inmóvil, acentuándose la humillación que se le inflige. Esta acción no solo añade un toque de burla a su personaje, sino que también subraya la falta de respeto hacia él, tratándolo más como un bobo que como un líder militar. Al expresar su decisión de regresar a su patria, el turco abandona el escenario, simbolizando su retirada de un lugar que claramente no le pertenece. Este gesto lo convierte en el único personaje ausente en el desenlace feliz de la trama durante el último minuto, intensificando su aislamiento y derrota.

Para concluir, la interpretación de Aladro no solo refleja la visión de Lope sobre los turcos, sino que la acentúa, interpretando al general otomano como un hombre necio y maligno. A diferencia de otros personajes que no se presentan como meros antagonistas, el sultán emerge como la única excepción. Al final, este personaje se revela como el *otro*, siendo estereotipado por su acento y su kinésica caricaturizados, elementos que no concuerdan ni con su posición ni con la seriedad de la situación en la que se encuentra. Su figura, negativa, agresiva y ridiculizada, provoca en el espectador una aversión palpable. No se genera compasión hacia él, ya que no muestra

ninguna característica positiva en su personalidad, haciendo que su papel se perciba como totalmente desprovisto de simpatía. A pesar de que la postura de Lope no se muestra tan inflexible como para restringirse a una lectura más conservadora del texto, el director ha optado por retratarlo como un personaje completamente opuesto al resto. Aunque se podría comparar esta elección con las circunstancias políticas en Turquía durante los primeros años del siglo XXI, no existen pruebas suficientes para respaldar esta hipótesis. El anhelo de los turcos por incorporarse a la Unión Europea era indiscutible durante aquellos años, al igual que la marcada oposición y el rechazo por parte de algunos estados europeos. La llegada de los democratacristianos alemanes (CDU-CSU) de Merkel en 2005 y de la derecha conservadora francesa de Sarkozy en 2007, según Clulow, "cambiaron drásticamente la dinámica negociadora y las posibilidades de considerar a los turcos como ciudadanos europeos" [2012:s.p.]. Como hemos contemplado anteriormente, Aladro declara manifiestamente que los textos áureos subyacen siempre ideologías políticas. Independientemente de si pretendía reflejar alguna polémica política en relación con Turquía, la representación del sultán permanece inalterada. Si su intención era actualizar el texto para destacar el conflicto entre Turquía y la Unión Europea, su perspectiva podría alinearse con los opositores de dicha unión. De lo contrario, si el único propósito de Aladro era llevar a escena una obra lopesca, demostró fidelidad a la postura del autor, revelando una visión conservadora en ambos casos en relación con el *otro*.

4.5.4. Anexo de imágenes

4.5.4.1. *El Hamete de Toledo*: montaje de AlmaViva Teatro (2009)



Imagen 1. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotografía facilitada por la compañía



Imagen 2. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotografía facilitada por la compañía



Imagen 3. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotografía facilitada por la compañía



Imagen 4. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 5. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 6. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 7. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 8. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 9. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 10. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 11. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 12. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 13. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotografía facilitada por la compañía



Imagen 14. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 15. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 16. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 17. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 18. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 19. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotografía facilitada por la compañía



Imagen 20. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotografía facilitada por la compañía



Imagen 21. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotografía facilitada por la compañía



Imagen 22. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 23. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 24. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 25. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía



Imagen 26. *El Hamete de Toledo*, dirección de César Barló, AlmaViva Teatro, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: videograbación proporcionada por la compañía

4.5.4.2. *La villana de Getafe*: montaje de SECC (2009)



Imagen 1. *La villana de Getafe*, dirección de Domingo Ortega, SECC y la Universidad Carlos III, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-634808, autor: INAEM



Imagen 2. *La villana de Getafe*, dirección de Domingo Ortega, SECC y la Universidad Carlos III, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-634808, autor: INAEM



Imagen 3. *La villana de Getafe*, dirección de Domingo Ortega, SECC y la Universidad Carlos III, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-634808, autor: INAEM



Imagen 4. *La villana de Getafe*, dirección de Domingo Ortega, SECC y la Universidad Carlos III, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-634808, autor: INAEM



Imagen 5. *La villana de Getafe*, dirección de Domingo Ortega, SECC y la Universidad Carlos III, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-634808, autor: INAEM



Imagen 6. *La villana de Getafe*, dirección de Domingo Ortega, SECC y la Universidad Carlos III, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-634808, autor: INAEM



Imagen 7. *La villana de Getafe*, dirección de Domingo Ortega, SECC y la Universidad Carlos III, 2009
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-634808, autor: INAEM

4.5.4.3. *La villana de Getafe*: montaje de la Joven CNTC (2016)



Imagen 1. *La villana de Getafe*, dirección de Roberto Cerdá, CNTC, 2016
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-2101230, autor: INAEM



Imagen 2. *La villana de Getafe*, dirección de Roberto Cerdá, CNTC, 2016
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-2101230, autor: INAEM

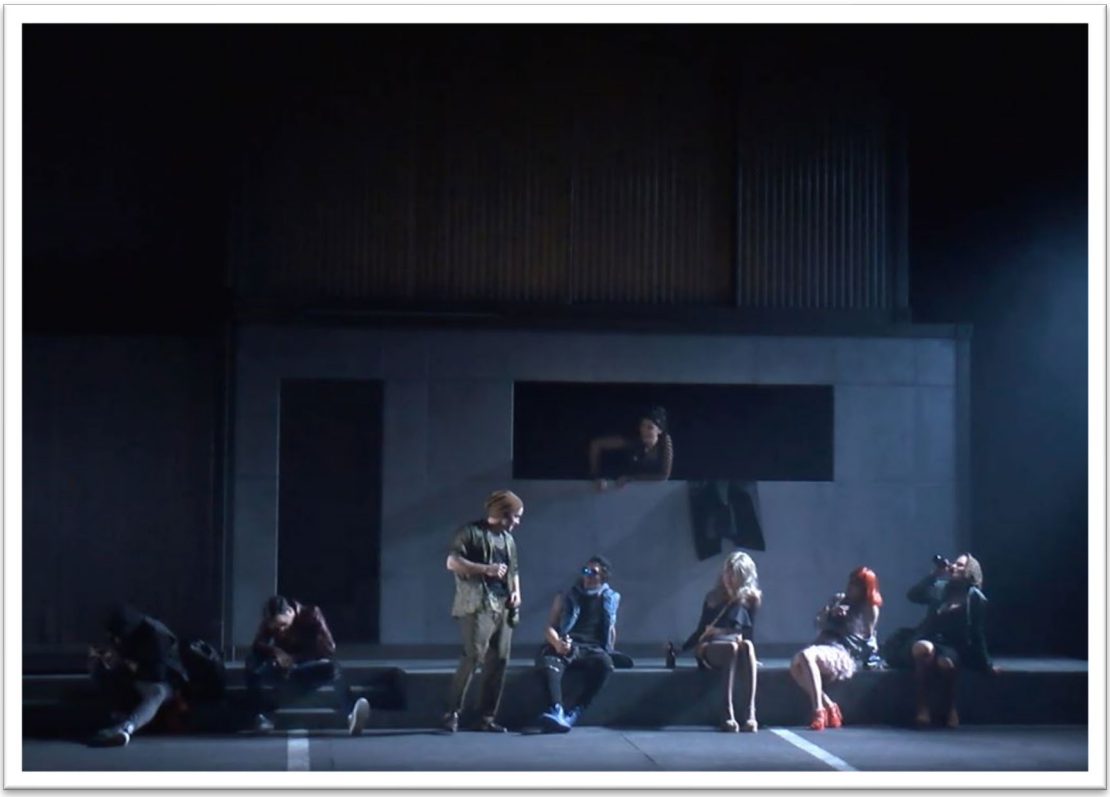


Imagen 3. *La villana de Getafe*, dirección de Roberto Cerdá, CNTC, 2016
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-2101230, autor: INAEM

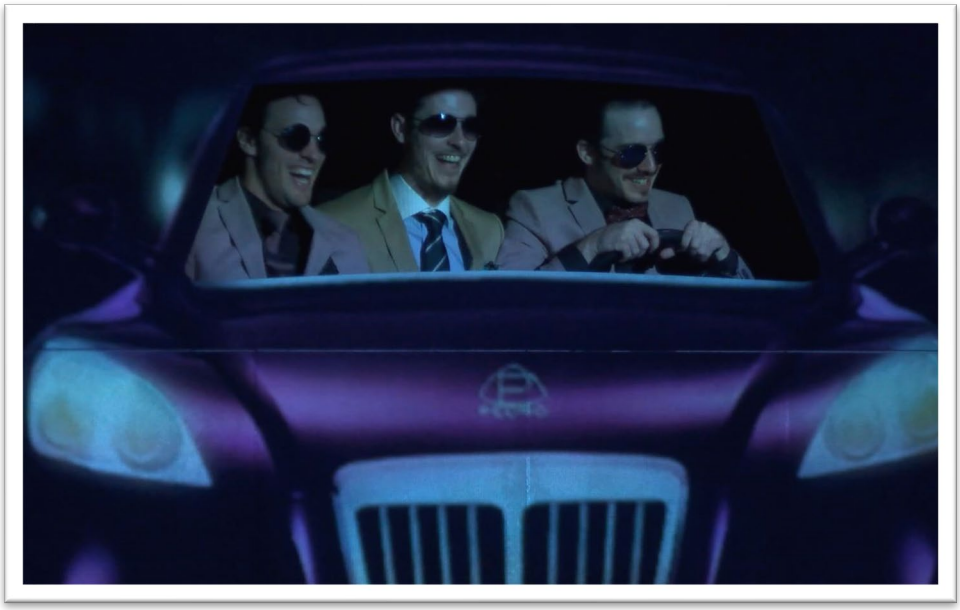


Imagen 4. *La villana de Getafe*, dirección de Roberto Cerdá, CNTC, 2016
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-2101230, autor: INAEM

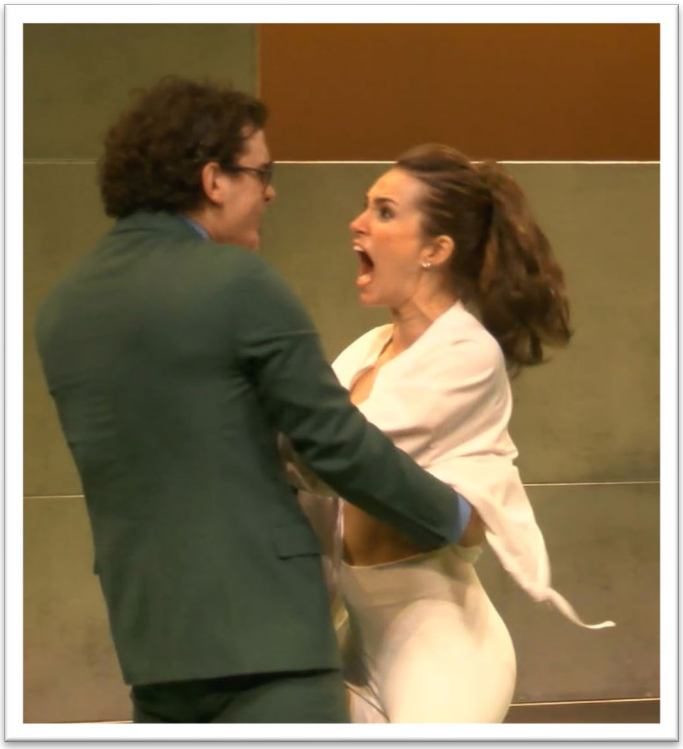


Imagen 5. *La villana de Getafe*, dirección de Roberto Cerdá, CNTC, 2016
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-2101230, autor: INAEM



Imagen 6. *La villana de Getafe*, dirección de Roberto Cerdá, CNTC, 2016
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-2101230, autor: INAEM



Imagen 7. *La villana de Getafe*, dirección de Roberto Cerdá, CNTC, 2016
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-2101230, autor: INAEM

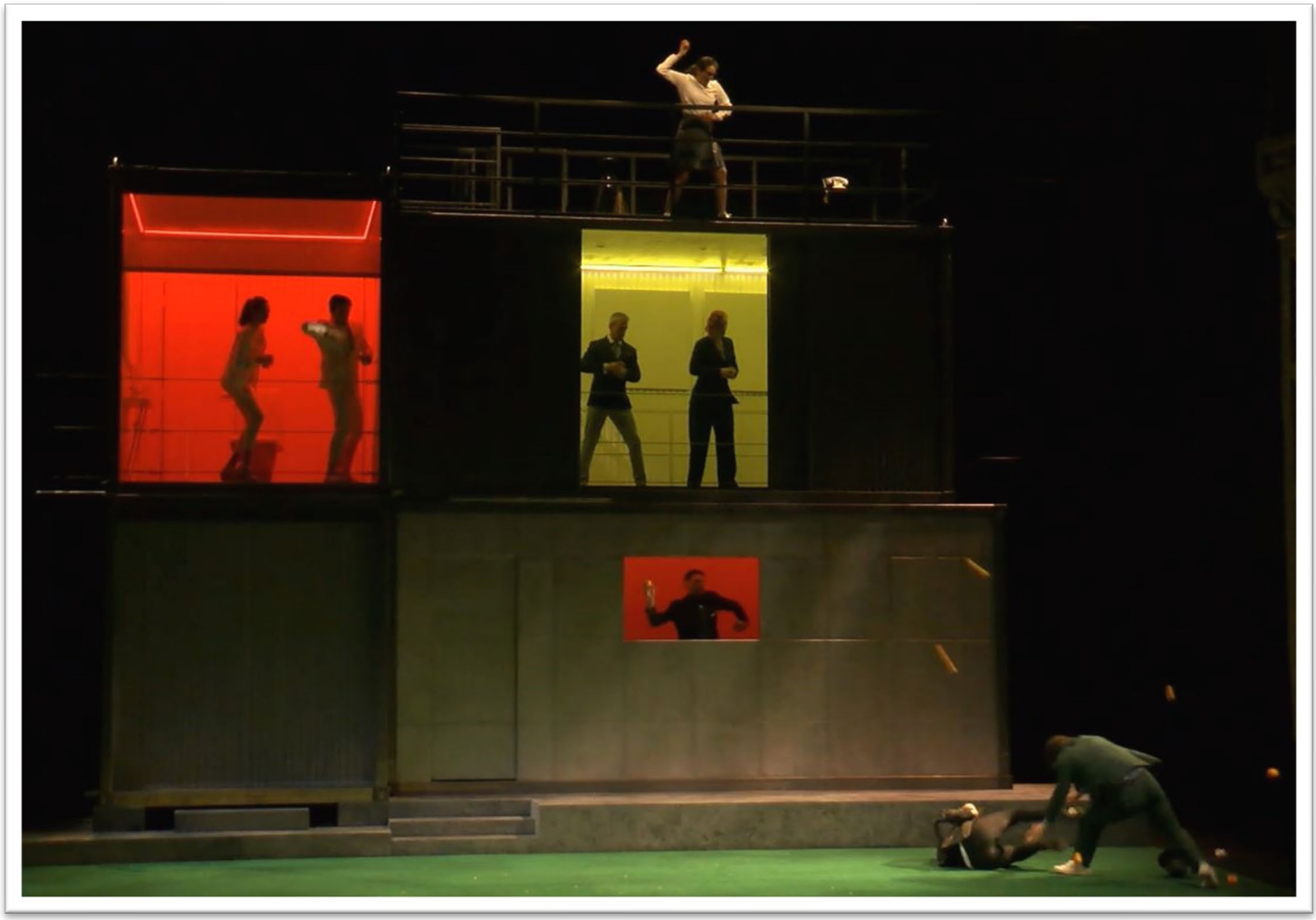


Imagen 7. *La villana de Getafe*, dirección de Roberto Cerdá, CNTC, 2016
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-2101230, autor: INAEM

4.5.4.4. *Los melindres de Belisa*: montaje de Micomicón (1992)



Imagen 1. *Los melindres de Belisa*, dirección de Susana Cantero, Micomicón, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-787913, autor: INAEM



Imagen 2. *Los melindres de Belisa*, dirección de Susana Cantero, Micomicón, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-787930, autor: INAEM



Imagen 3. *Los melindres de Belisa*, dirección de Susana Cantero, Micomicón, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-787923, autor: INAEM



Imagen 4. *Los melindres de Belisa*, dirección de Susana Cantero, Micomicón, 1992
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631004, autor: INAEM



Imagen 5. *Los melindres de Belisa*, dirección de Susana Cantero, Micomicón, 1992
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631004, autor: INAEM



Imagen 6. *Los melindres de Belisa*, dirección de Susana Cantero, Micomicón, 1992
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-631004 autor: INAEM

4.5.4.5. La gran sultana: montaje de la CNTC (1992)



Imagen 1. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784207, autor: INAEM



Imagen 2. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784213, autor: INAEM



Imagen 3. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784271, autor: INAEM



Imagen 4. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784398, autor: INAEM



Imagen 5. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784225, autor: INAEM

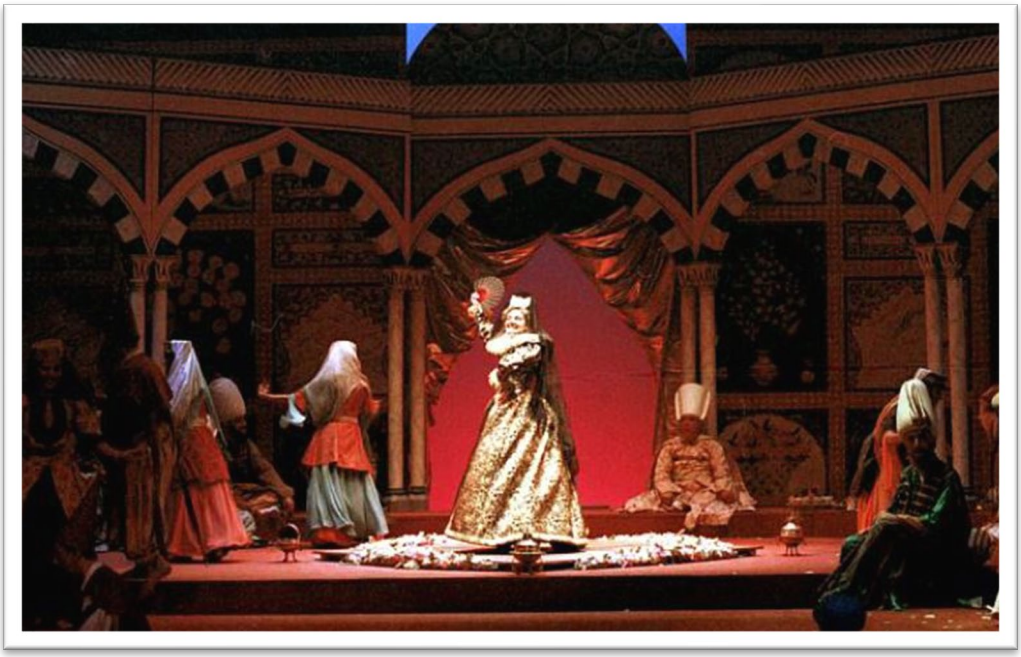


Imagen 6. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784351, autor: INAEM

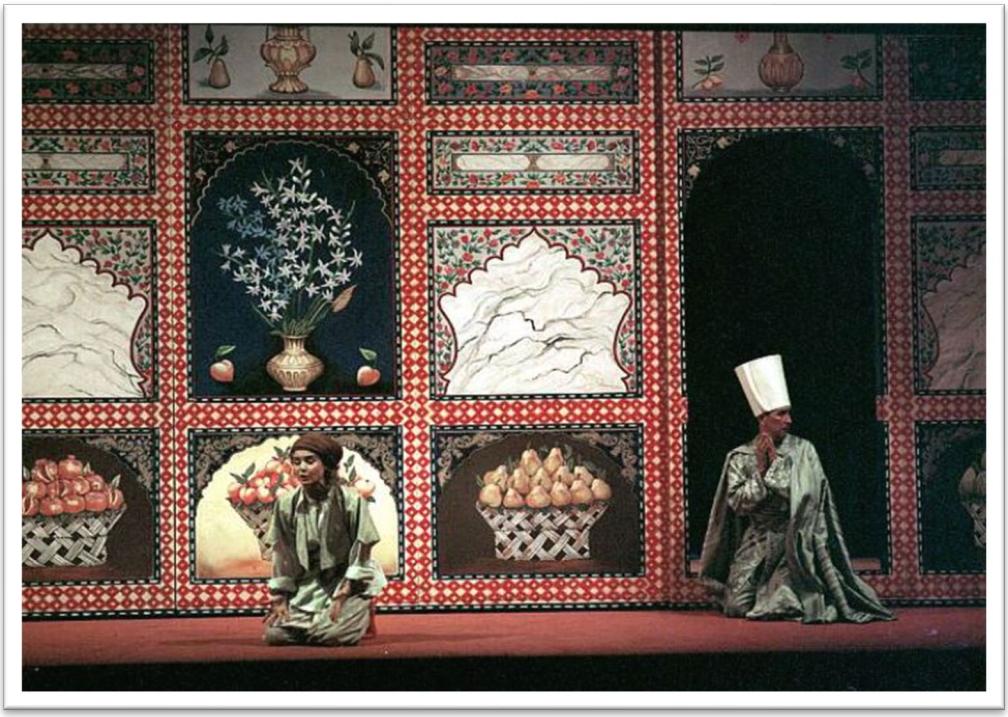


Imagen 7. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784424, autor: INAEM



Imagen 8. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-629621, autor: INAEM



Imagen 9. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784427, autor: INAEM



Imagen 10. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784441, autor: INAEM

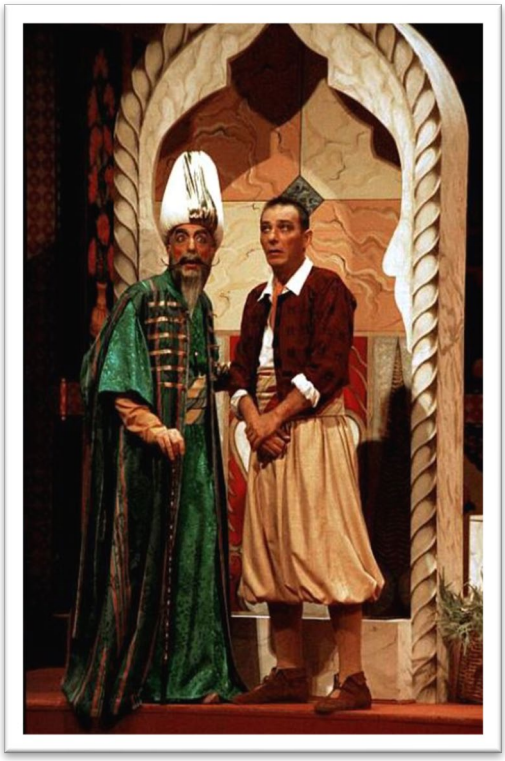


Imagen 11. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784332, autor: INAEM



Imagen 12. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784328, autor: INAEM



Imagen 13. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-629621, autor: INAEM

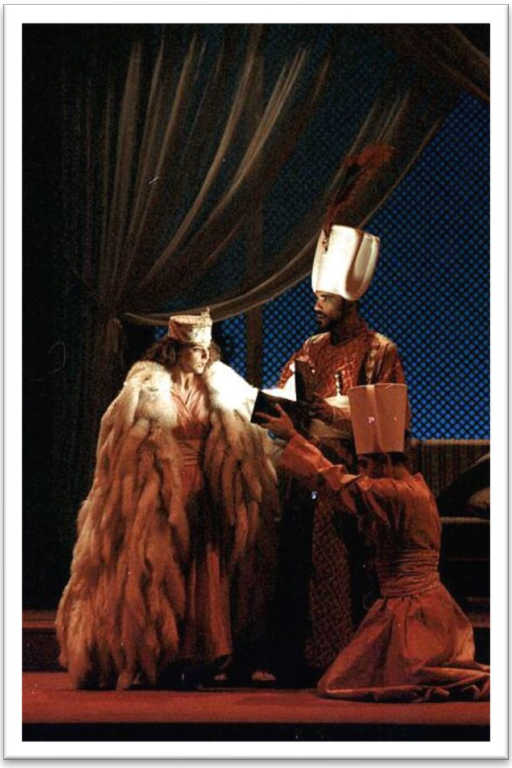


Imagen 14. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784282, autor: INAEM



Imagen 15. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784284, autor: INAEM



Imagen 16. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-629621, autor: INAEM



Imagen 17. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784280, autor: INAEM



Imagen 18. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784285, autor: INAEM

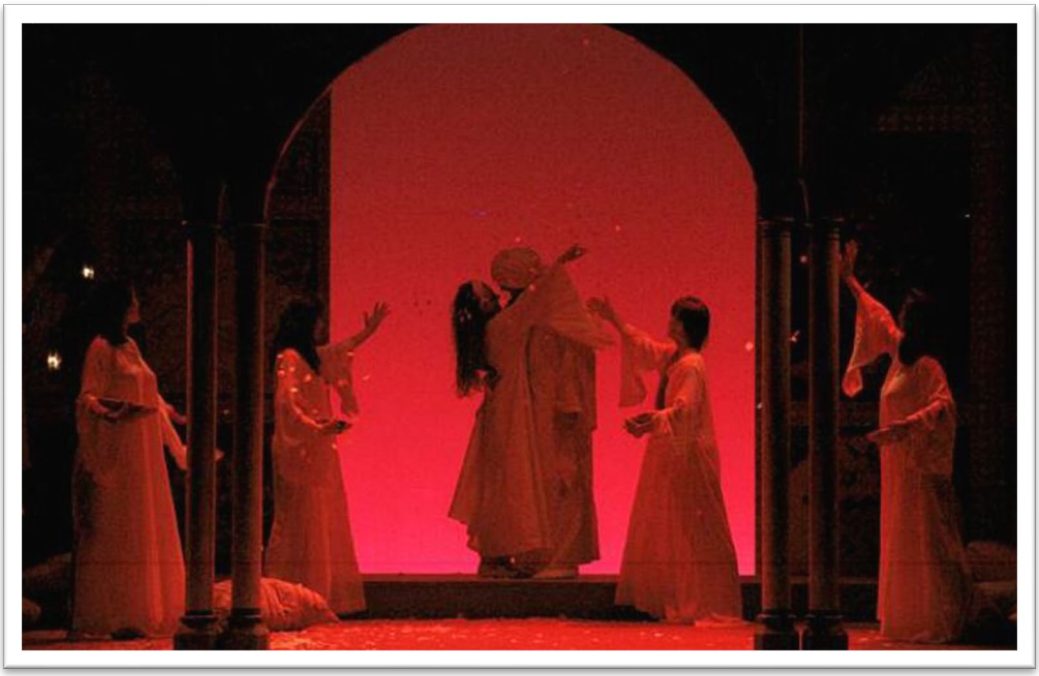


Imagen 19. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784231, autor: INAEM



Imagen 20. *La gran sultana*, dirección de Adolfo Marsillach, CNTC, 1992
Fotógrafo: Chicho
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-784226

4.5.4.6. El cuerdo loco: montaje de Teatro en Tránsito (2008)



Imagen 1. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 2. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 3. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 4. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 5. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: Daniel Alonso
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: FOT-707538, autor: INAEM



Imagen 6. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM

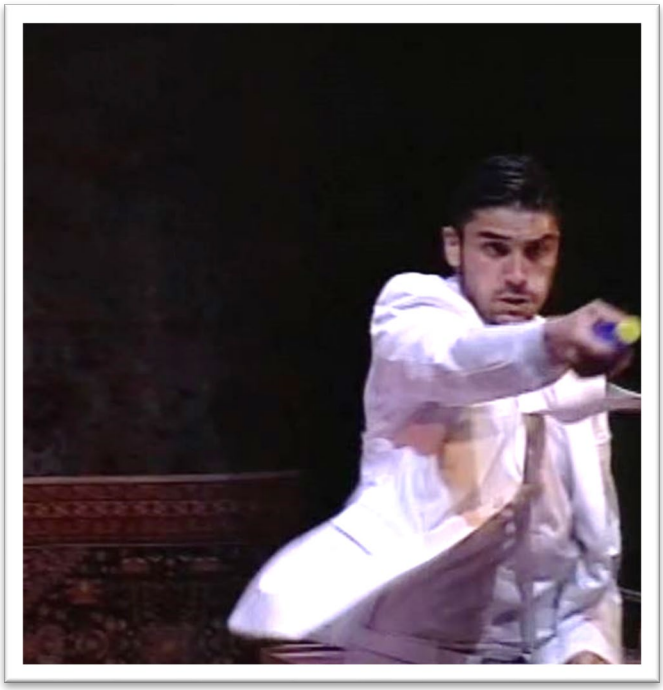


Imagen 7. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 8. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 9. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 10. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 11. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160



Imagen 12. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 13. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 14. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 15. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 16. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160, autor: INAEM



Imagen 17. *El cuerdo lodo*, dirección de Carlos Aladro, Teatro en Tránsito, 2008
Fotógrafo: imagen capturada de la videograbación del montaje
Fuente: la base de estrenos del CDAEM, signatura: VID-633160. autor: INAEM

5. CONCLUSIONES

Tras el análisis realizado, llegamos a la conclusión de que la polémica del Islam y el *otro* musulmán, una de las grandes inquietudes en muchos países europeos, se proyecta en las tablas teatrales con textos que se adaptan y actualizan mayoritariamente en consonancia con los problemas sociopolíticos contemporáneos. La representación de los musulmanes en estos escenarios varía significativamente dependiendo de las fluctuaciones en la sociedad. No nos enfrentamos a un panorama estático o sistematizado, sino a una puesta en escena directamente conectada a los cambios y altibajos sociopolíticos del momento. En este marco, se establecen diálogos con los espectadores, invitándolos a reflexionar sobre los acontecimientos que los rodean. Las propuestas adoptan diversas posturas que oscilan en un rango variable; desde enfoques comprensivos y progresistas hasta rechazos tajantes hacia este *otro*. En algunas ocasiones, la cuestión se plantea de manera neutral, sin mostrar posiciones claras a favor o en contra. Se presenta un retrato ambivalente que no busca asignar culpas, donde los personajes y las situaciones reflejan la complejidad de las relaciones humanas con ideologías divergentes. Todo esto se logra ya sea mediante el humor o ya a través de escenas dramáticas concebidas para conmover y despertar la empatía del público hacia el *otro*.

Estas perspectivas, espejos de las diversas miradas existentes en el mundo real, en primer lugar, resaltan las posturas, a veces, paradójicas de los autores áureos, quienes según el contexto histórico podrían mostrar intolerancia y aversión, o cierta flexibilidad y comprensión hacia el sufrimiento del *otro* islámico. En segundo lugar, destaca la capacidad de los textos clásicos para dialogar con su público sobre los problemas sociales desde múltiples puntos de vista, tal como lo afirmaba Huerta Calvo (véase capítulo tres). A este respecto, nuestro análisis pone énfasis en las siguientes palabras de Thacker en su estudio sobre la comedia áurea y su relevancia en la actualidad:

> some matters are relevant to both societies (e.g. the construction of social life on a hierarchical basis, generational conflict, family life). The problem of anachronism is thus at least diminished. The necessity to play and to play with roles as a way of negotiating life is the same now as it was then, although some of the roles, and attitudes to role-playing, have changed through time [2002:XIV].

La adaptabilidad de estas obras a la época contemporánea, defendida por los filólogos, merece ser explorada también desde la perspectiva de los artistas, trabajo realizado en esta investigación, quienes desempeñan un papel fundamental en lograr este objetivo complejo, intentando no caer en la trampa del anacronismo. Este análisis no solo destaca la importancia del diálogo entre la tradición y la modernidad, sino que también muestra el compromiso y la destreza de los artistas al enfrentar el desafío de reinterpretar y revitalizar las obras clásicas para audiencias contemporáneas. Como último punto, se revela también la demanda del espectador actual y su influencia en el canon elegido que se representa en escena, ya que las huellas del pensamiento colectivo son evidentes en la selección de una obra u otra. En este sentido, a continuación presentamos un esquema sintetizado que vincula los acontecimientos sociopolíticos con los espectáculos realizados cerca de esas fechas, lo cual facilita la percepción y comprensión del estudio llevado a cabo:

Periodo	Acontecimientos sociopolíticos	Propuestas teatrales	La imagen de los *otros* islámicos frente a los *nosotros* cristianos-españoles
1970-1980	Aumento de los lazos entre España y el mundo árabe (1970-1975)	*Los baños de Argel*: montaje del CDN (1979)	El *otro* cruel, extravagante y caricaturizado / el *nosotros* caballero y superior
	Las primeras olas de migración musulmana a España		
	La Transición política y la restitución de la democracia		
	Aprobación del artículo 16 de la nueva Constitución en 1978: nuevos acuerdos entre el gobierno español y las comunidades religiosas con antiguas y profundas raíces en el país		
	Fundación del Centro Dramático Nacional en 1978		
	Aprobación de la Ley Constitucional de Libertad de Religión		

1980-1990	Conflictos entre España y Magreb: la españolidad de Ceuta y Melilla Aprobación de la Ley de Extranjería de 1985 Incorporación de España a la Unión Europea en 1986 Declaración del año de la Paz en 1986 Aprobación de la resolución de Cooperación entre las Naciones Unidas y la Organización de la Conferencia Islámica en 1986 Fundación de la CNTC en 1986 Islam fue reconocido por la Comisión Asesora de Libertas Religiosa en 1989	*El príncipe constante*: montaje de Teatro de Hoy (1988)	El *otro* antagonista, dictador y severo, y el *otro* caballero rendido / el *nosotros* héroe nacional, caballero, demócrata, benévolo y grandioso
1990-2000	Elección de Madrid como Capital Europea de la Cultura en 1992 Acuerdo entre España y la Comisión Islámica de España para enriquecer la Ley Constitucional de Libertad de Religión en 1992 La Conferencia Internacional de Paz para Oriente Medio celebrada en Madrid 1992 El V Centenario de la Conquista de América 1992 Los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992 La Exposición Universal de Sevilla 1992	1. *El príncipe constante*: montaje de AMT (1991)	El *otro* conquistado, ambicioso y vengador / el *nosotros* ambicioso, conquistador y trastornado
		2. *El jardín de Falerina*: montaje de la CNTC (1991)	Mirada ecuánime e inclusiva entre el *otro* y el *nosotros*
		3. *La gran sultana*: montaje de la CNTC (1992)	El *otro* cruel, caricaturizado e inferior, embellecido con sus riquezas culturales / el *nosotros* tolerante, flexible, grandioso, poderoso, encantador y superior
		4. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*: montaje de Compañía de Clásicos Infrecuentes (1992)	El *otro* caballero vencido e inferior / el *nosotros* caballero vencedor y supremo
	Las guerras de los Balcanes 1992-1995	5. *Los melindres de Belisa*: montaje de Micomicón (1992)	El *otro* marginado, esclavizado y cómico / el *nosotros* caballero y supremo
		6. *Amar después de la muerte*: montaje de Teatro Corsario (1993)	El *otro* caballero, víctima de la discriminación del *nosotros* conquistador y colonizador

		7. *Mudarra*: montaje de Micomicón (1994)	Guerras entre el *otro* y el *nosotros*, ambos víctimas de la violencia
2000-2010	Atentados del 11/9 de 2001	1. *Quijote*: montaje de L'Om-Imprebis (2004)	El *otro* extravagante, caricaturizado, desconfiable y avaricioso / el *nosotros* normal y ordinario
	El inicio de la guerra de Afganistán 2001	2. *En un lugar de Manhattan*: montaje de Els Joglars (2005)	El *otro* terrorista, radical, peligroso, extravagante, ridiculizado y repudiado / el *nosotros* criticado y mofado
	El inicio de la guerra de Irak 2003	3. *El coloquio de los perros*: montaje de Solo y Cía (2005)	El *otro* respetado e incluido entre el *nosotros* criticado
	Atentados de Atocha 11/3 de 2004	4. *Amar después de la muerte*: montaje de la CNTC (2005)	El *otro* caballero, víctima de violencia de *nosotros*, convertido en un vengador, rendido y sumiso / el *nosotros* ambicioso, arrogante, poco empático, frío, vencedor y supremo
	Manifestaciones de los musulmanes en contra de las caricaturas de Mahoma en la revista *Charlie Hebdo* 2005	5. *El cuerdo loco*: montaje de Teatro en Tránsito (2008)	El *otro* antagonista, maligno, ridiculizado, caricaturizado y vencido / el *nosotros* gris, ambicioso, serio y superior
	El IV Centenario de la primera edición de *El Quijote*	6. *El Hamete de Toledo*: montaje de AlmaViva Teatro (2009)	El *otro* víctima de la discriminación, la ridiculización, el abuso, la animalización, la segregación, el menosprecio y la violencia del *nosotros* arrogante, cruel, egocéntrico, clasicista y discriminador
	Atentados de Londres 7/J de 2005		

		7. *La villana de Getafe*: montaje de Sociedad Estatal de Conmemoraciones (2009)	El *otro* respetado / el *nosotros* clasicista caricaturizado
2010-2020	El inicio de la guerra de Siria 2011	1. *La dama boba*: montaje de Micomicón (2012)	El *otro* conservador y machista / el *nosotros* ordinario y normal
	La amenaza creciente de Daesh	2. *El coloquio de los perros*: montaje de Els Joglars (2013)	El *otro* radical, bárbaro, ridiculizado y repudiado / el *nosotros* mofado, criticado y reprochado
	Crisis migratoria desde Oriente Medio a Europa	3. *En un lugar del Quijote*: montaje de Ron Lalá (2014)	El *otro* criticado, mofado y generalizado / el *nosotros* criticado y mofado
	Atentados de París 13/N de 2015	4. *La hermosa Jarifa*: montaje de GG Producción (2014)	El *otro* caballero y galante, pero rendido y sumiso/ el *nosotros* caballero, generoso, ambicioso y supremo
	Atentados de Bruselas 22/M de 2016	5. *La villana de Getafe*: montaje de la CNTC (2016)	El *otro* víctima de la marginación, ridiculización y el menosprecio del *nosotros* capitalista, clasicista y conservador
	Atentados de Barcelona y Cambrils 17/A de 2017	6. *Amar después de la muerte*: montaje de Maní-Obras Teatro (2020)	El *otro* migrante, víctima de la violencia, marginación y discriminación del *nosotros* arrogante, soberbio y conservador
		7. *El príncipe constante*: montaje de la CNTC (2021)	El *otro* caballero antagonista, severo, ambicioso, conservador y vencido / el *nosotros* caballero, firme, bondadoso, espiritual y místico

En este esquema, hemos establecido una clasificación temporal abarcando el periodo de 1970 a 2020, dividido en cinco grupos por décadas. En esta clasificación, detallamos los acontecimientos más destacados y controvertidos relacionados tanto con la presencia del Islam en el mundo occidental como con la política y la imagen nacional de España. La elección de comenzar

en 1970 tiene que ver con la consideración de un margen significativo previo a 1986, año seleccionado como punto de partida para nuestro corpus de montajes. Tal como estudiamos en el capítulo tres, fue en ese periodo cuando la presencia de los musulmanes en Europa comenzó a adquirir relevancia, desencadenando una serie de conflictos que marcaron los años posteriores. Asimismo, hemos detallado los espectáculos representados en cada periodo, distinguiendo los tipos del *otro* y del *nosotros* retratados en cada uno. Al realizar un repaso rápido de esta síntesis, se revela la vinculación directa entre la sociedad, la política y las respuestas artísticas ante diversas circunstancias. Observamos que a partir de los años noventa, cuando la polémica del Islam comienza a intensificarse gradualmente, su presencia en las tablas se vuelve más frecuente. Esta tendencia significativa aumenta aún más con el inicio del siglo XXI, ya que catorce de las veintidós funciones de nuestro corpus se han representado solo después de esa fecha. Con el fin de comprender mejor esta teoría, en los siguientes párrafos analizamos detalladamente cada década elegida y la imagen del *otro* y el *nosotros*.

A lo largo de la década de los setenta, la restitución de la democracia en España y la presencia creciente de los musulmanes constituyen las mayores preocupaciones del país. Ante este panorama, se implementan medidas destinadas a mitigar las tensiones entre ambas comunidades, tales como la aprobación de la Ley Constitucional de Libertad de Religión y la negociación de nuevos acuerdos con el mundo islámico. La representación de *Los baños de Argel* como la segunda producción del CDT, tras su fundación en 1978, desvela de manera inequívoca las intenciones ideológicas de Nieva al optar por este texto. En este contexto, resulta evidente que el país acaba de salir de un régimen dictatorial, lo que se presencia claramente en el marcado contraste entre la aspiración de Nieva de abordar el tema de la tolerancia y la imagen caricaturizada y extravagante del *otro* islámico que se dibuja en escena. Esta paradoja, acentuada por la espectacularidad de la escenografía, pone de manifiesto el carácter exhibicionista de las obras de Nieva. En este caso, el *otro* extravagante es utilizado como medio para alcanzar ese objetivo del director, sin que la sensibilidad y el respeto hacia lo diferente sean una preocupación, ni entre los artistas ni en la sociedad.

La década de los ochenta es cuando emerge una atmosfera contradictoria entre el fomento de la paz a nivel internacional y los conflictos territoriales entre España y el Magreb, especialmente en relación con la soberanía en Ceuta y Melilla. A este respecto, la reaparición de *El príncipe constante* en el escenario, tras trescientos años de ausencia, enfatiza la intención de González

Vergel de abordar la problemática y de priorizar los intereses nacionales desde una postura respetuosa pero conservadora. Mientras que Calderón abogaba por la soberanía del Cristianismo, apto para su época, González Vergel aspira a un gobierno demócrata que se preocupe por la integridad nacional y por las fronteras del país. Por consiguientes, la imagen del *otro* islámico, aunque experimenta una evolución positiva en comparación con la década anterior, mostrando una caballerosidad en su conducta, aún es derrotado y vencido ante el *nosotros*, el héroe nacional que defiende los valores de su país frente a la amenaza de este rival dogmático y dictador.

Durante la década 1990-2000, presenciamos una serie de éxitos notables para España, impulsados por su ingreso a la Unión Europea y los esfuerzos gubernamentales para acelerar la modernización y la transición hacia la democracia. Estas transformaciones y medidas tomadas se reflejan también en el canon teatral elegido para llevar a escena. En este contexto, especialmente en 1992, un momento crucial para el país, destacan espectáculos que buscan resaltar la imagen nacional mediante la representación de los eventos históricos, como lo presenciamos en el montaje de *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Miguel Ruiz, o en la exploración de la capacidad de entendimiento o de la tolerancia del *nosotros* frente al *otro* dogmático, diferente e inferior que el *nosotros*, como lo expuso Marsillach en su puesta en escena de *La gran sultana*. En sintonía con la era democrática, se percibe una tendencia a invitar al multiculturalismo, enfocados más los directores en las riquezas y bellezas culturales del *otro*, en montajes como *El jardín de Falerina* dirigido por Heras, *Amar después de la muerte* en versión de Urdiales, e incluso *La gran sultana*, pese a algunas contradicciones observadas entre las intenciones de Marsillach y lo escenificado ante la mirada del público.

En las obras de Miguel Ruiz y Marsillach el carácter exhibicionista y ceremonial sobresale, alineado con los objetivos gubernamentales de la época y marcado más por una función propagandística. Los proyectos de estos directores están concebidos para promover la modernidad y la democracia. Este propósito se logra través de la representación de una imagen que coloca al *nosotros* en una posición superior en términos de poder o moralidad, aunque reconociendo los valores culturales del *otro*. Como resultado del estudio de estas obras, podríamos afirmar que se percibe otra mejora gradual en la proyección del retrato de este *otro*, derivado de los avances sociales durante la democracia. Conforme a este enfoque, aunque todavía persiste desigualdad en el estatus entre los personajes islámicos y los cristianos-españoles, se reconoce al *otro* como una civilización espléndida a nivel artístico y cultural. Esta elección se aprecia en los cuadros que

brillan, mediante elementos escenográficos y escénicos, la arquitectura islámica, los atuendos elegantes con adornos lujosos y coloridos, así como la música tradicional y folclórica árabe. Toda esta hermosura se ve complementada con una iluminación radiante y con tonos cálidos de luz, creando ambientes más cordiales y pacíficos.

Aparte de esto, en armonía con la corriente social que anhela la paz debido a los conflictos en el Golfo Pérsico o las guerras de los Balcanes, también aparecen montajes que muestran esta inquietud de la sociedad, como la propuesta *Mudarra* de Ripoll que aborda el tema de las guerras que devastan la humanidad, convirtiéndolos a todos, sin diferenciar entre el *otro* y el *nosotros*, en sus víctimas. En este sentido, el trabajo de Urdiales también sirve como un reflejo de la paz deseada al hablar de los sufrimientos de los migrantes. De acuerdo con las declaraciones del director:

> El conflicto entre musulmanes y cristianos pone de manifiesto algo que a través de los siglos vuelve a reflejarse en las guerras civiles ocurridas en Centroeuropea y en otros pueblos donde los enfrentamientos por creencias religiosas o adscripciones nacionalistas nublan otros intereses en juego, los económicos, como los que propiciaron la expulsión de los moriscos. Por otra parte, la obra pone de manifiesto los estragos de la cruzada contra el moro librada en España desde hace siglos y que desgraciadamente hoy en día se hace presente en el ámbito de la intolerancia hacia los emigrantes, entre ellos los magrebíes. Un penoso billete de ida y vuelta del bajel a la patera (Urdiales, en Bastianes, Fernández y Mascarrell 2014:123).

Estas perspectivas manifiestan de nuevo la evolución paulatina antedicha, resaltada en las escenificaciones del sufrimiento del *otro* que le causa heridas incurables y desemboca en su reacción violenta.

La década 2000-2010 se erige como un periodo crucial en nuestro estudio, principalmente marcado por el trágico atentado del 11 de septiembre de 2001, cuyo impacto generó cambios significativos en el panorama mundial. A raíz de este evento, se desencadenaron las guerras subsiguientes en el Oriente Medio, lo que resultó en una intensificación de la migración y exacerbó problemáticas como el racismo, el choque de culturas, la intolerancia, la alteridad y los desafíos relacionados con la integración, entre otros. La respuesta de los artistas a este ambiente tenebroso se presenta como un espacio abierto a ideologías variadas, caracterizado principalmente por dos puntos de vista contrarios. Mientras directores como Vasco, Ortega o Barló ofrecen una mirada en

la que comprender y respetar al *otro* es la idea dominante, otros como Sánchez o Boadella siguen compartiendo las características antiislámicas presentes en las obras originales. En el primer grupo, las compañías buscan plantear la polémica con prudencia y respeto para evitar fomentar más aversión y violencia. Ejemplos de esto se encuentran en montajes como *Amar después de la muerte* (CNTC) o *El coloquio de los perros* (Solo y Cía). Asimismo, *El Hamete de Toledo* emerge como el mejor ejemplo de una perspectiva ecuánime, donde el director explora cómo fomentar el odio reproduce más odio, exponiendo un montaje centrado en la causa y el efecto.

En el segundo grupo, mientras Sánchez muestra su fidelidad a la ideología cervantina mediante una caricaturización divertida y afable para entretener a su público, Boadella, sin restringirse, ataca y repudia tajantemente el terrorismo, culpando y generalizando cruelmente a todos los *otros* islámicos. La visión de Aladro respecto al *otro* turco también evidencia un nivel similar, y casi mayor, de rechazo hacia esta etnia que la experimentada en los Siglos de Oro. En consecuencia, se plasma una inclinación bidireccional y opuesta en cuanto a la opinión de los artistas sobre el estado de las relaciones entre las dos comunidades en comparación con las dos décadas anteriores; un progreso repentino hacia la tolerancia contrastado con un retroceso hacia el racismo y la xenofobia. Con todo, el impacto del ataque terrorista del 11/9 podría equipararse a la empresa de la expulsión de los moriscos en nuestro análisis del pasado y presente del Islam. En otras palabras, se observa claramente que, desde entonces, los grupos teatrales han mostrado una mayor inquietud respecto a la controversia. No obstante, su papel no se asemeja tanto al carácter propagandístico de los autores áureos, ya que cada grupo presenta la problemática desde su perspectiva, resonando con sus partidarios. Si los chistes malos y racistas de Els Joglars, a modo de ejemplo, pueden provocar risas en el público, es muestra de que en parte de la sociedad sigue ese pensamiento. Asimismo, si las censuras contra el racismo en montajes como *El Hamete de Toledo* son apreciadas por los críticos, es debido a la ideología que apoya dicha postura. Este cambio resalta una reflexión más matizada y variada en la puesta en escena contemporánea en comparación con los Siglos de Oro del teatro español, aunque el problema del Islam y sus seguidores sigue siendo tristemente actual.

Finalmente, la segunda década del siglo XXI, marcada por más atentados y la creciente amenaza del ISIS, así como la guerra de Siria y la migración ilegal y masiva hacia Europa, cierra un círculo vicioso hasta el momento actual, aunque este camino devastador continuará después de las fechas que abarca este estudio. La actual y más reciente imagen del *otro* islámico se hereda

mayoritariamente de la década anterior, ya que el contexto sociopolítico durante estos veinte años no solo no ha cambiado, sino que se ha agravado. El contraste entre el *otro* caricaturizado, bárbaro, radical o no integrado y la figura del *otro* migrante, víctima de la violencia, el odio, el menosprecio y el rechazo se adueña principalmente de las tablas actuales. Mientras compañías como Els Joglars siguen atacando a este *otro*, otras como Ron Lalá intentan criticarlo, mediante la burla amable, por los problemas que causa en la sociedad española, aunque ambas exponen la controversia desde una visión generalizadora. En contraposición, Martínez-Abarca o Cerdá intentan retratar el papel del *nosotros* conservador en el conflicto creado. Estos directores exploran cómo la mirada clasicista y discriminatoria de una parte del *nosotros* contribuye a la problemática. Como último aspecto, cabe señalar que se contempla también una perspectiva intermedia que guarda similitud con la tendencia predominante en la década de los noventa. Este enfoque, aunque admite los méritos del *otro*, posiciona al *nosotros* en un nivel superior en cuanto a los valores morales, cuyo ejemplo se presencia en montajes como *El príncipe constante* (CNTC) y *La hermosa Jarifa* (GG Producción). En suma, a pesar de que persiste una corriente que muestra franqueza en expresar su opinión respecto a la cuestión del Islam, amable o cruelmente, la inclinación general apunta más a un progreso y a una evolución en el trato más respetuoso y mutuo entre ambas comunidades.

Detallado todo esto, a pesar de las declaraciones de muchos directores sobre su intención de abordar temas como la tolerancia, la multiculturalidad y el encuentro entre culturas diversas, así como de rechazar la xenofobia y el racismo al tratar de exponer la problemática desde una perspectiva comprensiva y empática hacia el *otro* islámico, se percibe una cierta superioridad del *nosotros* sobre el *otro* en la mayoría de las representaciones. Sin embargo, existen notables excepciones como *El Hamete de Toledo* de AlmaViva Teatro, *El coloquio de los perros* de Solo y Cía, *Amar después de la muerte* de Maní-Obras Teatro, *El jardín de Falerina* de la CNTC, *Mudarra* de Micomicón y *La villana de Getafe* de SECC, que demuestran un mayor nivel de conciencia sobre esta cuestión tan delicada. Esta contradicción entre los objetivos declarados y los resultados presentados al espectador puede atribuirse, en primer lugar, al carácter propagandístico de los textos áureos que abordan la temática morisca y musulmana de forma paradójica. Estas obras pueden interpretarse de diversas maneras, y para realizar una lectura progresista y tolerante de ellos es necesario comprender a fondo todos los ángulos y las dimensiones de la cuestión del Islam durante los Siglos de Oro. En segundo lugar, la falta de sensibilización suficiente en relación con las características del racismo también puede contribuir a esta discrepancia, lo cual se refleja

claramente en la sociedad. Esto queda evidenciado por el Plan de Acción de la UE de Antirracismo para 2020-2025 [2020]. En otras palabras, si se observan rasgos en algunas puestas en escena que distancian hasta cierto punto la propuesta de los objetivos pacifistas del director, eso no necesariamente implica que dichas intenciones carezcan de sinceridad. Más bien reflejan la realidad de un mundo en el que existen todavía microactitudes clasificadoras y nacionalismos sutiles, que desembocan en las dinámicas del *nosotros* y el *otro*, el *ingroup* y el *outgroup*.

Para profundizar en esta teoría, proponemos comparar el lienzo general de la cuestión del Islam, dibujado en el teatro áureo, con su cuadro presentado en la puesta en escena contemporánea. Al observar ambos panoramas desde una perspectiva más distante, resalta una diferencia palpable entre ellos. Mientras que el primero exhibe predominantemente una imagen intolerante y propagandística, con pinceladas puntuales de empatía y comprensión, el segundo promueve notablemente la tolerancia, el multiculturalismo y la comprensión hacia el *otro*, aunque se observan algunos detalles esporádicos de alteridad o racismo en él. Muchos de los directores, en sus lecturas progresistas y vanguardistas, consciente o inconscientemente, han retocado este lienzo, infundiéndole colores más vivos y reduciendo las tonalidades grises que, según su conocimiento y sensibilidad sobre este tema tan delicado, han considerado como no aptos para el espectador de hoy.

En suma, se percibe una evolución y un avance en comprender al *otro* musulmán durante las últimas cuatro décadas. La transición en la sociedad se manifiesta en la puesta en escena de manera gradual y progresiva, aunque este proceso se ve afectado por pequeños retrocesos y contratiempos, en parte debidos a atentados que han obstaculizado el avance. Durante los momentos más tensos entre el mundo musulmán y el europeo, se pueden percibir fluctuaciones en las representaciones teatrales. A pesar de esto, la tendencia general es de progreso ascendente. Este trayecto, de forma general, se presenta como un proceso de aprendizaje en los encuentros interculturales y los esfuerzos por comprenderse mutuamente. Muchos de los directores y compañías teatrales de renombre del país participan en este proceso, algunos mostrando un mayor conocimiento y conciencia en temas delicados como el racismo y la xenofobia, mientras que otros revelan una cierta contradicción entre sus intenciones y los resultados de su trabajo. Se observa cómo del caballo de Troya del Islam, considerado por parte de la sociedad como el enemigo de la democracia y del liberalismo, y el que pretende atacar la identidad europea, salen cada vez más seres humanos normales en las tablas. Estos personajes no buscan invadir ni alterar la identidad de

nadie, sino simplemente anhelan vivir sin la imposición de cambiar su propia identidad. Sin embargo, la intolerancia de *nosotros* hacia ellos sí que puede convertir su figura caballeresca en la violenta y vengadora, y en el *dangerous other* reconocido por la sociedad (Elman 2019:146). La cuestión expuesta en los escenarios teatrales refleja lo que sucede en la realidad: mientras unos luchan por unificar su identidad, *otros* se rinden ante perder la suya. En este contexto, el *hiyab* destaca como el signo principal de esta diferencia identitaria en la puesta en escena contemporánea. En las batallas ideológicas actuales las mujeres y su cuerpo se convierten en una marca distintiva y en una herramienta de presión. De este modo, la elección de llevar o no el velo se transforma en el símbolo del radicalismo religioso o del liberalismo y la democracia.

Finalmente, este estudio confirma también la validez de las diversas interpretaciones que se han llevado a cabo en torno a la puesta en escena contemporánea del teatro barroco, tal como se resumen en las visiones presentadas por Wheeler y Mascarell en el tercer capítulo de la tesis. Se pone de manifiesto tanto el uso exhibicionista y ceremonial de los textos áureos, como su función de entretener al espectador al tiempo que le inquietan y lo invitan a reflexionar. En consecuencia, resulta evidente que no se puede asignar a estas representaciones papeles estáticos o categorías definidas. Antes bien, una propuesta contemporánea tiene la capacidad de abarcar simultáneamente todas estas funciones y perseguir múltiples propósitos de manera subyacente o camuflada.

Para concluir la tesis, es crucial señalar los caminos que podrían haber enriquecido aún más nuestro trabajo, aunque, debido a restricciones temporales y a la amplitud y complejidad del tema, quedarán pendientes para investigaciones futuras. En primer lugar, la realización de entrevistas con los equipos teatrales habría ofrecido una perspectiva más detallada sobre la ideología de sus propuestas y su conexión con el contexto sociopolítico. La formulación de preguntas específicas al respecto podría haber revelado aspectos más profundos de sus intenciones y desafíos enfrentados. Además, podría haber montajes no descubiertos que añadirían capas adicionales a nuestra comprensión de la polémica en las representaciones teatrales. Finalmente, más allá de los eventos analizados en el período seleccionado, es posible que existan otros a nivel mundial que podrían habernos proporcionado una perspectiva más amplia y completa. Pese a todas estas posibilidades, el presente estudio emerge como un punto de partida de este asunto y continuará su camino de crecimiento y desarrollo en el futuro.

5.1. Conclusions

After a comprehensive analysis, we arrive at the conclusion that the debate surrounding Islam and the portrayal of the *other* Muslim, a significant concern in many European countries, unfolds on the theatrical stage through texts that are predominantly adapted and updated to align with contemporary sociopolitical issues. The representation of Muslims in these theatrical settings significantly varies based on social fluctuations. Rather than a static or regimented panorama, we encounter a stage production intricately linked to the ebbs and flows of sociopolitical dynamics. Within this context, a dialogue is established with the audience, prompting them to reflect on the surrounding events. The theatrical proposals adopt diverse stances, ranging from inclusive and progressive perspectives to outright rejections of the *other*. Occasionally, the issue is presented in a neutral manner, avoiding clear positions for or against. The result is an ambivalent portrayal that avoids assigning blame, where characters and situations reflect the complexity of human relationships with divergent ideologies. This is achieved through humor or dramatic scenes designed to move and evoke empathy from the audience towards the *other*.

These perspectives, reflecting the diverse viewpoints in the real world, initially bring attention to the occasionally paradoxical positions of Golden Age authors. Depending on the historical context, they could demonstrate either intolerance and aversion or a certain flexibility and understanding towards the plight of the *other* Islamic. Secondly, they emphasize the ability of classical texts to engage in a dialogue with their audience on social issues from various perspectives, as highlighted by Huerta Calvo (refer to chapter three). In this context, our analysis places particular emphasis on the insights shared by Thacker in his study on Golden Age comedy and its contemporary relevance:

> some matters are relevant to both societies (e.g. the construction of social life on a hierarchical basis, generational conflict, family life). The problem of anachronism is thus at least diminished. The necessity to play and to play with roles as a way of negotiating life is the same now as it was then, although some of the roles, and attitudes to role-playing, have changed through time [2002:XIV].

The adaptability of these works to contemporary times, advocated by philologists, deserves exploration from the artists' perspective as well, a task undertaken in this research, who play a crucial role in achieving this complex goal, attempting to avoid the trap of anachronism. This analysis not only underscores the importance of the dialogue between tradition and modernity but also showcases the commitment and skill of artists in facing the challenge of reinterpreting and revitalizing classical works for contemporary audiences. As a final point, it also reveals the demands of the present-day spectator and their influence on the chosen canon represented on stage, as the imprints of collective thought are evident in the selection of one work over another. In this regard, we present a synthesized outline that connects sociopolitical events with performances staged around those dates, facilitating the perception and understanding of the conducted study:

Period	Sociopolitical occurrences	Stage productions	The image of *other* Islamic compared to *us*, Christian-Spaniards
1970-1980	Increase in the ties between Spain and the Arab world (1970-1975)	*Los baños de Argel*: CDN production (1979)	The *other* cruel, extravagant, and caricatured / the *us*, noble, and superior
	The first waves of Muslim migration to Spain		
	The Political Transition and the restoration of democracy		
	Approval of Article 16 of the new Constitution in 1978: new agreements between the Spanish government and religious communities with ancient and deep roots in the country.		
	Establishment of the National Dramatic Center in 1978		
	Approval of the Constitutional Law on Freedom of Religion		

1980-1990	Conflicts between Spain and Maghreb: Spain's jurisdiction over Ceuta and Melilla	*El príncipe constante*: Teatro de Hoy production (1988)	The *other* antagonist, dictator, and stern; the *other*, a surrendered knight / the *us*, a national hero, a knight, a democrat, benevolent, and grandiose
	Approval of the 1985 Immigration Law		
	Spain became a member of the European Union in 1986		
	Declaration of the Year of Peace in 1986		
	Approval of the resolution on cooperation between the United Nations and the Organization of the Islamic Conference in 1986		
	Establishment of the CNTC in 1986		
	Islam was recognized by the Advisory Commission on Religious Freedom in 1989		
1990-2000	Selection of Madrid as the European Capital of Culture in 1992	1. *El príncipe constante*: AMT production (1991)	The *other* conquered, ambitious, and vengeful / the *us* ambitious, conquering, and disordered
	Agreement between Spain and the Islamic Commission of Spain to enrich the Constitutional Law on Freedom of Religion in 1992	2. *El jardín de Falerina*: CNTC production (1991)	An impartial and inclusive gaze between the *other* and the *us*
	The International Peace Conference for the Middle East held in Madrid in 1992	3. *La gran sultana*: CNTC production (1992)	The *other*, cruel, caricatured, and inferior, adorned with its cultural riches / the *us* tolerant, flexible, grandiose, powerful, charming, and superior
	The Fifth Centenary of the Conquest of America in 1992		
	The Olympic Games of Barcelona 1992	4. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*: Compañía de Clásicos Infrecuentes production (1992)	The *other*, a defeated and inferior knight / the *us*, a victorious and supreme knight
	The Universal Exposition of Seville 1992		

	The Balkan Wars 1992-1995	5. *Los melindres de Belisa*: Micomicón production (1992)	The *other* marginalized, enslaved, and comical / the *us* knightly, and supreme
		6. *Amar después de la muerte*: Teatro Corsario production (1993)	The *other* knight, a victim of discrimination by the conquering and colonizing *us*
		7. *Mudarra*: Micomicón production 1994	Wars between the *other* and the *us*, both victims of violence
2000-2010	The September 11 attacks	1. *Quijote*: L'Om-Imprebis production (2004)	The *other* extravagant, caricatured, untrustworthy, and greedy / the *us* normal, and ordinary
	The beginning of the Afghanistan War in 2001	2. *En un lugar de Manhattan*: Els Joglars production (2005)	The *other*, a terrorist, radical, dangerous, extravagant, ridiculed, and repudiated / the *us*, criticized and mocked
	The beginning of the Iraq War in 2003	3. *El coloquio de los perros*: Solo y Cía production (2005)	The *other* respected and included amidst the criticized the *us*
	Atocha Train Bombings on March 11, 2004	4. *Amar después de la muerte*: CNTC production (2005)	The *other*, a knight, victim of violence from the *us*, turned avenger, surrendered, and submissive / the *us* ambitious, arrogant, lacking empathy, cold, victorious, and supreme
	Muslim demonstrations against the caricatures of Muhammad in the *Charlie Hebdo* magazine in 2005.	5. *El cuerdo loco*: Teatro en Tránsito production (2008)	The *other* antagonist, malign, ridiculed, caricatured, and defeated / the *us*, gray, ambitious, serious, and superior
		6. *El Hamete de Toledo*: AlmaViva Teatro production (2009)	The *other*, a victim of discrimination, ridicule, abuse, dehumanization, segregation, disdain, and

	The 400th Anniversary of the first edition of *Don Quixote*		violence from the arrogant, cruel, egocentric, classist, and discriminatory the *us*
	The London Bombings on July 7, 2005	7. *La villana de Getafe*: Sociedad Estatal de Conmemoraciones production (2009)	The *other* respected / the *us*, caricatured with a classicist perspective
2010-2020	The beginning of the Syrian Civil War in 2011	1. *La dama boba*: Micomicón production (2012)	The *other* conservative and sexist / the *us*, ordinary and normal
	The growing threat of Daesh	2. *El coloquio de los perros*: Els Joglars production (2013)	The *other* radical, barbaric, ridiculed, and repudiated / the *us*, mocked, criticized, and reproached
	The migration crisis from the Middle East to Europe	3. *En un lugar del Quijote*: Ron Lalá production (2014)	The *other* criticized, mocked, and generalized / the *us*, criticized and mocked
	The Paris attacks on November 13, 2015	4. *La hermosa Jarifa*: GG Producción production (2014)	The *other*, a knight and gallant but surrendered and submissive / the *us*, a knight, generous, ambitious, and supreme
	The Brussels attacks on March 22, 2016	5. *La villana de Getafe*: CNTC production (2016)	The *other*, a victim of marginalization, ridicule, and disdain by the capitalist, classicist, and conservative *us*
	The Barcelona and Cambrils attacks on August 17, 2017	6. *Amar después de la muerte*: Maní-Obras Teatro production (2020)	The *other*, a migrant, victim of violence, marginalization, and discrimination by the arrogant, haughty, and conservative *us*

		7. *El príncipe constante*: CNTC production (2021)	The *other*, an antagonistic knight, stern, ambitious, conservative, and defeated / the *us*, a knight, steadfast, kind, spiritual, and mystical

In this framework, we have established a chronological classification covering the period from 1970 to 2020, divided into five groups of decade-long intervals. In this classification, we outline the most notable and controversial events related to both the presence of Islam in the Western world and the politics and national image of Spain. The choice to start in 1970 is based on considering a significant timeframe leading up to 1986, the year selected as the starting point for our performance corpus. As studied in Chapter Three, it was during this period that the presence of Muslims in Europe began to gain relevance, triggering a series of conflicts that marked the subsequent years. Furthermore, we have detailed the performances represented in each period, distinguishing the types of the *othe*r and the *us* portrayed in each one. Upon a quick review of this synthesis, the direct connection between society, politics, and artistic responses to various circumstances becomes evident. We observe that from the nineties, when the controversy surrounding Islam begins to gradually intensify, its presence on the stage becomes more frequent. This significant trend further increases with the onset of the 21st century, as fourteen out of the twenty-two performances in our corpus have only been staged after that date. In order to better understand this theory, the following paragraphs provide a detailed analysis of each chosen decade and the portrayal of the *other* and *us* in each.

Throughout the 70s, the restoration of democracy and the increasing presence of Muslims constitute the country's major concerns. Faced with this scenario, measures are implemented to mitigate tensions between both communities, such as the approval of the Constitutional Law on Freedom of Religion and the negotiation of new agreements with the Islamic world. The representation of *Los baños de Argel* as the second production of the CDT after its foundation in 1978 unequivocally reveals Nieva's ideological intentions in choosing this text. In this context, it is evident that the country has just emerged from a dictatorial regime, a fact clearly witnessed in the stark contrast between Nieva's aspiration to address the theme of tolerance and the caricatured and extravagant image of the Islamic *other* depicted on stage. This paradox, accentuated by the spectacular set design, highlights the exhibitionist nature of Nieva's works. In this case, the

extravagant *other* is used as a means to achieve the director's goal, with little concern for sensitivity and respect towards differences, neither among the artists nor in society.

The decade of the 80s is marked by a contradictory atmosphere between the promotion of international peace and territorial conflicts between Spain and the Maghreb, especially regarding sovereignty in Ceuta and Melilla. In this context, the reappearance of *El príncipe constante* on stage, after three hundred years of absence, emphasizes González Vergel's intention to address the issue and prioritize national interests from a respectful but conservative standpoint. While Calderón advocated for the sovereignty of Christianity, fitting for his time, González Vergel aspires to a democratic government that cares about national integrity and the country's borders. Consequently, the image of the Islamic *other*, although experiencing a positive evolution compared to the previous decade, displaying chivalry in their conduct, is still defeated and conquered by the *us*, the national hero defending the values of the country against the threat of this dogmatic and dictatorial rival.

During the 1990-2000 decade, we witnessed a series of notable glories and successes for Spain, driven by its accession to the European Union and governmental efforts to accelerate modernization and transition towards democracy. These transformations and measures taken are also reflected in the theatrical canon chosen for the stage. In this context, especially in 1992, a crucial moment for the country, performances that seek to highlight the national image through the representation of historical events stand out, as seen in the staging of *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* by Miguel Ruiz, or in the exploration of the understanding or tolerance capacity of the *us* towards the dogmatic, different, and inferior *other*, as exposed by Marsillach in his staging of *La gran sultana*. In tune with the democratic era, there is a tendency to embrace multiculturalism, with directors focusing more on the cultural richness and beauty of the *other*, as seen in productions like *El jardín de Falerina* directed by Heras, or *Amar después de la muerte* represented by Urdiales, and even *La gran sultana*, despite some contradictions observed between Marsillach's intentions and what is staged for the audience.

In the works of Miguel Ruiz and Marsillach, an exhibitionist and ceremonial character stands out, aligned with the governmental objectives of the time and marked more by a propagandistic function. The projects of these directors are conceived to promote modernity and democracy. This purpose is achieved through the representation of an image that positions *us* in a superior position in terms of power or morality, while recognizing the cultural values of the *other*.

As a result of the study of these works, we could assert that there is another gradual improvement in the projection of the portrait of this *other*, derived from social advances during the democratic period. According to this approach, although inequality in status between Islamic characters and Christian-Spaniards still persists, the *other* is acknowledged as a splendid civilization in terms of art and culture. This choice is evident in scenes that highlight, through scenic and set elements, Islamic architecture, elegant costumes with luxurious and colorful ornaments, as well as traditional and folk Arabic music. All this beauty is complemented by radiant lighting and warm tones, creating more cordial and peaceful atmospheres.

In addition to this, aligning with the prevailing societal yearning for peace amid conflicts in the Persian Gulf or the Balkan wars, several productions mirror this collective concern. Notably, the production *Mudarra* of Ripoll delves into the theme of wars devastating humanity, depicting everyone as victims without distinguishing between the *other* and *us*. In a similar vein, Urdiales' work serves as a poignant reflection of the sought-after peace, shedding light on the hardships faced by migrants. According to the director's statements:

> El conflicto entre musulmanes y cristianos pone de manifiesto algo que a través de los siglos vuelve a reflejarse en las guerras civiles ocurridas en Centroeuropea y en otros pueblos donde los enfrentamientos por creencias religiosas o adscripciones nacionalistas nublan otros intereses en juego, los económicos, como los que propiciaron la expulsión de los moriscos. Por otra parte, la obra pone de manifiesto los estragos de la cruzada contra el moro librada en España desde hace siglos y que desgraciadamente hoy en día se hace presente en el ámbito de la intolerancia hacia los emigrantes, entre ellos los magrebíes. Un penoso billete de ida y vuelta del bajel a la patera (Urdiales, in Bastianes, Fernández y Mascarrell 2014:123).

These perspectives once again manifest the aforementioned gradual evolution, highlighted in the dramatizations of the suffering of the *other* that inflicts incurable wounds and leads to their violent reaction.

The decade from 2000 to 2010 emerges as a crucial period in our study, primarily marked by the tragic events of September 11th, 2001, whose impact generated significant changes in the global landscape. Following this event, subsequent wars in the Middle East were triggered, resulting in an intensification of migration and exacerbating issues such as racism, clash of

cultures, intolerance, alterity, and challenges related to integration, among others. Artists' responses to this somber atmosphere present an open space for varied ideologies, characterized primarily by two opposing viewpoints. While directors like Vasco, Ortega, or Barló offer a perspective where understanding and respecting the *other* prevail, others like Sánchez or Boadella continue to share the anti-Islamic characteristics present in the original works. In the first group, companies aim to address controversy with caution and respect to avoid fostering further aversion and violence. Examples of these can be found in productions such as *Amar después de la muerte* (CNTC) or *El coloquio de los perros* (Solo y Cía). Additionally, *El Hamete de Toledo* stands out as the best example of a balanced perspective, where the director details how fostering hatred begets more hatred, presenting a production focused on cause and effect.

In the second group, while Sánchez demonstrates his allegiance to Cervantine ideology through a lighthearted and amusing caricaturization to entertain his audience, Boadella, without restraint, vehemently attacks and condemns terrorism, cruelly blaming and generalizing all *other* Muslims. Aladro's perspective on the Turkish *other* also reveals a similar, if not greater, level of rejection towards this ethnicity than experienced during the Golden Age. Consequently, a bidirectional and opposing inclination is reflected in the artists' opinions regarding the state of relations between the two communities compared to the previous two decades; a sudden progress towards tolerance contrasted with a regression towards racism and xenophobia. However, the impact of the 9/11 terrorist attack could be likened to the expulsion of the Moorish in our analysis of the past and present of Islam. In other words, it is evident that since then, theater groups have shown a greater concern regarding controversy. Nevertheless, their role does not resemble the propagandistic nature of the Golden Age authors, as each group presents the issue from its perspective, resonating with its supporters. If, for example, the bad and racist jokes of Els Joglars can elicit laughter from the audience, it is an indication that part of society aligns with such thinking. Likewise, if the condemnations against racism in productions like *El Hamete de Toledo* are appreciated by critics, it is due to the ideology that supports such a stance. This shift highlights a more nuanced and varied reflection in contemporary staging compared to the Golden Age of Spanish theater, although the issue of Islam and its followers remains sadly relevant.

Finally, the second decade of the 21st century, marked by more terrorist attacks and the growing threat of ISIS, as well as the war in Syria and illegal mass migration to Europe, concludes a vicious cycle up to the current moment. However, this devastating path will continue beyond the

scope of this study. The current and most recent image of the Islamic *other* is mostly inherited from the previous decade, as the socio-political context over these twenty years has not only remained unchanged but has worsened. The contrast between the caricatured, barbaric, radical, or non-integrated *other* and the figure of the migrant *other*, victim of violence, hatred, disdain, and rejection, predominantly dominates today's theatrical scenes. While companies like Els Joglars continue to attack this *other*, others like Ron Lalá attempt to criticize it, through gentle mockery, for the problems it causes in Spanish society, although both expose the controversy from a generalizing perspective. In contrast, directors like Martínez-Abarca or Cerdá try to portray the role of the conservative *us* in the created conflict. These directors explore how the classicist and discriminatory gaze of a part of *us* contributes to the problem. As a final aspect, it is noteworthy that there is also an intermediate perspective that bears similarity to the prevailing trend in the 1990s. Although acknowledging the merits of the *other*, this approach positions the *us* at a higher level in terms of moral values, as witnessed in productions like *El príncipe constante* (CNTC) and *La hermosa Jarifa* (GG Producción). In summary, despite a current that expresses opinions frankly on the issue of Islam, either kindly or cruelly, the general inclination leans more towards progress and an evolution in a more respectful and mutual treatment between both communities.

Having detailed all of this, despite the statements of many directors about their intention to address themes such as tolerance, multiculturalism, and the encounter between diverse cultures, as well as rejecting xenophobia and racism by attempting to present the issue from a comprehensive and empathetic perspective toward the Islamic *other*, there is a perceived sense of superiority of the *us* over the *other* in the majority of representations. However, notable exceptions like *El Hamete de Toledo* by AlmaViva Teatro, *El coloquio de los perros* by Solo y Cía, *Amar después de la muerte* by Maní-Obras Teatro, *El jardín de Falerina* by CNTC, *Mudarra* by Micomicón, and *La villana de Getafe* by SECC demonstrate a higher level of awareness regarding this delicate issue. This contradiction between declared objectives and presented results to the audience can be attributed, firstly, to the propagandistic nature of the Golden Age texts that paradoxically address the Moorish and Muslim themes. These works can be interpreted in various ways, and to achieve a progressive and tolerant reading of them, it is necessary to thoroughly understand all angles and dimensions of the issue of Islam during the Golden Age. Secondly, the lack of sufficient awareness regarding the characteristics of racism may also contribute to this discrepancy, which is clearly reflected in society. This is evidenced by the EU Anti-Racism Action Plan for 2020-2025 [2020].

In other words, if there are features in some productions that distance the proposal to some extent from the director's pacifist objectives, it does not necessarily imply insincerity in those intentions. Rather, it reflects the reality of a world in which there are still micro-classifying attitudes and subtle nationalisms, leading to dynamics of the *us* and the *other*, *ingroup* and *outgroup*.

To delve deeper into this theory, we propose comparing the overall canvas of the issue of Islam depicted in Golden Age theater with its portrayal in contemporary productions. When observing both panoramas from a distant perspective, a palpable difference emerges. While the former predominantly exhibits an intolerant and propagandistic image, with occasional strokes of empathy and understanding, the latter notably promotes tolerance, multiculturalism, and understanding towards the *other*, although sporadic details of otherness or racism are observed. Many directors, in their progressive and avant-garde interpretations, consciously or unconsciously, have retouched this canvas, infusing it with more vibrant colors and reducing the gray tones that, based on their knowledge and sensitivity to this delicate issue, they have deemed unsuitable for today's audience.

In summary, there is a perceived evolution and progress in understanding the Muslim *other* over the past four decades. The societal Transition is gradually and progressively manifested in theatrical productions, although this process is affected by small setbacks and challenges, partly due to attacks that have hindered progress. During the tensest moments between the Muslim and European worlds, fluctuations in theatrical representations can be observed. Despite this, the general trend is towards upward progress. This journey, in general, appears as a learning process in intercultural encounters and efforts to understand each other. Many renowned directors and theater companies in the country participate in this process, with some demonstrating greater knowledge and awareness of sensitive issues such as racism and xenophobia, while others reveal a certain contradiction between their intentions and the results of their work. The theater reflects how, from the Trojan horse of Islam, considered by society as the enemy of democracy and liberalism, and one that seeks to attack European identity, more and more normal human beings emerge on the contemporary stage. These characters do not seek to invade or alter anyone's identity but simply aspire to live without the imposition of changing their own. However, the intolerance of the *us* towards the *other* can turn their knightly figure into the violent and vengeful, becoming the *dangerous other* recognized by society (Elman 2019:146). The issue portrayed on the theatrical stages mirrors precisely what happens in reality: while some strive to unify their

identity, *others* surrender to losing theirs. In this context, the *hijab* stands out as the primary symbol of this identity difference in contemporary theater. In current ideological battles, women and their bodies become a distinctive mark and a tool of pressure. Thus, the choice to wear or not wear the veil transforms into the symbol of religious radicalism or liberalism and democracy.

Finally, this study also confirms the validity of the various interpretations carried out regarding the contemporary staging of Baroque theater, as summarized in the perspectives presented by Wheeler and Mascarell in the third chapter of the thesis. Both the exhibitionist and ceremonial use of Golden Age texts are highlighted, confirming their role in entertaining the audience while simultaneously unsettling them and prompting reflection. Consequently, it becomes evident that these representations cannot be assigned static roles or defined categories. Instead, a contemporary production has the ability to simultaneously encompass all these functions and pursue multiple purposes in a subtle or camouflaged manner.

To conclude the dissertation, it is crucial to point out the opportunities that could have further enriched our work. However, due to time constraints and the breadth and complexity of the topic, these will remain open for future research. Firstly, conducting interviews with theater teams would have provided a more detailed perspective on the ideology of their productions and their connection to the socio-political context. Formulating specific questions in this regard could have revealed deeper aspects of their intentions and challenges faced. Additionally, there might be undiscovered productions that would add additional layers to our understanding of controversy in theatrical representations. Finally, beyond the events analyzed in the selected period, there may be other global occurrences that could have provided a broader and more comprehensive perspective. Despite all these possibilities, the present study emerges as a starting point for this issue and will continue its path of growth and development in the future.

6. BIBLIOGRAFÍA

- *ABC* (Sevilla), "Marsillach: *La gran sultana* es un canto a la tolerancia", 1992, p. 53.
-ABELLÁN GARCÍA GONZÁLEZ, J. L., "Cervantes y el problema morisco", en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. P. Bernat Vistarini, Universidad de las Islas Baleares, Lepanto, 2001, I, pp. 297-302.
- *ADELANTADO DE SEGOVIA*, *El*, "Sánchez ve 'inaceptables' los ataques de Marruecos a Ceuta. Los dos países se intercambian acusaciones por la ruptura de la confianza entre los gobiernos", 1 de junio de 2021, p. 19.
- *ADELANTADO DE SEGOVIA*, *El*, "Trump destituye a la fiscal general por no apoyar su veto migratorio", 1 de febrero de 2017, p. 23.
- *ADELANTADO DE SEGOVIA*, *El*, "Trump promete un aumento del gasto militar para ganar guerras", 28 de febrero de 2017, p. 23.
- *ADELANTADO DE SEGOVIA*, *El*, "EEUU aplica la orden del cierre de fronteras para los refugiados", 29 de enero de 2017, p. 37.
- *ADELANTADO DE SEGOVIA*, *El*, "Una ONG califica los bombardeos de Israel como crímenes de guerra", 17 de julio de 2014, p. 25.
- *ADELANTADO DE SEGOVIA*, *El*, "La Yihad islámica ataca Israel", 13 de marzo de 2014, p. 26.
- *ADELANTADO DE SEGOVIA*, *El*, "EEUU avisa de que imponer nuevas sanciones a Irán llevará a la guerra", 14 de noviembre de 2013, p. 27.
- *ADELANTADO DE SEGOVIA*, *El*, "La obra cervantina se estrena en Nava y recorrerá varios pueblos", 11 de abril de 2005, s.p.
- *ADELANTADO DE SEGOVIA*, *El*, "Los jóvenes se manifestaron en toda España por la paz", 16 de enero de 1991, p. 16.
- *ADELANTADO DE SEGOVIA*, *El*, "F. González, portada de la prensa. Los diarios destacan la voluntad de España de estrechar más las relaciones mutuas", 10 de enero de 1987, p. 1.
- ADILLO RUFO, S., *La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)*, Academia de las Artes Escénicas de España, 2019, en línea, <https://academiadelasartesescenicas.es/revista/27/la-resignificacion-de-calderon-en-la-escena-contemporanea-reciente-1981-2018/>. Consulta del 17 de febrero de 2024.
- ADILLO RUFO, S., "La influencia de *El príncipe constante* de Grotowski en la puesta en escena de Calderón en España", *Anuario Calderoniano*, 11 (2018), pp. 23-37.

- AGUADO, J., "La historia, la reconquista y el protonacionalismo en el poema de Fernán Gonzales", *Hispanic Cultural Studies*, III (1999), pp. 17-31.
- AGUADO, L., "*Los baños de Argel*", *Gaceta Ilustrada*, Barcelona, 13 de enero de 1980, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1394086.
- AIXELÀ, Y., "La presentación social del cuerpo marroquí en contextos migratorios. Entre la armación identitaria y el rechazo islamófobo", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LXVII 1 (2012), pp. 19-48.
- ALADRO, C., "*El cuerdo loco*. Lope de Vega: compañía Teatro en Tránsito", programa del montaje facilitado por el CADEM, signatura: PRO-2365028, Madrid, 2009*a*.
- ALADRO, C., "*El cuerdo loco*", informe de programas facilitado por el CDAEM, signatura: PRO-2365026, Casa Municipal de Cultura de Avilés, 2009*b*.
- ALÁEZ CORRAL, B., "Reflexiones jurídico-constitucionales sobre la prohibición del velo islámico integral en Europa", *UNED. Teoría y Realidad Constitucional*, 28 (2011), pp. 483-520.
- ALBEROLA MIRALLES, F., *Enfrentamiento y lances de armas en el teatro del Siglo de Oro*, tesis doctoral dirigida por C. Oliva Olivares, Universidad de Murcia, Murcia, 2013, en línea, <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/36676>. Consulta del 15 de agosto de 2023.
- ALBERTUS, R., "«Calderón de la Barca es alimento para el alma en estos momentos». Entrevista con Lluís Homar", *El Correo* (País Vasco), 5 de junio de 2021, pp. 46-47.
- ALDEA, M., "Ítaca Teatro pone en escena *El coloquio de los perros* de Cervantes", *Jaén*, 24 de enero de 2007, p. 52.
- ALEMÁN, J., *et al.*, *Los otros entre nosotros. Alteridad e Inmigración*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.
- *ALERTA* (Santander), "Adolfo Marsillach afirma que *La gran sultana* es una obra cervantina atemporal", 19 de septiembre de 1992, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1447741.
- ALLEN, C., *Reconfiguring Islamophobia: A Radical Rethinking of a Contested Concept*, Palgrave Pivot, Leicester, 2020.
- ALLEN, C., *Islamophobia*, Ashgate, Farnham, 2010.
- ALONSO, R., "*El jardín de Falerina*", programa del montaje facilitado por el CDAEM, 1991, pp. 1-6, signatura: PRO-855539.
- ALSEDO, Q., "En Cataluña llevamos muchos años, quizá 20, haciendo un gran ridículo", *El Mundo*, 15 de noviembre de 2005, p. 51.

- ALVAR, M., *Romancero fronterizo y morisco*, Romermar, Santa Cruz de Tenerife 1971.
- ALVAR, M., *El romancero: tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970.
- ALVAR, M., *Granada y el Romancero,* Universidad de Granada, Granada 1956.
- ALVARES, R., "Un Calderón mágico", *El País*, 23 de agosto de 1991, s.p., signatura: PRE-1775167.
- ÁLVAREZ, A., "El fanatismo político cierra las reflexiones del XXIX Festival de Teatro de Palencia", *El Mundo*, 29 de septiembre de 2008, en línea, <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/09/29/castillayleon/1222708211.html>. Consulta del 1 de diciembre de 2023.
- ÁLVAREZ SELLERS, M. R., "Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, III 2 (2015), pp. 15-31.
- AMORÓS GUARDIOLA, A., "Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico", en *Calderón en Escena: siglo XX*, dirs. J. M. Díez Borque y A. Peláez Martín, T.F. Artes Gráficas, Madrid, 2000, pp. 157-168.
- ANDÚJAR CASTILLO, F., "Del esclavo morisco al berberisco. Sobre la esclavitud en la Almería del Siglo XVII", *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, 11-12 (1992), pp. 81-101.
- ANTAS, D. (ed.), *El bastardo Mudarra*, Lope de Vega, Promoción y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992.
- A. R., "Solo y Cía entabla en el Corral el existencialista Coloquio de los perros", *Lanza*,18 de julio de 2006, p. 11.
- *ARAGÓN EXPRESS*, "Los USA se van de Pakistán", 23 de noviembre de 1979, s.p.
- ARCO, A., "Viva la gorda, chimpún", *La Verdad* (Murcia), 27 de mayo de 2006, p. 61.
- ARELLANO, I., "Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLIV 1 (2014), pp. 199-213.
- ARELLANO, I., "La risa en las comedias jesuíticas sobre San Francisco Javier", en *San Francisco Javier. Nos 500 anos do nascimento de São Francisco Javier: da Europa para o mundo (1506-2006)*, coord. Z. Coelho dos Santos, Centro Universitário de História da espiritualidade, Porto, 2007, pp. 7-26.
- ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995.

- ARENDT, H., *The Origins of Totalitarism,* Nueva York, 1951; *Los orígenes del totalitarismo,* trad. de G. Solana Díaz, Alianza, Madrid, 2002.
- ARJONA, E., "*Los melindres de Belisa*, de Micomicón, resultaron insípidos", *La Tribuna* (Ciudad Real), 15 de julio de 1993, s.p., signatura: PRE-1774129.
- ARJONA, E., "El Teatro Corsario, al abordaje de una pieza de Calderón en el Festival de Almagro", *ABC*, 9 de julio de 1993, p. 85.
- ARJONA, E., "*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega", *ABC* (Madrid), 16 de julio de 1992, p. 97.
-ARMISTEAD, S. G., "Américo Castro y la realidad histórica de España, Encrucijada de culturas: Alfonso X y su tiempo", en *Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. E. González Ferrín, 2014, p. 23-30.
- ASENSIO, E., *La España imaginada de Américo Castro*, Crítica, Barcelona, 1992.
- AUBRUN, Ch., "Vieux *romances* castillans et critique littéraire moderne. Conférence", *Bulletin des Bibliothèques de l'Institut français en Espagne*, LXIX (1949), p. 12-15.
- AULADELL, M. Á., "Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo de XVII", *Sharq al-Andalus,* 12 (1995), pp. 401-412.
- AUSTIN WISE, C., "América desencuadernada en Lope de Vega: Texto y escritura en *El nuevo mundo descubierto por Cristobal Colon*", *Bulletin of Hispanic studies*, XCII 2 (2015), pp. 121-136.
- AVILÉS, J. C., "*Los baños de Argel,* de Cervantes en el María Guerrero. Teatro de la Visualización"*, Guía del Ocio*, Madrid, 23 de diciembre de 1979, p. 30.
- AZNAR, F., *España medieval. Musulmanes, judíos y cristianos*, Anaya, Madrid, 2005.
- AZNAR CARDONA, P., *Expulsión justificada de los moriscos españoles y suma de las excellencias de nuestro rey don Felipe el Católico Tercero deste nombre,* Pedro Cabarte, Huesca, 1612, 2 partes.
- AYANZ, M., "EIs Joglars reinventa a *Don Quijote*", *La Razón*, 11 de noviembre de 2005, p. 44.
- *BALEARES*, "Israel sigue bombardeando el sur de Líbano", 16 de agosto de 1979, p. 15.
- BAÑÓN HERNÁNDEZ, A. M., "Análisis crítico del discurso de los medios de comunicación sobre las personas emigradas. Una mirada personal¨, en *Inmigración, discurso y medios de comunicación,* ed. M. Martínez Lirola, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2008, pp. 23-45.

- BARNUEVO, N., "El Romea cierra la temporada desde *Un lugar de Manhattan*", *La Opinión* (Murcia), 25 de mayo de 2006, p. 68.
- BARRANCO, J., "Fontserè, perro sabio", *La Vanguardia*, 28 de marzo de 2013, p. 29.
- BARRENA, B., "Cansino", *El País*, 22 de octubre de 2013, p. 5.
- BARRIOS AGUILERA, M., *La suerte de los vencidos. Estudios y reflexiones sobre la cuestión morisca*, Fundación el legado andalusí-Universidad de Granada, Granada, 2009.
- BARRIOS AGUILERA, M., y SÁNCHEZ RAMOS, V., "Los moriscos del Reino de Granada", en *La expulsión de los moriscos*, ed. A. Moliner Prada, NABLA, Barcelona, 2009, pp. 65-106.
- BARRIOS HERRERO, O., "Entre la esclavitud y el ensalzamiento: la presencia africana en la sociedad y en el teatro del Siglo de Oro español", *Bulletin of the Comediantes*, LIV 2 (2002), pp. 287-311.
- BASTIANES, M., FERNÁNDEZ, E., y MASCARELL, P. (eds.), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014.
- BATAILLON, M., *Érasme et l'Espagne*, Droz, París, 1937; *Erasmo y España: estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. de A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1956[2].
- BAUMEISTER, M., y TEUBER, B., "La obra de Américo Castro y la España de las tres culturas, sesenta años después", *Iberoamericana*, X 38(2010), pp. 91-97.
- BAYO JULVE, J. C., "La figura de don Juan de Austria en *Amar después de la muerte*", *Revista de Filología Española*, (2022), pp. 321-347.
- BAYO JULVE, J. C., y CHESNOKOVA, O., "Las adaptaciones de *Amar después de la muerte* de Calderón por dramaturgos extranjeros", *Bulletin of Spanish Studies*, XCVI 5 (2019), pp. 755-778.
- BEL BRAVO, M. A., y LÓPEZ MUÑOZ, M. L., "Vida y sociedad en la España del siglo XVII a través del *Coloquio de los perros* de Cervantes", *Anales Cervantinos*, XXIX (1991), pp. 125-166.
- BELLONI, B., *La figura del morisco nella drammaturgia spagnola dei secoli XVI e XVII. Tra storia ed evoluzione letteraria*, Milano-ITA, LED Edizioni Universitarie, Milán, 2017*a*.
- BELLONI, B., "«Soy turco firme roca incontrastable»: sobre la conversión del protagonista musulmán en la comedia *El santo negro Rosambuco* de Lope de Vega", *Artifara* 17 (2017*b*), pp. 181-199.

- BELLONI, B., "La huella del *Abencerraje* en la obra *El príncipe constante*: ¿un caso de «maurofilia» literaria calderoniana?", en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, coords. A. Bègue y E. Herrán Alonso, Asociación Internacional Siglo de Oro, Toulouse, 2013, pp. 739-746.
- BELLONI, B., "«Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz»: la construcción de la imagen estereotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 80-113.
- BELLONI, B., "Ecos de ceremonias islámicas en la obra calderoniana *amar después de la muerte*", en *Del Barroco al Neobarroco: realidades y transferencias culturales*, eds. R. de la Fuente Ballesteros, J. Pérez Magallón y J. R. Jouve-Martín, Universitas Castellae, Valladolid, 2011, pp. 25-44.
- BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, R., "El cautiverio de los moriscos", *Manuscrits*, 28 (2010), pp. 19-43.
- BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, R., "Los moriscos en la política de la monarquía hispánica y su expulsión", en *La expulsión de los moriscos*, ed. A. Moliner Prada, NABLA, Barcelona, 2009, pp. 235-266.
- BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, R., *Heroicas decisiones. La Monarquía Católica y los moriscos valencianos*, Institució Alfons El Magnànim / Diputació de Valencia, Valencia, 2001*a*.
- BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, R., "La política de Carlos V hacia los moriscos granadinos", en *Congreso Internacional "Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)" (Madrid, 3-6 de julio de 2000)*, coords. J. Martínez Millán e I. J. Ezquerra, Revilla Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, (2001*b*), vol. I, pp. 415–446.
- BERNABÉ PONS, L. F., "La paradoja de Epiménides, Cervantes y de nuevo sus moriscos", *eHumanista*, 5 (2016), pp. 85-102.
- BERNABÉ PONS, L. F., "De los moriscos a Cervantes", *eHumanista: Cervantes*, 2 (2013), pp. 156-182.
- BERNABÉ PONS, L. F., *Los moriscos. Conflicto, expulsión y diáspora*, La Catarata, Madrid, 2009.
- BILBATUA, M., "Entrevista con Francisco Nieva. *Los baños de Argel*, una obra festiva", *Mundo Obrero*, Madrid, 22 de noviembre de 1979, p. 20.
- BLEDA, J., *Coronica de los moros de España*, Felipe Mey, Valencia, 1618.

- BLEICH, E., "Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Una Unión de la igualdad: Plan de Acción de la UE Antirracismo para 2020-2025", *COM*, 18 de septiembre de 2020.
- BLEICH, E., "What Is Islamophobia and How Much Is There? Theorizing and Measuring an Emerging Comparative Concept", *American Behavioral Scientis,* LV 12 (2011), pp. 1581-1600.
- BLUESTINE, C., "The Power of Blood in the *Siete infantes de Lara*", *Hispanic Review*, L 2 (1982), pp. 201-217.
- BOE, "Ley Orgánica 7/1985, de 1 de julio, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España", n. 158 (1985), pp. 20824-20829, en línea, <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12767>. Consulta del 15 de agosto de 2023.
- BOLL, J. R., "Challenging Confinement: The Redress of Captivity in *La gran sultana*", *Sixteenth Century Journal*, L 4 (2019), pp. 1001-1016.
- BONINO, L., "Los micromachismos", *La Cibeles*, 2 (2014), pp. 1-6.
- BORJA, J., y MASCAREÑA, T., "El V Centenario y la imagen de España en el mundo", *Anuario Internacional CIDOB*, 1 (1992), pp. 89-96.
- BORONAT Y BARRACHINA, P., *Los moriscos españoles y su expulsión: estudio histórico-crítico,* Francisco Vives y Mora, Valencia, 1901.
- BOURDIEU, P., y WACQUANT L., *Respuestas por una antropología reflexiva*, trad. Héléne Levesque Dion, Grijalbo, México, 1995.
- BRAMON PLANES, D., "La sociedad, la religiosidad y culturas moriscas", en *La expulsión de los moriscos*, ed. A. Moliner Prada, NABLA, Barcelona, 2009, pp. 21-39.
- BRAUDEL, F., *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II,* F.C.E., México, I, 1953, 2 vols.
- BRIOSO SANTOS, H., *Cervantes y América*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2006.
- BRIOSO SANTOS, H., "De Madrid a Getafe: Una comedia de Lope de Vega y entremés de Hurtado de Mendoza", *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 11 (1997), pp. 79-100.
- BUJALANCE, P., "La Nacional de Teatro Clásico recrea a Calderón en el Cervantes", *Málaga hoy*, 24 de febrero de 2006, p. 61.

- BUNES IBARRA, M. A. de, "El Imperio Otomano y la intensificación de la catolicidad de la monarquía hispana", *Anuario de Historia de la Iglesia*, 16 (2007), pp. 157-167.
- BUNES IBARRA, M. A. de, "Carlos V y el imperio otomano", *Torre de los Lujanes*, 41 (2000), pp. 63-75.
- BUNES IBARRA, M. A. de, «Introducción» a M. García Arenal, *Los Moriscos*, Universidad de Granada, Granada, 1996.
- BUNES IBARRA, M. A. de, "El Islam en los auto sacramentales de Pedro Calderón de la Barca", *Revista de Literatura*, LIII 105 (1991), pp. 63-83.
- BUNES IBARRA, M. A. de, "Reflexiones sobre la conversión al Islam de los renegados en los siglos XVI y XVII", *Hispania sacra*, XLII 85 (1990), pp. 181-198.
- BUNES IBARRA, M. A. de, *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1989.
- BUNES IBARRA, M. A. de, *Los moriscos en el pensamiento histórico*, Cátedra, Madrid, 1983.
- BURSHATIN, I., "Power, Discourse, and Metaphor in the *Abencerraje*", *Modern Language Notes*, XCIX 2 (1984), pp. 195–213.
- BV.PH., Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Ministerio de Cultura y Deporte, en línea, <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do>. Consulta del 10 de marzo de 2024.
- CABALLERO, F., "Pasión dramática", *El Norte de Castilla*, Valladolid, 16 de diciembre de 1993, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1502226.
- CABALLERO RODRÍGUEZ, E., "Mis memorias de un mundo fascinante: los árabes, los musulmanes y el Islam", *Revista Política internacional*, V 2 (2023), pp. 185-193.
- CAHEN, C., *El Islam, desde los orígenes hasta el comienzo del Imperio Otomano*, Castilla, Madrid, 1972.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Amar después de la muerte*, ed. E. Coenen, Cátedra, Madrid, 2008.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Amar después de la muerte*, ed. J. Alcalá Zamora y Q. de Llano, Marcial Pons, Madrid, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La estatua de Prometeo,* eds. M. Rich Greer y L. Stein, Reichenberger, Kassel, 1986.

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El jardín de Falerina*, edición digital a partir de la *Quinta parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca,* Antonio la Cavallería, Barcelona, 1677, Biblioteca Virtual de Cervantes, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-jardin-de-falerina-2/>. Consulta del 13 de marzo de 2024.
- CAMACHO, M., "Jarifa: Una belleza que atrapa y envuelve"*, Lanza*, 7 de julio de 2014, p. 8.
- CANAVAGGIO, J., "La estilización del judío en *Los baños de Argel*", en *¿"¡Bon compaño, jura Di!"?: el encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, coords. C. Schmauser y M. Walter, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 1998, pp. 9-20.
- CANAVAGGIO, J., y LOZANO, M. E., "*El Don Giovanni, de Franco Zeffirelli, llegó a Sevilla*", *Diario 16* (Madrid), 5 de septiembre de 1992, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1667773.
- CANAVAGGIO, J. (ed.), Miguel de Cervantes: *Los baños de Argel; Pedro de Urdemalas*, Taurus, Madrid, 1992.
- CANDAU CHACÓN, M.ª L., "Las deportaciones de los moriscos granadinos. Moriscos e inquisición", en *La expulsión de los moriscos*, ed. A. Moliner Prada, NABLA, Barcelona, 2009, pp. 109-143.
- CANDAU CHACÓN, M.ª L., *Los moriscos en el espejo del tiempo*, Universidad de Huelva, Huelva, 1997.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., *Historia de la decadencia de España desde el advenimiento de Felipe III al trono hasta la muerte de Carlos II*, Librería Gutenberg de José Ruiz, Madrid, 1854.
- CANTERO, S., "*Los melindres de Belisa*: un espectáculo de Micomicón", programa del montaje facilitado por el CDAEM, Madrid, 1992, signatura: PRO-923355.
- CAÑEDO RODRÍGUEZ, M., "Discursos vecinales sobre la inseguridad ciudadana y políticas de rehabilitación urbanística: el caso de los 'antiguos vecinos' y la Ari-Lavapiés (Madrid) desde una perspectiva antropológica", S*cripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, XV 385 (2011), pp. 1-33.
- CAREY-WEBB, A., "Other-Fashioning: The Discourse of Empire and Nation in Lope de Vega's *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*", en *Amerindian Images and the Legacy of Columbus*, coords. R. Jara y N. Spadaccini, University of Minnesota Press, Mineápolis, pp. 425-451, en línea, <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttttwsc.17>. Consulta del 20 de octubre de 2023.

- CARDAILLAC, L., *Morisques et Chrétiens. Un affrontement polémique (1492-1640)*, Klincksieck, París, 1977; *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico (1492-1640)*, trad. de Mercedes García Arenal, F.C.E., México, 1979.
- CARDAILLAC-HERMOSILLA, Y., "El moro y el teatro de Calderón: *El gran príncipe de Fez*", en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, ed. I. Arellano, 2002, II, pp. 93-110, II.
- CARMONA TIERNO, J. Mª., "Las hablas de minorías en el teatro del Siglo de Oro: Recursos de comicidad", *Teatro de palabras. Revista sobre el teatro áureo*, 7 (2013), pp. 335-355, en línea,<https://www.academia.edu/44818836/Las_hablas_de_minor%C3%ADas_en_el_teatro_del_Siglo_de_Oro_recursos_de_comicidad>. Consulta del 24 de febrero de 2024.
- CARO BAROJA, J., *Los moriscos del reino de Granada*, Ediciones Istmo, Madrid, 1976.
- CARO BAROJA, J., "Los moriscos aragoneses según un autor de comienzos del siglo XVII", en *Razas, pueblos y linajes,* Revista de Occidente, Madrid, 1957, pp. 81-98.
- CARRASCO URGOITI, M.ª S., *El moro de Granada en la literatura*, Universidad de Granada, Granada, 1989.
- CARRASCO URGOITI, M.ª S., "El trasfondo social de la novela morisca del siglo XVI", *Cuadernos de filología hispánica,* 2 (1983), pp. 43-56.
- CARRASCO URGOITI, M.ª S., *The Moorish Novel. "El Abencerraje" and Pérez de Hita,* Twayne, Boston, 1976.
- CARRASCO URGOITI, M.ª S., "Las cortes señoriales del Aragón mudéjar y *El Abencerraje*", en *Homenaje a Casalduero: crítica y poesía*, eds. R. Pincus Sigele y G. Sobejano, Gredos, Madrid, 1972, pp. 115–128.
- CARTAGENA-CALDERON, J. R., "Lope De Vega and the Matter of America: Approaching the Comedia from a Transatlantic Perspective", en *Approaches to Teaching Early Modem Spanish Drama*, eds. L. R. Bass y M. R. Greer, Modern Language Association of America, Nueva York, 2006, pp. 152-58.
- CASALDUERO, J., "*El Abencerraje y la hermosa Jarifa*: composición y significado", *NRFH*, XXI 1 (1972), pp. 1–22.
- CASE, T. E., "Cide Hamete Benengeli y los *Libros plúmbeos Cervantes*", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXII 2 (2002), pp. 9-24.

- CASE, T. E., "Violence and reception in Lope's *El Hamete de Toledo*", *Revista de estudios hispánicos*, XXVI 2 (1999), pp. 193-206.
- CASE, T. E., *Lope and Islam: Islamic personages in his Comedias*, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, Newark, 1993.
- CASE, T. E., "Honor, Justice, and Historical Circumstance in Amar después de la muerte", Bulletin of the Comediantes, XXXVI 1(1984), pp. 55-69.
- CASE, T. E., "The significance of Morisco speech in Lope's plays", *Hispania*, 65, 4 (1982), pp. 594-600.
- CASE, T. E., "El morisco gracioso en el teatro de Lope", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi-16, Madrid, 1981, pp. 785-790.
- CASILLAS PÉREZ, Á., "Vencer al Turco en la ficción: la imagen negativa de los otomanos en las fiestas de moros y cristianos", *eHumanista*, 33 (2016), pp. 1-18.
- CASTAÑÓN, E. G., "El teatro es un viaje excepcional y único, un ritual con el público", *El Norte de Castilla*, 25 de julio de 2014, pp. 48-49.
- CASTILLO, M. R., "El jardín de Agi Morato como espacio heterotópico en *Los baños de Argel* de Cervantes*"*, PUM Presses universitaires du Midi, 2013, pp. 797-805, en línea, <https://books.openedition.org/pumi/3009?lang=en#ftn1,>. Consulta del 1 febrero de 2023.
- CASTILLO, M. R., "¿Ortodoxia cervantina?: un análisis de *La gran sultana*, *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*", *Bulletin of the Comediantes*, LVI 2 (2004), pp. 219-240.
- CASTRO, A., *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios cervantinos*, Trotta, Madrid, 2002.
- CASTRO, A., *España en su historia,* Crítica, Barcelona, 1948(†), reed. 2001.[227]
- CASTRO, A., *La realidad histórica de España,* Porrúa, México, 1954(†), reed. 1971.
- CASTRO, A., *El pensamiento de Cervantes*, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1925.

[227] El símbolo de la cruz denota que las citas proceden de una edición moderna del libro, aunque en el trabajo se ha especificado el año de la publicación original para prevenir posibles confusiones.

- CENTENO, C., "Corsario resalta en su montaje los valores morales de *Amar después de la muerte*, de Caderón de la Barca", *Diario Palentino*, 15 de diciembre de 1993, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1502214.
- CENTENO, E., "Los límites del éxito", *Diario 16*, 9 de julio de 1991, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1775159.
- CERDÁ, R., "Joven Compañía de Teatro Clásico: *La villana de Getafe*", programa del montaje facilitado por el CDAEM, 2016, signatura: PRO-2294568.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Comedias y tragedias,* ed. L. Gómez Canseco, Real Academia Española-Espasa Calpe, Madrid-Barcelona, 2016.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Los baños de Argel*, ed. L. Gómez Canseco, Real Academia Española-Espasa Calpe, Madrid-Barcelona, 2016.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Don Quijote de la Mancha,* ed. A. Blecua, Espasa Calpe, Barcelona, 2010.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, ed. L. Gómez Canseco, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Novelas ejemplares*, eds. J. García López, Espasa Calpe, Barcelona, 2018[2].
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. J. Jay Allen, Cátedra, Madrid, 1994.
- CLEMENCIN, D., *Miguel de Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Comentada por Diego Clemencín* (8 vols.), Librería de la Viuda de Hernando y Cía, Madrid, 1984.
- CLULOW, G., "Turquía y la Unión Europea", *Letras Internacionales*, 159-6 (2012), en línea, <https://revistas.ort.edu.uy/letras-internacionales/article/download/558/557/2208>. Consulta del 13 de marzo de 2024.
- COLAS LATORRE, G., "Cristianos y Moriscos en Aragón: una nueva lectura de sus relaciones y comportamientos en el marco de la sociedad rural", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX 2 (1993), pp. 153-169, en línea, <https://www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1993_num_29_2_2656>. Consulta del 1 de abril de 2022.
- Compañía Nacional de Teatro Clásico, "Presentación de *El príncipe constante* desde el Teatro de la Comedia", Youtube, 16 de febrero de 2021, disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=l9vw7YWnQzM>. Consulta del 23 de febrero de 2024.

- *Corán*, *El*, trad. de Abdel Ghani Melara, en línea, <https://noblecoran.com/index.php>. Consulta del 23 de febrero de 2024.

- CORBALAN, P., "*Los baños de Argel* de Cervantes-Nieva", *Informaciones*, Madrid, 7 de diciembre de 1979, p. 36.

- CORBALÁN VÉLEZ, A., "Aproximación a la imagen del musulmán en la España medieval", *Lemir*, 7 (2003), 27pp.

- *CÓRDOBA*, "*El príncipe constante* de Calderón se estrena con gran éxito en Mérida", 17 de julio de 1988, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1766301.

- COROMINA, T., "El Cervantes de Els Joglars gira por teatros catalanes", *La Vanguardia*, 25 de marzo de 2014, p. 44.

- CORREA, P., *Los romances fronterizos*, Universidad de Granada, Granada, 1999.

- *CORREO*, *El*, "El Principal acoge hoy y mañana un «viaje de la palabra al alma»", 5 de junio de 2021, pp. 46-47.

- *CORREO GALLEGO*, *El*, "Adolfo Marsillach rescata para el teatro la obra de Miguel Cervantes *La gran sultana*", 6 de septiembre de 1992, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1447807.

- COVARRUBIAS HOROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua española*, eds. I. Arellano y R. Zafra. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006.

- CRISTÓBAL, L., "Entrevista a Alberto González Vergel (I). Su trayectoria laboral", grabación realizada por Centro de Documentación Teatral, base de profesionales del CDAEM, 21 de mayo de 2004, signatura: VID-631398.

- *Crónicas asturianas,* introd., ed., y trad. de J. Moralejo, J. Gil Fernández y J. I. Ruiz de La Peña, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1948.

- "Cuaderno pedagógico de *El príncipe constante*", Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2021, en línea, <https://teatroclasico.mcu.es/2020/09/09/el-principe-constante/>. Consulta del 12 de septiembre de 2023.

- CUBILLO, I., "Un Calderón inusual", *El País (País Vasco)*, 20 de enero de 2006, p. 8.

- *CULTURAL*, *El*, "Quijote y Dickens se citan en Neverland", 20 de diciembre de 2013, pp. 16-18.

- CUÑADO LANDA, J. A., "Cuestiones textuales sobre *El príncipe constante* de Calderón de la Barca", en «*Scripta manent». Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores*

Siglo de Oro, eds. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2012, pp. 139-155, en línea, <https://dadun.unav.edu/handle/10171/22709>. Consulta del 15 de agosto de 2023.

- CHAPARRO, C., "Los maridos españoles matan más, mucho más, de lo que mató ETA", 25 de noviembre de 2021, en línea, <https://es-us.noticias.yahoo.com/los-maridos-espanoles-matan-mas-mucho-mas-de-lo-que-mato-eta-194926960.html>. Consultado el 15 de junio de 2021.
- CHAUCHADIS, C., "Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón", *Criticón*, 80 (2000), pp. 155-168.
- DADSON, T. J., "Ricote, morisco que vuelve: la cuestión de los regresos moriscos tras la expulsión", *eHumanista/Conversos*, 3 (2015), pp. 87-97.
- DAL LAGO, E., y KATSARI, C., *Slave System. Ancient and modern*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- DANVILA Y COLLADO, M., *La expulsión de los moriscos españoles. Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid*, Librería de Fernando Fé, Madrid, 1889(†), reed. con ed., introducción y notas de R. Benítez Sánchez-Blanco, Publicaciones de la Universitat de València, Valencia, 2007.
- D'ARTOIS, F., "Génesis y coherencia de un error de lectura: un desenlace de tragedia para la *tragicomedia* de *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega", *Melanges de la Casa de Velázquez*, XXXVIII 2 (2008), pp. 189-210.
- DAVIS, E. B, "Heading For Constantinople: Typecast Muslims in the Spanish Mediterranean (1492-1615)", *eHumanista* 40 (2018): 331-353.
- D. C. L., L., "Teatro Corsario estrenó *Amar después de la muerte*", *ABC*, 1 de diciembre de 1993, p. 54.
- DEHGHANPOUR, Z., y BAYAT, A., "پیامدهای اجتماعی مهاجرت قبایل عرب به ایران" [Las consecuencias sociales de la emigración de las tribus árabes a Irán], *Tarikh va Tamadon Eslami*, 14 (2011), pp. 3-23.
- DEL CAMPO, M., "El teatro institucional se lleva las ayudas", *El Norte de Castilla*, 30 de septiembre de 2008, en línea, <https://www.elnortedecastilla.es/20080930/palencia/teatro-institucional-lleva-ayudas-20080930.html>. Consulta del 1 de diciembre de 2023.
- DEMANT, P. R., *Islam vs. Islamism: The Dilemma of the Muslim World*, Westport, Londres, 2006.

- DE MARINIS, M., *The Semiotics of Performance,* Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- DE PABLOS, A. M., "Ramas de un único árbol", *El Mundo*, Madrid, 1 de diciembre de 1993, p. 74.
- DESWARTE, T., *De la destruction à la restauration. L'idéologie du royaume d'Oviedo-León (VIII^e-XI^e siècles)*, Brepols, Turnhout, 2003.
- *DIARIO DE BURGOS,* "El grupo Micomicón pone mañana en escena la obra de Lope de Vega *Mudarra*", *Diario de Burgos*, 27 de abril de 1995, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1555238.
- *DIARIO DE BURGOS*, "«El País»: El sueño del gran Magreb", *Diario de Burgos*, 20 de mayo de 1988 mayo 20, p. 47.
- *DIARIO DE BURGOS*, "Primera elección del Comité ejecutivo nacional de AP por medio de listas abiertas", 9 de febrero de 1986, p. 18.
- *DIARI DE TARRAGONA*, "Textos poco conocidos en el Festival de Almagro", 1 de julio de 2008, p. 37.
- DÍAZ, D., "Amarás a Ramón Fontserè sobre todas las cosas", *La Nueva España*, 2013, p. 7.
- DÍEZ BORQUE, J. M., "Palacio del Buen Retiro: Teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey", en *La década de oro de la comedia española. 1630-1640. Actas de las XIX Jomadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio*, eds. F. B. Pedraza y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, Almagro, 1997, pp. 167-189.
- DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I., "«Sin discrepar de la verdad un punto». *La gran sultana*: ¿Un canto a la tolerancia?", *Lectura y signo*, 1 (2006), pp. 302-322.
- DOMÉNECH RICO, F., "Cervantes en los Teatros Nacionales", *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 5 (2015), p. 5.
- DOMÉNECH RICO, F., "Un adusto paladín de Trento (Calderón y sus tópicos)", *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 83 (2000), pp. 65-77.
- DOMÉNICI, M., "Lealtad e identidad en *Los baños de Argel* de Cervantes", en *Cervantes creador y Cervantes recreado*, eds. E. Marigno, C. Mata Induráin y H. Hernán Ramírez Sierra, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, pp. 63-72, (Biblioteca Áurea Digital, BIADIG, 26), en línea, <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/37687/1/CervantesCreador_04_Domenici.pdf>. Consulta del 1 de febrero de 2023.

- DOMINGO FERNÁNDEZ, J., "*El Príncipe Constante,* la tragedia «olvidada» de Calderón"*, Hoy* (Extremadura), 15 de julio de 1988, p. 13.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., y VINCENT, B., *Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría*, Alianza, Madrid, 1993.
- EFE., "*El Príncipe Constante* volvió a un escenario después de 300 años", *El Norte de Castilla*, 18 de julio de 1988, p. 18.
- ELMAN, M. F., "Islamophobia", *Israel Studies*, XXIV 2 (2019), pp. 144-156.
- "*El príncipe constante*. Montaje de Teatro de Hoy", canal de YouTube de Andrés Resino, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=2-md8dAoGFA>. Consulta del 15 de agosto de 2023.
- ELZO IMAZ, J., "Del padre rey, al rey niño", *Deusto Journal of Human Rights*, 4 (2019), pp. 203-225.
- ENEL, F., *El cartel: lenguaje, funciones*, *retórica*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1977.
- ENTWISTLE, W. J., y WILSON, E. M., "*El príncipe constante*: Two Appreciations", *Modern Language Review*, XXXIV 2 (1939), pp. 207-222.
- ESPILDORA, N. M., "Atención de menores inmigrantes en la consulta: entre la diferencia cultural y el delito. Un caso de ablación de clítoris", *Aten Primaria*, XXXVI 7 (2005), pp. 397-400.
- ESPOSITO, J. L., y KALIN, I. (eds.), *Islamophobia: The Challenge of Pluralism in the 21st Century*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- ESSLIN, M., *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, Methuen, Londres, 1987.
- FERNÁNDEZ, J. M., "La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica", *Cuadernos de Trabajo Social*, XVIII (2005), pp. 7-31.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, J., "Terrorismo internacional: análisis de la radicalización y estrategias para la prevención", *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, 2 (2016), pp. 13-24.
- FERNÁNDEZ FERREIRO, M., *La influencia del* Quijote *en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2016.
- FERNÁNDEZ GUERRA, A., *Reflexión sobre la rebelión de los moriscos y censo de población*, Gómez y Compañía, Granada, 1840.

- FERNÁNDEZ GUERRERO, O., "Las mujeres en el islam: una aproximación", *BROCAR*, 35 (2011), pp. 267-286.
- FERNÁNDEZ-MORERA, D., "Cervantes and Islam: a Contemporary Analogy", en *Cervantes y su mundo III*, eds. A. R. Lauer y K. Reichenberger, Reichenberger, Kassel, 2005, pp. 123-166.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, G., "*Amar después de la muerte* de Maní-Obras Teatro", *El pequeño espectador*, 2020, s.p., en línea, <https://elpequenoespectador.es/2020/09/amar-despues-de-la-muerte-de-mani-obras-teatro/>. Consulta del 15 de febrero de 2024.
- FERROL, M. M., "*El príncipe constante*: una tragedia ejemplar", *Primer Acto*, 224 (1988), pp. 99-101.
- F. D., "Mudarra, la contemporización de un clásico, hoy y mañana en el teatro Juan Bravo", El Adelantado (Segovia), 8 de junio de 1995, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1555249.
- FISCHER-LICHTE, E, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, trad. Ramona Mosse y Minou Arjomand, Routledge, Londres-Nueva York, 2014.
- FLORISTÁN IMIZCOZ, J. M., "Vacilaciones de la política española frente a Turquía en la época de Felipe II: entre el sabotaje y la tregua encubierta", en *España-Turquía: del enfrentamiento al análisis mutuo. Actas de las I Jornadas de Historia organizadas por el Instituto Cervantes de Estambul en la Universidad del Bósforo los días 31 de octubre y 1 y 2 de noviembre de 2002*, ed. P. M. Asuero, The Isis Press, Estambul, 2003, pp. 207-27.
- FONDEVILA, S., "El fontanero errante", *La Vanguardia* (Barcelona), 19 de noviembre de 2005, p. 55.
- FONTSERÈ, R., "*El coloquio de los perros*. Adaptación libre a partir de la novela de Cervantes", programa del montaje facilitado por el CDEAM, signatura: PRO-2365606, 2013.
- FOSALBA, E. (ed.), *El Abencerraje*, Antonio de Villegas, Real Academia Española, Madrid, 2017.
- FOULCHE-DELBOSC, R., *Essai sur les origines du Romancero. Prélude*, F. Paillart, París, 1912; *Ensayo sobre los orígenes del Romancero, Preludio,* trad. De L. Torre, Imprenta de P. Pérez de Velasco, Madrid 1914.
- FRA MOLINERO, B., *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1995.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, M.ª J., "Manuales para el adoctrinamiento de neoconversos en el siglo XVI", *Criticón*, 93 (2005), pp. 25-37.

- FRIEYRO, M., "Evolución y estrategias del terrorismo yihadista. Mecanismos de captación y medidas para combatirlo, Instituto Español de Estudios Estratégicos", 2019, en línea, <https://cutt.ly/kDvymL6>. Consulta del 01 de junio de 2023.
- FUENTES OSORIO, J. L., "El odio como delito", *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, 19-27 (2017), pp. 1-52.
- GABRIEL Y GALÁN, J.A., "*Los baños de Argel*", *Lui*, febrero de 1980, p. 42.
- GALINDO, C., "*El Jardín de Falerina*, un Calderón juvenil, fuera del arquetipo de autor severo y conceptuoso", *ABC*, 26 de agosto de 1991, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1775165.
- GARCÍA ARENAL, M., *Inquisición y moriscos. Los procesos del Tribunal de Cuenca*, Siglo XXI, Madrid, 1978.
- GARCÍA CÁRCEL, R., "La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro", en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*. *Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico Almagro, julio de 1993*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, 1994, 15-28.
- GARCÍA CÁRCEL, R., "La historiografía sobre los moriscos españoles; aproximación a un estado de la cuestión", *Estudis*, 6 (1977), pp. 71-100.
- GARCÍA FITZ, F., "La Reconquista: un estado de la cuestión", *Clío & Crimen*, 6 (2009), pp. 142-215.
- GARCÍA GARZÓN, J. I., "*El viaje entretenido*", *ABC*, 15 de marzo de 2005, p. 58.
- GARCÍA LORENZO, L., "La presencia de los autores clásicos en la escena española y extranjera (2000-2005)", en *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006). Actas del XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, ed. J. Romera Castillo, Visor Libros, Madrid, 2007, pp. 91-106.
- GARCÍA LORENZO, L., "Cervantes, Constantinopla y *La Gran sultana*", *Anales Cervantinos*, XXXI (1993), pp. 201-213.
- GARCÍA-POMAREDA, J., y SORIA, J., "Guía didáctica de *En un Lugar del Quijote"*, producción de Ron Lalá y CNTC, 2013, en línea, <https://ronlala.com/portfolio/en-un-lugar-del-quijote/>. Consulta del 1 de diciembre de 2023.
- GARCÍA VARELA, J., "Para una ideología de la exclusión: el discurso del 'moro' en Sánchez de Badajoz", *Criticón*, 66-67 (1996), pp. 171-178.

- GARCÍA YEBRA, T., "Albert Boadella enfrenta a un Quijote castellano y a un Sancho catalán", *Diari* (Tarragona), 17 de noviembre de 2005, p. 43.
- GARIBAY, E., *Los cuarenta libros del compendio historial de las chronicas y universal historial de todos los reynos de España*, Amberes, 1571; reed. en Sebastián de Cormellas Impresor, Barcelona, 1628, 4 vols..
- GARCÍA FERRÓN, E., *El teatro en Alicante entre 1966 y 1993*, tesis doctoral dirigida por J. A. Ríos Carratalá, Universidad de Alicante, Alicante, 1996.
- GARCÍA HERNÁN, D., *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Sílex, Madrid, 2006.
- GARCÍA LORENZO, L., "Corrigiendo a Cervantes. Signos de teatralidad y puesta en escena: *La Gran Sultana* (1992)", en *Emocionar escribiendo: teatralidad y géneros literarios en la España áureos*, eds. L. Gentilli y R. Londero, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2011, pp. 255-266.
- GARCÍA LORENZO, L., "*La Gran Sultana* de Miguel de Cervantes: adaptación del texto y puesta en escena", *Anales cervantinos*, 32 (1994), pp. 117-136.
- GARCÍA LORENZO, L., "Cervantes, Constantinopla y *La gran sultana*", *Anales Cervantinos*, XXXI (1993), pp. 201-213.
- GARCÍA OSUNA, C., *"Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes*"*, *El Imparcial*, 7 de diciembre de 1979, p. 24.
- GARCÍA VALDÉS, C. C., "Moros y cristianos en dos dramas de Calderón", en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, *Anthropos*, coords. I. Arellano y A. Cardona, 1997, pp. 95-102.
- GARCÍA VILLALBA, M., "Laila Ripoll y Mariano Llorente, *Rif (de piojos y gas mostaza)*", *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 25 (2022), pp. 450-454.
- GARRAD, K., "The original memorial of don Franciso Núñez Muley", *Atlante,* II 4(1954), pp. 168-226.
- GASPARIÑO GARCÍA, S., "Baños peligrosos: la violencia en los baños a través de las crónicas musulmanes", *Al~Mulk. Anuario de Estudios Arabistas*, 17 (2019), pp. 31-55.
- GAYLORD, M., "Spain's Renaissance Conquests and the Retroping of Identity", *Journal of Hispanic Philology*, XVI 2 (1992), pp. 125–36.
- GIL, C., "Calderón juvenil y apasionado"**,** *Ya*, 25 de agosto de 1991, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1775168.

- GIMÉNEZ, E., y LA TORRE A. (coords.), *Homenaje a los 25 años de L'Om-Imprebís*, 2009, <https://www.imprebis.com/compania.asp>. Consulta del 15 de noviembre.
- GIULIANI, L. (ed.), *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Lope de Vega, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, PROLOPE, coords. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio, Lleida, 2002, I, pp. 190-274.
- GLENN, R., "The Moral Implications of *El Abencerraje*", *Modern Language Notes*, LXXX (1965), pp. 202–09.
- GÓMEZ, I., "Sin pelos en la lengua", *20 Minutos* (Madrid), 4 de noviembre de 2005, p. 26.
- GÓMEZ, J., *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2006.
- GÓMEZ, J., "Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual", en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2005.
- GÓMEZ ORTIZ, M., "La imaginación burlona, a la escena. *Los baños de Argel*, en el María Guerrero", *Ya*, 6 de diciembre de 1979, p. 50.
- GÓMEZ PÉREZ, F. J., "la tipografía en el cartel cinematográfico: la escritura creativa como modo de expresión", *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, I 1 (2002), pp. 203-216.
- GÓMEZ TORRES, D., "Estereotipos de ayer y de hoy: la homogeneización del moro en la comedia de Lope de Vega", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 29 (2005), pp. 1-17.
- GONZÁLEZ, A., "La multiplicación de tramas en las comedias cervantinas", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCII (2016), pp. 173-185.
- GONZÁLEZ, B. A., "Teatro nacional e ideológico en España: el caso del María Guerrero", *Gestos*, 15 (1993), pp. 65-82.
- GONZÁLEZ COELLO, P., "*El príncipe constante*: La tragedia de un personaje alucinado", *Lanza*, 4 de septiembre de 1988, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1766290.
- GONZÁLEZ ENRÍQUEZ, C., "Inmigración en España: una nueva fase de llegadas", *ARI*, 28 (2019), pp. 1-9.
- GONZÁLEZ ENRÍQUEZ, C., y PÉREZ GONZÁLEZ, A., "Ceuta y Melilla: nuevos elementos en el escenario", *ARI. Demografía y Población*, 159 (2008), pp. 1-7.

- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., "¿Re-conquista? Un estado de la cuestión", en *Tópicos y realidades de la Edad Media*, coord. E. Benito Ruano, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000, vol. I, pp. 155-178.
- GONZÁLEZ ORTEGA, N., y ALBERDI BIDAGUREN, J., "Respuestas solidarias ante la islamofobia en Barcelona y Vitoria–Gasteiz", *Revista de Fomento Social*, LXXIV 3 (2019), pp. 285–312.
- GONZÁLEZ VERGEL, A., "La puesta en escena de los autores clásicos", en *En torno al teatro del Siglo de Oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coords. O. Navarro Martínez y A. Serrano Agulló, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2004, pp. 153-162, en línea, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2771167.pdf>. Consulta del 15 de agosto de 2023.
- GORJI, K., "Violencia en la puesta en escena de *El Hamete de Toledo*. Montaje de AlmaViva Teatro (2009)", *Studia Aurea*, XVI (2022), pp. 329-347.
- GRACIELA FIADINO, E., "Melindres y amor en una comedia de Lope de Vega", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerra, I, 2000, pp. 507-515.
- GRAGERA DE LEÓN, F., "*El Quijote* más irreverente", *El País* (Madrid), 20 de diciembre de 2013, p. 6.
- GRANADA, I. G., "*El Festival de Teatro Universitario trae a Lope y propuestas de Vanguardia*", *Ideal* (Granada), 11 de noviembre de 2009, p. 53.
- *GRAZIANO, M. G., La revolución islámica en Irán*: *ni oriente, ni occidente, Revolución Islámica: sólo Dios al poder*, trabajo final de licenciatura, Universidad del Salvador, 2000.
- GREEN, OTIS, H., *Spain and the Western tradition: The Casúlian mind in literature from El Cid to Calderón*, The University of Wisconsin Press, Madison and Milwaukee, 1965, 3 vols.
- GREENFELD, L., *Nacionalisme i modernitat*, Afers-Universitat de València, Catarroja-Valencia, 1999.
- GUERENABARRENA, J., "*El príncipe constante* un gran texto sacado del olvido", *El Público*, 60 (1988), pp: 12-14.
- GUERRERO, I., "Historiografía teatral", en *El análisis de la escenificación*, eds. J. Martínez Valderas y J.G. López-Antuñano, Fundamentos, Madrid, 2021, pp. 67-89.

- GUILLÉN, C., "Literature as Historical Contradiction: *El Abencerraje*, the Moorish Novel, and the Eclogue", en *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, coord. C. Guillén, Princeton University Press, Princeton, 1971, pp. 159-218.
- GUILLEN, C., "Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*", en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, ed. M. P. Hornik, Lincombe Lodge Research Library, Oxford, 1965, pp.175–97.
- GUTIÉRREZ RESA, A., "Sobre la integración/no integración de los inmigrantes musulmanes en España", en *Nuevos tiempos, nuevos retos, nuevas sociologías*, coords. P. Madrigal Barrón y E. Carrillo Pascual, ACMS, Toledo, 2012, pp. 438-445.
- GUZMÁN, A., "Carlos Aladro: El teatro del siglo de oro necesita ser descifrado", *ABC de las artes y letras (ABCD)*, 31 de enero de 2009, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1435044.
- GULSOY, Y., y PARKER, J. H, "*El príncipe constante*: drama barroco de la Contrarreforma", *Hispanófila*, III 9 (1960), pp. 15-23.
- HERA, A. de la, "Hermoso logro escénico", *Ya* (Madrid), 3 de octubre de 1992, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1447641.
- HERNÁNDEZ-PECORARO, R., "Jarifa's Choice: A Gendered Reading of *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*", *BSS*, LXXIX (2002), pp. 429-446.
- HERNANDO MORATA, I. (ed.), *El príncipe constante*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2015.
- HERNANDO MORATA, I., "De Lisboa a Fez: portugueses y moros en *El príncipe constante* de Calderón", en *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, eds. P. Caballero-Alías, F. Ernesto Chávez y B. Ripoll Sintes, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 2012, pp. 93-103.
- HERRERO, F., "Dramaturgia fallida", *El Norte de Castilla*, 10 de febrero de 2014, p. 38.
- HERRERO, F., "Cuento moral", *El Norte de Castilla*, 27 de julio de 2014, p. 60.
- HERRERO, F., "Importante suceso artístico", *El Norte de Castilla*, Valladolid, 1 de diciembre de 1993, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1502181.
- HERRERO, F., "Una lectura plana", *El Norte de Castilla*, 31 de julio de 1993, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1774133.
- HITCHCOCK, R., "Cervantes, Ricote and the Expulsion of the Moriscos", *Bulletin of Spanish Studies,* LXXXI 2 (2004), pp. 175-185.

- HOBSBAWM, E. J., *National and Nationalism since 1780*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- HOMET, R., "La pérdida de España, mito motor de la reconquista", 4 (1994), pp. 89-114.
- HUERTA CALVO, J., "A modo de conclusión: el lugar de los clásicos en el siglo XXI", *Cuadernos de teatro clásico*, 22 (2006), pp. 96-113.
- HUMANES, I., "Entrevista a la actriz, dramaturga y directora Laila Ripoll", *Quimera: Revista de literatura, 362 (2014), pp. 42-43.*
- IMPERIALE, L., "Cervantes y la ficcionalización de las religiones en el *Quijote*", en *Cervantes y las religiones*, eds. R. Fine y S. López Navia, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2008, pp. 625-642.
- *INFORMACIÓN* (Alicante), "Adolfo Marsillach vuelve a la Compañía Nacional de Teatro Clásico con *La gran sultana*", 17 de septiembre de 1992, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1448030.
- INIESTA, M., "Teatro: *Los baños de Argel*", *El Socialista*, 23 de diciembre de 1979.
- INIESTA, M., "*Los baños de Argel*", *El Socialista*, 23 de diciembre de 1979, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1193536.
- JAMMES, R., "La risa y su función en el Siglo de Oro", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de OroActes du troisième Colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol, Toulouse, 31 janvier-2 février 1980*, coord. D. Quentin-Mauroy, NRS, París, 1981, pp. 3-13.
- JANER, F., *Condición social de los moriscos,* Real Academia de la Historia, Madrid, 1857.
- JANSA, M., *"*Boadella: La Generalitat debería producir a compañías de Madrid", *El Periódico* (Cataluña), 17 de noviembre de 2005, p. 84.
- J. B., "*En un lugar del Quijote*. Una *road movie* cervantina", *ABC*, 20 de diciembre de 2013, p. 72.
- JENKINS, B. M., *The Study of Terrorism: Definitional Problems,* Santa Monica (CA): RAND Corporation, 1980, en línea, <https://www.rand.org/pubs/papers/P6563.html>. Consulta del 13 de marzo de 2024.
- JIMÉNEZ PABLO, E., "El martirio en las misiones durante el siglo XVII: devoción y propaganda política", *Chronica Nova*, 43 (2017), pp. 139-165.
- JOSÉ PRADES, J. de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, *en cinco dramaturgos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1963.

- JURADO SANTOS, A., *Tolerancia y ambigüedad en "La gran sultana" de Cervantes*, Reichenberger, Kassel, 1997.
- KAYA, A., *Islam, migration and integration: The age of securitization, Palgrave,* Macmillan, Londres, 2009.
- KAYSER, W., "Zur Struktur des *Standhaften Prinzen* von Calderón", en *Gestalt probleme der Dichtung*, coords. R. Alewyn *et al.*, Bouvier, Bonn, 1957, pp 67-82.
- KÉRI, K., "Cervantes y el Islam", *Acta Hispanica*, 10 (2005), 89–103.
- KLUGE, S., "«Dios juzga de la intención»: Questioning Conquest in Lope de Vega's *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*", *Renæssanceforum*, 13 (2018), pp. 93-117.
- KOWZAN, T., "El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo", en *El teatro y su crisis actual*, coords. T. Kowzan *et al.*, Monte Avila Editores, Caracas, 1992.
- KRAUEL, R., "El esquema heroico de la historia de Abindarráez", *Romance Notes*, XXXVII 1 (1996), pp. 39–47.
- KROLL, S., "El poder del sonido: *El jardín de Falerina*, comedia caballeresca de Calderón", *Tirant,* 23 (2020), pp. 277-286.
- LACOMBA, J., "La inmigración musulmana en España. Inserción y dinámicas comunitarias en el espacio local", *Migraciones*, 18 (2005), pp. 47-76.
- LADERO QUESADA, M. A., "¿Es todavía España un enigma histórico? (Releyendo a Sánchez-Albornoz)", *Lecturas sobre la España histórica*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1998*a*, pp. 317-341.
- LADERO QUESADA, M. A., *La reconquista y el proceso de diferenciación política, (1035-1217)*, en *Historia de España*, R. Menéndez Pidal, tomo IX, Espasa-Calpe, Madrid, 1998*b*.
- LADERO QUESADA, M. A. *Los mudéjares de Castilla en tiempos de Isabel la Católica*, Instituto "Isabel la Católica" de Historia Eclesiástica, Valladolid, 1969.
- LAFUENTE Y ZAMALLOA, M., *Historia General de España, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, Establecimiento Tipográfico de Mellado, Madrid, 1850-1867.
- *LA GACETA* (Salamanca), "*El Príncipe Constante* en Mérida tras 300 años sin representarse", 17 de julio de 1988, p. 68.
- LAPEYRE, H., *Geografía de la España morisca*, Universitat de Valéncia, Valéncia, 2009.

- LÁZARO CARRETER, F., "Funciones del teatro de la figura del donaire en el teatro de Lope", en *"El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega*, ed. R. Doménech, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 31-49.
- LÁZARO CARRETER, F., "*Los baños de Argel* (II)", *Gaceta Ilustrada*, 3 de febrero de 1980, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1394064.
- LEA, H. Ch., *Los moriscos españoles: su conversión y expulsión,* estudio preliminar y notas de R. Benítez Sánchez-Blanco, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1990.
- LENTIN, A., *Racism and Anti-racism in Europe*, Pluto Press, Londres, 2004.
- LÉVI-PROVENÇAL, É., *La civilización árabe en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969[3].
- LEY, C. D., *El gracioso en el teatro de la Península. (Siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1954.
- LIANTE, V., "Entrevista a Albert Boadella, director de la Compañía Els Joglars", *Diario de Burgos*, 28 de marzo de 2006, s.p.
- LLAMAS-MARTÍNEZ, E., "Orientaciones sobre la historia de la Teología española en la primera mitad del siglo XVI (1500-1550)", en *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España I: Siglos III-XVI,* Instituto de Historia de la Teología Española, Salamanca, 1967, pp. 103-114.
- LLORENTE, J. A., *Historia crítica de la Inquisición en España,* Imprenta de Oliva, Barcelona, 1835-1836.
- LOMAS CORTÉS, M., *la expulsión de los moriscos del Reino de Aragón, Política y administración de una deportación (1609-1611)*, Centro de estudios mudéjares, Teruel, 2008.
- LOMAX, D. W., "La Reconquista", *Revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, 3 IV (2000), pp. 10-12,
- LÓPEZ, J. A., "El Aula de Sanlúcar presenta a la España negra según Nieva", *Diario de Cádiz*, 24 de marzo de 1994, s.p.
- LÓPEZ-ANTUÑANO, J.G., "Análisis del texto en la escenificación", en *El análisis de la escenificación*, eds. J. Martínez Valderas y J.G. López-Antuñano, Fundamentos, Madrid, 2021, pp. 107-135.
- LÓPEZ-ANTUÑANO, J.G., y M. de PACO SERRANO, "Puesta en escena", en *El análisis de la escenificación*, eds. J. Martínez Valderas y J.G. López-Antuñano, Fundamentos, Madrid, 2021, pp. 175-194.

- LÓPEZ-BARALT, L., "El sabio encantador Cide Hamete Benengeli: ¿fue un musulmán de Al-Andalus o un morisco del siglo XVII?", en *Cervantes y las religiones: Actas del Coloquio Internacional [extraordinario] de la Asociación de Cervantistas,* eds. R. Fine y S. A. López Navia, 2005, pp. 339-360.
- LÓPEZ-BARALT, L., "¿Qué imagen tenían los moriscos de si mismos?", en *Actes du VIIIe Symposium International d'Etudes Morisques sur: Images des morisques dans la litterature et les artes*, ed. A. Temimi, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, Zaghouan, 1999, pp. 149-161.
- LÓPEZ-BARALT, L., *Huellas del Islam en la literatura española de Juan Ruiz a Juan Goytisolo* Hiperión, Madrid, 1989[2].
- LÓPEZ-BARALT, L., "Crónica de la destrucción de un mundo: la literatura aljamiado-morisca", *Bulletin Hispanique*, LXXXII 1-2 (1980), pp. 16-58.
- LÓPEZ ESTRADA, F., "Vista a Oriente; la española en Constantinopla", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (1993), pp. 31-46.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *El Abencerraje: novela y romancero*, Cátedra, Madrid, 1980, en línea, <https://archive.org/details/elabencerrajenov0000unse/page/6/mode/2up>. Consulta del 10 de febrero de 2022.
- LÓPEZ GARCÍA, B., "España y el mundo árabe-islámico: historia de una multiplicidad de relaciones y encuentros", en *El Islam y los musulmanes hoy. Dimensión internacional y relaciones con España*, eds. O. Orozco de la Torre y G. Alonso García, Cuadernos de la Escuela Diplomática, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid, 48 (2013), pp. 11-29.
- LÓPEZ LÓPEZ, B., *Ron Lalá: los nuevos clásicos del teatro actual*, trabajo de fin de grado, bajo la tutoría de G. Vega García-Luengos, Universidad de Valladolid, 2016.
- LÓPEZ MONJAS, M. J., "Adolfo Marsillach: «El teatro no desaparecerá nunca»", *El Norte de Castilla* (Valladolid), 1 de agosto de 1992, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1447086.
- LÓPEZ QUIROGA, J., "El 'mito-motor' de la Reconquista como proceso de etnogénesis socio-política", en *Guerre, pouvoirs et idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil: actes du colloque international organisé par le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale Poitiers-Angoulême (26, 27 et 28 septembre 2002)*, eds. T. Deswarte y P. Sénac, Brepols, Turnhout, 2005, pp. 113-122.

- LÓPEZ-POZAS LANUZA, J. C., "La guerra de Ifni-Sáhara (1957-1958) y el conflicto del Sáhara de 1975", *Revista Universitaria de Historia Militar*, II 3 (2013), pp. 72-93.
- LÓPEZ SANCHO, L., "*Los Baños de Argel,* en versión delirante de Francisco Nieva", *ABC* (Madrid), 8 de diciembre de 1979, p. 44.
- *Los baños de Argel*, F. Nieva (dir.), Centro Dramático Nacional, María Guerrero, Madrid, 1979.
- LOSÁNEZ, R., "Un príncipe destronado", *La Razón* (Nacionales), 2 de marzo de 2021, p. 41.
- L. S. C., "*El Jardín de Falerina*, de Calderón, en el Corral. Territorio de prodigios", *El Público*, septiembre-octubre de 1991, pp. 44-45.
- LUCAS, A., "La lúcida locura de los clásicos", *El Mundo*, 29 de enero de 2009, p. 42.
- LUMSDEN-KOUVEL, A., "A counter-reformation hero: the Saint and martyr in Calderón's *El príncipe constante*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII 1 (2000), pp. 101-110.
- MADARIAGA, L., "*El Príncipe Constante*, de Calderón, tres siglos después", *ABC*, 25 de agosto de 1988, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1766319.
- MADONIA, S., *Musulmanes, jóvenes y ciudadanos: un estudio etnográfico en la Comunidad de Madrid,* CSIC, Madrid, 2018.
- MADROÑAL, A., "Sobre la fecha, fuentes y otros aspectos de *El Hamete de Toledo*, de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 32-66.
- MAÍLLO SALGADO, F., "Acerca del uso, significado y referente del término mudéjar", en *Actas del Congreso de las Tres Culturas*, Carrete Parrondo, Toledo, 1988, pp. 103-112.
- MANZANO MORENO, E., *Conquistadores, Emires y Califas. Las Omeyas y la formación del Al-Andalus*, Crtítica, Barcelona, 2006.
- MARAÑÓN, G., *Expulsión y diáspora de los moriscos españoles,* Taurus, Madrid, 2004.
- MARCOS, N., "Humanos vistos por dos perros con Els Joglars", *Las Provincias*, 10 de enero de 2014, p. 4.
- MARIANA, J. de, *Historia general de España,* 2 vols., Toledo, Pedro Rodríguez, 1602. Biblioteca Digital Hispánica, en línea, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193802&page=1>. Consulta del 23 de febrero de 2024.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*, Bellaterra Ediciones, Barcelona, 2010.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., "El problema historiográfico de los Moriscos", *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, 1-2 (1984), pp. 61-135.

- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., "Lope, infamado de morisco: La villana de Getafe", *Anuario de Letras*, 21 (1983), pp. 147-182.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., "La criptohistoria morisca (los otros conversos"), *Cuadernos Hispanoamericanos*, 390 (1982), pp. 517-534.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975.
- MARSILLACH, A., "La Compañía Nacional de Teatro Clásico presenta: *La gran sultana*", *dossier* del montaje facilitado por el CDAEM, CNTC, Madrid, 1992.
- MARTÍN, C., "El público del teatro es el más frágil que tenemos", *El Norte de Castilla*, 25 de julio de 2014, p. 49.
- MARTÍNEZ, F., "Tolerantes e intolerantes: intento de estructuración discursiva en torno a la expulsión de los moriscos (1609)", *Sincronía*, 17 (2000), s.p., en línea, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/francois.htm>. Consulta del 23 de febrero de 2024.
- MARTÍNEZ-ABARCA, C., "Maní-Obras Teatro presenta: *Amar después de la muerte*", *dossier* del montaje, facilitado por la compañía Maní-Obras Teatro, Centro Cultural Paco Rabal, Madrid, 2020.
- MARTÍNEZ-ABARCA, C., MOREJÓN, V., *Amar después de la muerte*, versión dramatúrgica del texto facilitada por la compañía Maní-Obras Teatro, Madrid, 2020.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, E., *Guadalete y Covadonga: del año 600 al 900,* Tipografía de G. de Estrada, Madrid, 1879.
- MARTÍN MUÑOZ, G., "Lo real y lo irreal en la representación occidental del mundo musulmán", *Revista de Occidente*, 224 (2000), pp. 106-122.
- MARTÍNEZ PARICIO, J. I. *et al*., *La influencia social del islam en la Unión Europea*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2011.
- MARTÍNEZ VALDERAS, J., y J.G. LÓPEZ-ANTUÑANO (eds.), *El análisis de la escenificación*, Fundamentos, Madrid, 2021.
- MARTÍNEZ VALDERAS, J., *Manual de espacio escénico: terminología, fundamentos y proceso creativo*, Ediciones Tragacanto, Granada, 2017.
- MARTÍN MUÑOZ, G., "Lo real y lo irreal en la representación occidental del mundo musulmán", *Revista de Occidente*, 224 (2000), pp. 106-122.
- MASCARELL, P., "El teatro clásico español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia en la Transición al esplendor actual", *JANUS*, 6 (2017), pp. 32-55.

- MASCARELL, P., "Espectacularidad y multiculturalismo. El estreno mundial de *La gran sultana* por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1992)", *eHumanista*, 29 (2015), pp. 606-622.
- MASCARELL, P., *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea: la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, tesis doctoral dirigida por T. Ferrer Valls, Universitat de València, 2014.
- MASCARELL, P., "Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 256-273.
- MATA INDURÁIN, C., "El personaje del hombre en el auto sacramental de *El jardín de Falerina*", en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006.
- MATEO DIESTE, J. L., *"Moros vienen". Historia y política de un estereotipo*, Instituto de las Culturas, Melilla, 2017.
- MCCOY, C. I., "Engendering the Orient: Cervantes' *La gran sultana*", *eHumanista/Cervantes*, 2 (2013), pp. 245-259.
- MCKENDRICK, M., *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Tamesis Books, Londres, 2000.
- MELGUIZO, J., "¿Dónde está Cervantes?", *Heraldo de Aragón*, 27 de octubre de 2013, p. 65.
- MEMMI, A., *Racism,* Minneapolis, Londres, 2000.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Editorial Católica, Madrid, 1880(†), reed. 1978.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1911(†), reed. 1959, 6 vols.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., y ROGERIO SÁNCHEZ, J., *Antología de poetas líricos castellanos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, VII, 1896(†), 1944, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/antologia-de-poetas-liricos-castellanos-los-romances-viejos-t-4--0/>. Consulta del 12 de marzo de 2024.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Orígenes de la novela*, CISC, Santander, 1905(†), 1943, II, en línea, <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&idUnidad=100234&posicion=1>. Consulta del 12 de marzo de 2024.
- MÉNENDEZ PIDAL, R., *Historia de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1998.

- MÉNDEZ, C., "El reto de cabrear a enemigos como Carod Rovira es un estímulo artístico", *Expansión*, 26 de noviembre de 2005, p. 32.
- *METRO* (Madrid), "Boadella revive el *Quijote*", 17 de noviembre de 2005, p. 20.
- *METROPOLI*, "Polémica teatral porque un actor blanco interpreta a un negro", 29 de octubre de 2018, s.p., en línea, <https://metropoliabierta.elespanol.com/el-pulso-de-la-ciudad/20181029/polemica-teatral-porque-un-actor-blanco-interpreta-negro/349215157_0.html>. Consulta del 17 de febrero de 2024.
- MICHAVILA, N., "Guerra, terrorismo y elecciones: incidencia electoral de los atentados islamistas en Madrid", *Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, Área: Imagen Exterior de España y Opinión Pública*, 13 (2005), pp. 1-35.
- MICOZZI, P., "Vestigios de literatura provenzal en *El Bastardo Mudarra* de Lope de Vega", en *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, eds. I. Arellano, C. Pinillo y M. Vitse, GRISO, Pamplona, 1996, II, pp. 249-258, en línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=762172>. Consulta del 15 de octubre de 2023.
- MIJARES, L., "Changing Paradigms: Islam and Muslims in Spain", Journal of Muslims in Europe, 9 (2020), pp. 403-412.
- MIJARES, L. y RAMÍREZ, A., "Mujeres, pañuelo e Islamofobia en España: un estado de la cuestión", *Anales de Historia Contemporánea*, 24 (2008), pp. 121-135.
- MINGUET-CIVERA, C., "Tratamiento informativo de la crisis de la pedofilia en la Iglesia católica: Análisis del relato de El País desde el framing", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, XXVII 4 (2021), pp. 1139-1150.
- MOLINARI, A., "Humor y enredo hace cuatrocientos años", *Ideal*, 17 de marzo de 1993, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1774134.
- MOLINER PRADA, A. (ed.), *La expulsión de los moriscos*, NABLA, Barcelona, 2009.
- MONROY BAUTISTA, F., MARÍN AGUILAR, A., *Voz para la escena: entrenamiento y conceptos fundamentales*, Escenología Ediciones, México, 2011.
- MONSERRAT, D., "Boadella: El teatro nunca debe oler a teatro", *El Periódico* (Aragón), 23 de noviembre de 2006, p. 53.
- MONTANER, A. (ed.), *Cantar de Mio Cid*, Crítica, Barcelona, 2007.
- MONTERO GUADILLA, J. L., *La Reconquista que nunca existió*, Bruño, Madrid, 1990.

- MONTESINOS FERNÁNDEZ, J., "Algunas observaciones sobre la figura del donaire", en *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. J. Montesinos Fernández, Anaya, Salamanca, 1967, pp. 21-65.
- MORAELCHE TEJADA, P., "Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2000-2005)", en *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006). Actas del XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, ed. J. Romera Castillo, Visor Libros, Madrid, 2007, pp. 399-414.
- MORALES, A. de, *Coronica general de España que continuaba Ambrosio de Morales, coronista del rey nuestro señor don Felipe II,* Benito Cano, Madrid, 1791, 6 vols., Biblioteca Digital Andalucía, <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=8644>. Consulta del 12 de marzo de 2024.
- MORÁN, U., "La Compañía Nacional de Teatro Clásico inicia en Barakaldo su gira con una obra de Calderón", *El Correo*, 20 de enero de 2006, p. 80.
- MORENO DÍAZ DEL CAMPO, F.J., "El espejo del rey Felipe III, los apologistas y la expulsión de los moriscos", en *La monarquía hispánica en tiempos del Quijote*, coord. P. Sanz Camañes, Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, 2005, pp. 231-246.
- MORLEY, P., YAQIN A. y FORTE, A. (eds.), *Contesting Islamophobia. Anti-Muslim prejudice in media, culture and politics*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2019.
- MORLEY, S. G., "Are the Spanish romances written in quatrains?- and other questions", *Romanic Review*, VII (1916), pp. 42-82.
- MORLEY, S. G., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968.
- "*Mudarra*. Basado en *El bastardo Mudarra* Lope de Vega y *Los siete infantes* de Juan de la Cueva: un espectáculo de Micomicón", programa de mano facilitado por el CDAEM, Conserjería de Cultura, 1994.
- *MUNDO*, *El* (Nacionales), "Calderón o la libertad religiosa", 12 de febrero de 2021, pp. 33-34.
- MUÑÍO, M., "Ron Lalá 'recupera el espíritu del *Quijote* del pueblo en el Teatro Principal", *Heraldo de Aragón*, 23 de abril de 2015, p.53.
- MUÑOZ, R., "Justicia y misericordia. Culpa, punición y perdón", *Scripta Theologica*, XLVIII (2016), pp. 131-148.

- MUÑOZ CARABENTES, M., *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)*, tesis doctoral dirigida por L. García Lorenzo, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- MUÑOZ Y GAVIRIA, J., *Historia del alzamiento de los moriscos: su expulsión de España y sus consecuencias en todas las provincias del reino,* Establecimiento Tipográfico de Mellado, Madrid, 1861.
- MÜNZER, J., "Relación del viaje de Jerónimo Münzer por España y Portugal", en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, ed. J. Garcia Mercadal, Aguilar, Madrid, 1952, vol. I, pp. 327-415.
-NACIONAL, "Felipe González, en Portugal: 'No seré, ni soy el sucesor de Delors", 23 de febrero de 1992, p. 27.
- NONNEMAN, G., NIBLOCK, T. y SZAJKOWSKI, B. (eds.), *Muslim Communities in the New Europe*, Ithaca Press, Berkshire, 1996.
- NIEVA, F., *Los baños de Argel*. *Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, Centro Dramático Nacional, Madrid, 1980.
- NIEVA, F., "*Los baños de Argel*", *dossier* del montaje facilitado por el CDAEM, 1979.
- NIEVA, F., "Estreno mundial de *Los baños de Argel* de Miguel de Cervantes", *El País*, Madrid, 4 de diciembre de 1979, p. 35.
- *NORTE DE CASTILLA*, *El*, "El público respalda con su presencia la apertura del noveno Olmedo Clásico", 19 de julio de 2014, p. 1, 46-47.
-*NTLLE*= Real Academia Española (2001), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española,* Madrid, en línea, <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>. Consulta del 12 de marzo de 2024.
- OCAMPO, F. de, *Los cinco primeros libros de la crónica general de España,* Guillermo de Millis, Medina del Campo, 1553, Biblioteca Virtual de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-cinco-libros-primeros-de-la-cronica-general-de-espana/>. Consulta del 12 de marzo de 2024.
- OLEZA, J., (dir.), *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de València, Valencia, 2011-2021, en línea, <https://artelope.uv.es/> . Consulta del 12 de marzo de 2024.

- OLEZA, J., *From Ancient Classical to Modern Classcial: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, IDEA, Nueva York, 2012.
- OLIVA, C., "La Barraca: crónica de un proyecto", en *La Barraca Teatro y Universidad: Ayer y hoy de una utopía*, coord. A. Guerrera, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, 2011, pp. 121-141.
- OLIVAS, M., "AlmaViva Teatro: clásicos desde el compromiso", *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XIX (2014), pp. 189-204.
- OLMO VICÉN, N. de, "The Muslim Community in Spain", en *Muslim Communities in the New Europe,* eds. G. Nonneman, T. Niblock y B. Szajkowski, Ithaca Press, Berkshire, 1996, pp. 303-315.
- OLMOS ALCARAZ, A., "Los malos a mí no me llaman por mi nombre, me dicen moro todo el día": una aproximación etnográfica sobre alteridad e identidad en alumnado inmigrante musulmán", *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales,* 38 (2017), pp. 85-107.
- ONU, "Resoluciones aprobadas por la Asamblea General durante el 41° período de sesiones", 1986, en línea, <https://www.un.org/es/documents/ag/res/41/list41.htm>. Consulta del 27 de febrero de 2024.
- ORDÓÑEZ, M., "Melocotón en acíbar y perros desnortados", *El País*, 20 de abril de 2013, p. 18.
- ORTEGA Y GASSET, J., *España invertebrada,* Calpe, Madrid, 1921.
- ORTEGA ROBLES, J., *Las comedias moriscas de Lope de Vega*, *Estudio sobre un subgénero de las comedias historiales*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2017.
- OTERO MONDÉJAR, S., "*Moro* herrado, *moro* esclavo. Nuevas perspectivas de la esclavitud morisca en el reino de Córdoba (1570-1609)", *Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 22 (2009), pp. 65-75.
- PACHECO Y COSTA, A., "Música, espacio escénico y estructura dramática en *El jardín de Falerina* de Calderón de la Barca", *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, XIX (2003), pp. 79-105.
- *PAÍS*, *El*, "El productor de *Ghost in the Shell* defiende a Scarlett Johansson: «Es una historia internacional»", 4 de julio de 2016, s.p., en línea, <https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-productor-ghost-in-the-shell-

defiende-scarlett-johansson-historia-internacional-20160704171953.html>. Consulta del 17 de febrero.

- *País*, *El*, "*Mudarra"*, 11 de noviembre de 1994, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1273952.

- Parias, F. de, "Estreno de La Gran Sultana en el Teatro Lope de Vega", *ABC* (Sevilla), 6 de septiembre de 1992, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1447718.

- Parker, A. A., "Religión y guerra: *El príncipe constante*", en *La imaginación y el arte de Calderón*, eds. A. A. Parker y D. Kong, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 349-378.

- Parker, A. A., *The approach to the Spanish Drama of the Golden Age,* The MIT Press, Londres, 1959.

- Parker, A. A., "Review of Albert E. Sloman's *The Source of Calderon´s* El príncipe constante", *MLR*, XLVII 2 (1952), pp. 254-256.

- Parr, J. A., *Don Quixote, An Anatomy of Subversive Discourse*, Juan de la Cuesta, Newark, 1988.

- Pascual Barciela, E., "La anagnórisis como proceso dramático: análisis comparado en *Los siete infantes* de Lara, de Juan de la Cueva, y *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 42 (2016), pp. 81-110.

-Pascual, I., "Recuerdos de *Mudarra*", 1994, s.p., en línea, https://www.micomiconteatro.com/espectaculos/mudarra/. Consulta del 22 de octubre de 2023.

- Pascual, I., "*La gran sultana*", *El Mundo* (Madrid), 22 de septiembre de 1992, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1448119.

- Pedraza, F., "El teatro mayor de Cervantes. Comentarios a contrapelo", en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (El Toboso, 23-26 de abril de 1998)*, coord. J. R. Fernández de Cano y Martín, Ayuntamiento de El Toboso, El Toboso, 1999, pp. 19-38.

- Pedraza Jiménez, F., "El teatro mayor de Cervantes: comentarios a contrapelo", en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. J. R. Fernández de Cano y Martín, Ayuntamiento de El Toboso, El Toboso, 1998, pp. 19-38.

- Pedraza Jiménez, F., *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 2013.

- PELÁEZ MARTÍN, A., "Cien años de escenarios para Calderón", en *Calderón en Escena: siglo XX*, dirs. J. M. Diéz Borque y A. Peláez Martín, T.F. Artes Gráficas, Madrid, 2000, pp. 101-123.
- PEÑA TRISTÁN, M. L., *La esclavitud en la literatura española de los Siglos de Oro*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2012.
- PERCEVAL, J. M.ª, "Las relaciones entre cristianos y moriscos: la construcción del «otro» que fue expulsado en 1609", en *La expulsión de los moriscos*, ed. A. Moliner Prada, NABLA, Barcelona, 2009, pp. 41-63.
- PERCEVAL, J. M.ª, "Uno y trino: el personaje Ricote en Cervantes y su contraste con el arquetipo inventado del morisco", en *Seminario Internacional Valle de Ricote. 400 aniversario de la Expulsión de los moriscos 1609-2009*, coords. M. C. Gómez Molina y J. M. Abada González, Consorcio Turístico Mancomunidad Valle de Ricote, Valle de Ricote, 2010, pp. 41-58.
- PERCEVAL, J. M.ª, "*Todos son uno*". *Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen del morisco en la Monarquía española durante los siglos XVI* y *XVII*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1997.
- PERCEVAL, J. M.ª, "Asco y asquerosidad del morisco según los apologistas cristianos del Siglo de Oro", *La Torre*, 13 (1990), pp. 21-47.
- PÉREZ-RASILLA, E., "*Amar después de la muerte*", *Confusión innecesaria*, 242 (1993), p. 18.
- PIÑERO, P. M. (ed.), *Romancero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- PITA ANDRADE, J. M., "Realismo, mitos y símbolos en *Las Hilanderas*", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23 (1992), pp. 245-259.
- PLANET CONTRERAS, A. I., y MORERAS, J., *Islam e inmigración. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2008.
- PLATA, F., "Ricote, un español fuera de España: identidad y espacios de libertad en Cervantes", *Hipogrifo*, III 2 (2015), pp. 263-273.
- *PLURAL*, *El*, "La joven compañía teatral se embarca en la representación de *El Hamete de Toledo*. AlmaViva se atreve con Lope de Vega", s.p., artículo de prensa proporcionado por AlmaViva Teatro, 2009.

- "Presentación de *El príncipe constante* desde el teatro de la Comedia", Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2021, en línea, <https://www.youtube.com/watch?v=l9vw7YWnQzM>. Consulta del 8 de septiembre de 2023.
- PRICE, E. R., "The Romancero in *El Bastardo Mudarra* of Lope de Vega", *Hispania*, XVIII 3 (1935), pp. 301-310.
- PROFETI, M. G., "La obra dramática de Lope de Vega", en *Historia y crítica de la literatura española 3/1 Siglos de Oro: Barroco,* ed. A. Egido, 1º suplemento, Crítica, Barcelona, 1992, I, pp. 172-180, 9 vols.
- PUENTE SÁNCHEZ, J., "Los moros en *El Quijote*", *Foro de Educación*, 9 (2007), pp. 37-45.
- QUAGGIO, G., *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Alianza, Madrid, 2014.
- *QUÉ!* (Bilbao), "Boadella revisa los valores en su homenaje al *Quijote*", 5 de mayo de 2006, p. 16.
- QUÉRILLACQ, R., "Los moriscos de Cervantes", *Anales Cervantinos,* XXX (1992), pp. 77-98.
- *"Quijote" de L'Om-Imprebís*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=Quijote+de+Impreb%C3%ADs>. Consulta del 15 de noviembre de 2023.
- R., J. L., "Calderón: historia y drama", *Diario de Soria*, 13 de noviembre de 1993, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1502170.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., en línea, <https://dle.rae.es/>. Consulta del 15 de junio de 2020.
- REDONDO, A., "Moros y moriscos en la literatura española de los años 1550-1580", en *Judeoconversos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro: los judeoconversos y los moriscos*, *Actas del "Grand Séminaire" de Neuchâtel, Neuchâtel, 26 a 27 de mayo de 1994*, coord. I. Andres-Suárez, Diffusion Les Belles Lettres, París, 1995, pp. 51-85.
- REGLÀ I CAMPISTOL, J., "La expulsión de los moriscos y sus consecuencias: contribución a su estudio", *Hispania*, 51 (1953), pp. 215-267 y 402-479.
- RENUNCIO ROBA, M., "El mundo islámico en *La Santa Liga* de Lope de Vega", *Anaquel de Estudios Árabes*, XVI (2005), pp. 205-217.

- *RESAD, Fichas técnicas y artísticas de los trabajos teatrales y televisivos de Alberto González Vergel (1949-2008*), en línea, <http://www.resad.es/publi/ALBERTO-GONZALEZ-VERGEL-TEATRO-Y-TELEVISON.pdf>. Consulta del 15 de agosto de 2023.
- REY HAZAS, A., *Miguel de Cervantes: literatura y vida*, Alianza, Madrid, 2005.
- REY HAZAS, A., "Las comedias de cautivos de Cervantes", en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro: Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico*, coords. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1994, pp. 29-56.
- RICO, E. G., "María Guerrero *Los baños de Argel*, de Nieva, no de Cervantes", *Pueblo*, 8 de diciembre de 1979.
- RILEY, E. C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- RÍOS SALOMA, M. F., *La Reconquista. Una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Marcial Pons, México, 2011.
- RÍOS SALOMA, M. F., "De la Restauración a la Reconquista: la construcción de un mito nacional (Una revisión historiográfica. Siglos XVI-XIX)", *En la España Medieval*, 28, 2005*a*, pp. 379-414.
- RÍOS SALOMA, M. F., "Restauración y Reconquista: sinónimos en una época romántica y nacionalista (1850-1896)", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXXV 2, 2005*b*, pp. 243-263.
- RÍOS SALOMA, M. F., "Los acontecimientos del siglo VIII a la luz de la historiografía tradicional. Reflexiones en torno a una obra de Enrique Herrera Oria", *Memoria y Civilización*, 8, 2005*c*, pp. 173-184.
- RIPOLL, L., "Micomicón presenta: *Rif (de piojos y gas mostaza)*", *dossier* del montaje, 2021, en línea, <https://www.micomiconteatro.com/espectaculos/rif-de-piojos-y-gas-mostaza-2/>. Consulta del 22 de octubre de 2023.
- RIPOLL, L., "Micomicón presenta: *Mudarra*", *dossier* del montaje facilitado por el CDAEM, Conserjería de Cultura, 1994.
- RODRIGUES, M. R., "Hacia *El príncipe Constante*", en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda). Actas del I Congreso Internacional «La dramaturgia de Calderón»*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006, pp. 465-480.

- RODRÍGUEZ, B., *La hermosa* Jarifa, *dossier* del montaje, 2014, en línea, <https://www.bonaresdigital.es/wp-content/uploads/2014/05/La-Hermosa-Jarifa..pdf2014>. Consultado el 5 de julio de 2023.
- RODRÍGUEZ, F. J., "Cerca de dos centenares de personas se manifiestan en la capital por la paz", Ávila, 19 de enero de 1991, p. 3.
- RODRÍGUEZ ARROCHA, B., "Delito y moral en *El coloquio de los perros*", *Revista de Filología*, 34 (2016), pp. 315-327.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., "El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII", *Quintana* 1 (2002): 83-99.
- RODRÍGUEZ MARÍN, E. (ed.), *El Quijote,* Miguel de Cervantes, Atlas, Madrid, 1947.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (dir.), y Elena DÍAZ GÓMEZ-ZORRILLA (coord.), *El pensamiento de Américo Castro. La tradición corregida por la razón*, *Congreso Internacional en homenaje a Américo Castro en el 70 Aniversario del inicio del exilio de 1939, 14 al 16 de octubre de 2009*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, en línea, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pensamiento-de-americo-castro-la-tradicion-corregida-por-la-razon--0/html/59a331f7-5fa5-495f-a76b-5faaf159cfbf_66.html#I_3_>. Consulta del 1 de abril de 2021.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., "Américo Castro: la tradición corregida por la razón", en *Homenaje a Américo Castro*, coords. J. H. Silverman y J. J. de Bustos Tovar , Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987, pp. 169-182.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, J. J., "«¿Es humildad o valor / esta obediencia?». Género y sentido de *El príncipe constante*", *CRITICÓN,* 78 (2000), pp. 93-108.
- RODRÍGUEZ SALGADO, M. J., *Felipe II, el 'Paladín de la Cristiandad' y la paz con el Turco*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2004.
- *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anteriores al Siglo XVIII*, ed. A. Durán, I-II, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1877-1882.
- ROMERO MORALES, Y., y TORRADO MARTÍN-PALOMINO, E., "Narrativas literarias del imaginario sobre lo islámico en el siglo XX: la otredad como amenaza y prejuicio colectivo", *Contra Relatos desde el Sur*, 14 (2016), pp. 73–85.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. "Teoría y praxis del personaje teatral áureo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura", en *Escritor y la escena, V: Estudios sobre el teatro español y novohispano de*

los Siglos de Oro: Homenaje a Marc Vitse, Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1997, pp. 19-38.

- RUBIANO SEGOVIA, S., "Melilla y la Ley de Extranjería de 1985. Trascendencia internacional de un conflicto local. Análisis de tres periódicos", *NORBA. Revista de Historia*, XXXIII (2020), pp. 245-274.
- RUBIO JIMÉNEZ, J., "El teatro áureo en escena: un siglo de debates y espectáculos", en *Calderón en escena: siglo XX*, coords. J. M.ª Díez Borque y A. Peláez Martín, T. F. Artes Gráficas, Madrid, 2000, pp. 31-61.
- RUEDA, F., "España repelaría, al margen de la OTAN, un ataque contra Ceuta y Melilla", *Diario de Burgos: de avisos y noticias*, 17 de mayo de 1987, p. 19.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900,* Cátedra, Madrid, 1986.
- SÁEZ, A. J., "Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura,* XXI (2015), pp. 95-115.
- SAGARRA, J. de, "Cervantes, condenado al éxito", *El País* (Madrid), 8 de septiembre de 1992, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1447574.
- SAID, E., *Covering Islam*, Vintage, Londres, 1997.
- SAIT ŞENER, M., "La *Tragedia de la destrucción de Constantinopla* en vista de relaciones hispano-turcas a finales del siglo XVI", *eHumanista*, 41 (2019), pp. 383-390.
- SAIT ŞENER, M., *El tema turco en el teatro español de los siglos*, XVI-XVII, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2018.
- SALA, C, "Vuelve Els Joglars", *La Razón* (Cataluña), 18 de octubre de 2013, p. 37.
- SALAM NAAMAN, R., *En el nombre de Dios de las tres religiones monoteístas (judaísmo, cristianismo e islamismo)*, ECU, Alicante, 2013.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C., *España, un enigma histórico*, Losada, Buenos Aires, 1956.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C., "España y el Islam", *Revista de Occidente*, VII (1929), pp. 1-30.
- SÁNCHEZ ARNOSI, M. (ed.), *El retablo de las maravillas. En un lugar de Manhattan*, de A. Boadella, Cátedra, Madrid, 2011.

- SÁNCHEZ BARDÓN, L., "Próximo estreno de *Los baños de Argel*, de Cervantes", *Informaciones*, Madrid, 29 de noviembre de 1979, p. 32.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., y PORQUERAS MAYO, A., *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco,* Gredos, Madrid, 1972[2].
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., "El zancarrón de Mahoma: un chiste antiislámico en Lope de Vega". *Revista de Filología Española*, XCIX (2019), pp. 191-209.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., "La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y *La villana de Getafe*", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XX (2014), pp. 159-186.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., "Segunda Cava en España: moro, morisco y venganza en tres comedias de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, LV 2 (2003), pp. 117-132.
- SANDOICA, J. A., "Y los perros se pusieron a ladrar", *Alfa y Omega*, 25 de abril de 2013, p. 34.
- SANDOVAL, P. de, *Historia de los reyes de Castilla y León*, Pamplona, Carlos Labayén, 1615; reed. en Imprenta de Benito Cano, Madrid, 1792, 2 vols.
- SANTAMARÍA, E, *La incógnita del extraño: una aproximación sociológica de la «inmigración no-comunitaria»,* Anthropos, Barcelona, 2002.
- SANTOS DE LA MORENA, B.*,* "El tema musulmán en la literatura de Cervantes: turcos y renegados desde la intratextualidad", *Castilla. Estudios de Literatura*, 7 (2016), pp. 686-713.
- SANTOS DE LA MORENA, B., *Presencia y tratamiento de la religión en la literatura de Miguel de Cervantes: una visión a partir de su obra completa*, tesis doctoral dirigida por A. Rey Hazas, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- SANTOS DE LA MORENA, B., "El tema musulmán en la literatura de Cervantes: turcos y renegados desde la intratextualidad", *Castilla. Estudios de Literatura*, VII (2016), pp. 686-713.
- SÁNCHEZ MÚGICA, F., "Clásicos eternos", *Diario de Jerez*, 10 de febrero de 2006, p. 19.
- SANCHIDRIÁN, A., "Un Calderón sin tópicos", *El Mundo*, 21 de octubre de 2005, p. 11.
- SAURA CLARES, A., "Fundamentos de la investigación académica", en *El análisis de la escenificación*, eds. J. Martínez Valderas y J.G. López-Antuñano, Fundamentos, Madrid, 2021, pp. 27-39.
- SAURA CLARES, A., "Marco teórico, metodologías y enfoques críticos sobre el estudio del teatro", en *El análisis de la escenificación*, eds. J. Martínez Valderas y J. G. López-Antuñano, Fundamentos, Madrid, 2021, pp. 41-61.

- SERRANO MARTÍN, E., "La historiografía morisca", en *La expulsión de los moriscos*, ed. A. Moliner Prada, NABLA, Barcelona, 2009, pp. 297-318.
- SEXTO SANZ, M., "Ajustada dicción y austera escenografía en puesta en escena de *Los Melindres de Belisa*", *El Adelantado* (Segovia), 8 de noviembre de 1993, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1774130.
- SHIPLEY, G. A., "La obra literaria como monumento histórico: el caso de *El Abencerraje*", *Journal of Hispanic Philology*, XI 2 (1978), pp. 103–20.
- SICROFF, A. A., "Américo Castro and his critics. Eugenio Asensio", *Hispanic Review*, XL 1(1972), pp. 1-30.
- SILVERMAN, J. H., "Personaje y tipo literario: el converso", en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español*, coord. L. García Lorenzo, Taurus, Madrid, 1989, pp. 253-267.
- SILVERMAN, J. H., y BUSTOS TOVAR, J. J. de (coords.), *Homenaje a Américo Castro,* Universidad Complutense de Madrid, Madrid,1987.
- SILVERMAN, J. H., *Lope de Vega's "Figura del donaire": Definition and Description*, University of Southern California, California, 1955.
- SILVERMAN, J. H., "El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional", *Hispania*, XXXV 1 (1952), pp. 64-69.
- SIEBER, D. E., "El monstruo en su laberinto: cristianos en las Alpujarras de *Amar después de la muerte*", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998. Tomo I. Medieval. Siglo XVI y Siglo XVII*, Castalia, Madrid, 2000, pp. 740-746, en línea, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_095.pdf>. Consulta del 1 de agosto de 2023.
- SÍMINI, D., "La rebelión de las Alpujarras en tres comedias del Siglo de Oro (Calderón, Fajardo, Cunedo)", en *En torno a al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII. 2004, 2005 y 2006 (Almería)*, coord. A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2007, pp. 221-233.
- SOTORRIO, R., "Fontseré: «Falta gente que hable sin importarle las consecuencias»", *Sur*, 1 de abril de 2014, p. 40.
- SOULAMI, J. B., "La memoria de las campañas de evangelización y de la Inquisición: La historiografía musulmana frente a una realidad histórica compleja (1501-1642)", *eHumanista* 40 (2018), pp. 316-330. ISSN 1540 5877.

- STAMPNITZKY, L., "Can Terrorism Be Defined?", en *Constructions of Terrorism: An Interdisciplinary Approach to Research and Policy*, eds. M. Stohl, *et al.*, University of California Press, 2017, pp. 11-20, en línea, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/sheffield/detail.action?docID=4820009>.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Documentos acerca de la expulsión de los judíos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valladolid, 1964.
- SUBIRATS, E. (coord.), *Américo Castro y la revisión de la memoria: El Islam en España*, Ediciones Libertarias, Madrid, 2003.
- SUNIER, T., "Beyond the domestication of Islam in Europe: A reflection on past and future research on Islam in European societies", *Journal of Muslim in Europe*, 1 (2012), pp. 189-208.
- *SUR MÁLAGA* (Andalucía), "Calderón de la Barca sella la alianza entre el Soho y la Compañía Nacional de Teatro Clásico", 18 de febrero de 2021, s.p., CDAEM, signatura: PRE-2519872.
- SURTZ, R., "La imagen del moro en el teatro peninsular del siglo XVI", en *Actes du VIIIe Symposium International d'Etudes Morisques sur: Images des morisques dans la litterature et les artes*, ed. A. Temimi, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, Zaghouan, 1999, pp. 251- 260.
- TEATRO CORSARIO, *Amar después de la muerte*, dir. Fernando Urdiales, 1993, en línea, <https://www.teatrocorsario.com/CORSARIOAMAR.htm>. Consulta del 20 de julio de 2023.
- TEATRO ESPAÑOL, "Los directores artísticos del Teatro Español a lo largo de la historia", 2019, en línea, <https://www.teatroespanol.es/historia>. Consulta del 10 de marzo de 2024.
- TÉLLEZ DELGADO, V., RAMÍREZ FERNÁNDEZ, A., "La antropología de los contextos musulmanes desde España: inmigración, islamización e islamofobia", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXXIII 2 (2016), pp. 295-324, en línea, https://doi.org/10.3989/rdtp.2018.02.002. Consulta de 20 de junio de 2022.
- TERRICABRAS, Ignasi Fernández, "Los moriscos en Cataluña: entre asimilación y destierro", en *La expulsión de los moriscos*, ed. A. Moliner Prada, NABLA, Barcelona, 2009, pp. 211-232.

- THACKER, J., "Lope de Vega, *El cuerdo loco*, and «la más discreta figura de la comedia»", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXI (2004), pp. 463-478.
- THACKER, J., *Role-Play and the World As Stage in the Comedia*, Liverpool University Press, Liverpool, 2002.
- TODOROV, T., *El miedo a los bárbaros*, trad. de N. Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.
- TORRÓ, J., "Pour en finir avec la «Reconquête». L'occupation chrétienne d'al-Andalus, la soumission et la disparition des populations musulmanes (XIIe-XIIIe siècle)", *Cahiers d'historie. Revue d'histoire critique*, 78 (2000), pp. 79-97.
- UDINA MARTORELL, F., "La política", en *Historia de España*, R. Menéndez Pidal, tomo IX, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- UNESCO, "International Year of Peace, 1986; UNESCO Works for Human Rights: a Poster Exhibition on the Street", UNESCO, París, 1986, en línea, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000180339?posInSet=1&queryId=a24cd00c-02dc-452f-bc6c-26e07561a385>. Consulta del 27 de febrero de 2024.
- URDIALES, F. (coord.), *25 de Teatro Corsario*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2007, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-corsario-veinticinco-anos-1982-2007/>. Consulta del 20 de julio de 2023.
- URDIALES, F., "Teatro Corsario presenta: *Amar después de la muerte*", *dossier* del montaje facilitado por el CDAEM, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993.
- URZÁIZ, H., "En un lugar del verso: el *Quijote* de Ron Lalá", *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 5 (2015), pp. 1-6.
- URZÁIZ, H., Reseña de "Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa y Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, eds. F. Pedraza y R. González Cañal, Octaedro, Barcelona, 2010, 224 pp.", *Castilla. Estudios de Literatura*, 1 (2010): LVII-LX.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, *La Reconquista. El concepto de España: unidad y diversidad*, Espasa Calpe, Madrid, 2006.
- VALENCIA CANDALIJA, R., "La prohibición del velo integral en Italia y España: el caso lombardo y el catalán", *Stato, chiese e pluralismo confessionale*, 1 (2020), pp. 86-155.
- VALLEJO, J., "Allanando el Siglo de Oro", *El País*, 23 de diciembre de 2013, p. 8.

- VALLS, F., *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, A. Bosch, Madrid, 1983.
- VANOLLI, A., "L'invenzione della *Reconquista*. Note sulla storia di una parola", *Reti Medievali Revista*, IX 1(2008), pp. 1-13.
- VARELA, J., *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*, Taurus, Madrid, 1999.
- VASCO, E., "Compañía Nacional de Teatro Clásico presenta: Amar después de la muerte", *dossier* del montaje facilitado por el CDAEM, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2005.
- VERDRAGER, P., *L'enfant interdit: Comment la pédophilie est devenue scandaleuse*, Armand Colin, París, 2013.
- VERDÚ SCHUMANN, D. A., "Una visión alternativa de 1492: *La Marrana* (Cuerda, 1992)", en *V Congreso Internacional de Historia y Cine: escenario del cine histórico*, eds. G. Camarero Gómez y F. Sánchez Barba, 2017, pp. 1219-1232.
- VEGA CARPIO, L. de, *El mejor mozo de España*, ed. G. Gómez Sánchez-Ferrer, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coords. D. Fernández Rodríguez y G. Gómez Sánchez Ferrer, Gredos, Barcelona, 2021, 2 vols, II, pp. 725-891.
- VEGA CARPIO, L. de, *El cuerdo loco*, eds. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, 2 vols., pp. 727-905.
- VEGA CARPIO, L. de, *Los esclavos libres*, ed. E. Treviño, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, 2 vols, pp. 539-709.
- VEGA CARPIO, L. de, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. G. Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, 2 vols, pp. 791-960.
- VEGA CARPIO, L. de, *El primer Fajardo*, ed. J. García López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols, pp. 967-1087.
- VEGA CARPIO, L. de, *El Hamete de Toledo,* ed. G. Cañal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona, Lérida, 2007, 3 vols., I, pp. 305-415.

- VEGA CARPIO, L. de, *Los melindres de Belisa*, ed. J. León, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, dir. G. Serés y A. Blecua, III, Milenio, Lleida, 2007, pp. 1469-1601, 3 vols.
- VEGA CARPIO, L. de, *La villana de Getafe*, ed. J. M. Díez Borque, Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- VEGA CARPIO, L. de, *El cerco de Santa Fe*, ed. D. Antas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, 3 vols, I, pp. 459-557.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., "Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas", en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa,* eds. A. R. Lauer y H. W. Sullivan, Peter Lang, Nueva York, 1997, pp. 343-371.
- VEZA, J. L., "*Los baños de Argel*. Reseña", *Teatro*, 124 (1980), pp. 20-21.
- VIAN, F., *Introduziones alla letteratura spagnola del Siglo de Oro,* Universita Cattolica del S. Cuore*,* Milán, 1946.
- VIDAL, C., *España frente al Islam. De Mahoma a Ben Laden*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2004.
- VIDAL GUARDIOLA*,* L.M., *Ifni (1957-1958), la prensa y la guerra que nunca existió*, Almena, Madrid, 2006.
- VILLÁN, J., "Belleza suprema: amor y honor"*, El Mundo*. 10 de julio de 2014, p. 53.
- VILLÁN, J., "Un *Quijote* ronlalero y esencial", *El Mundo*, 24 de diciembre de 2013, p. 41.
- VILLÁN, J., "Vagamente Cervantes, pese a todo", *El Mundo*, 18 de noviembre de 2005, p. 55.
- VILLÁN, J., "Una aventura", *El Mundo*, 29 de agosto de 1991, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1775158.
- VILLARINO MARTÍNEZ, B., "*El jardín de Falerina*. Un auto mitológico de Calderón", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2005, s.p., en línea, <https://biblioteca.org.ar/libro.php?texto=151050>. Consulta del 9 de enero de 2024.
- VILLEGAS, A. de, *El Abencerraje*, ed. E. Fosalba, Real Academia Española, Madrid, 2017.
- WALTER, M., "La imaginación de moro historiador y morisco traductor: algunos aspectos de la ficticia autoría", en *¿"¡Bon compaño, jura Di!"?: el encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, coords. C. Schmauser y M. Walter, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 1998, pp. 35-48.
- WHEELER, D., *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, University of Wales Press, Cardiff, 2012.

- WIEVIORKA, M., *Le racisme, une introduction,* La Découverte & Syros, París, 1998; *El racismo: una introducción*, trad. de A. García Castro, Gedisa, Barcelona, 2009.
- WILSON, E. M., "Fernando: The Constant Prince", en *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries: Studies in Discretion, Illusion, and Mutability*, ed. E. Meryon Wilson, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, pp. 15-26.
- YANGUAS MUÑOZ, M., "La Guerra de Ifni, ecos amordazados y huellas disipadas por la prensa del franquismo", *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 15 (2020), pp. 212-241.
- YAQIN, A., "Islamic Feminism in a Time of Islamophobia: The Muslim Heroines of Leila Aboulela's *Minaret* and Elif Shafak's *Forty Rules of Love*", en *Contesting Islamophobia. Anti-Muslim prejudice in media, culture and politics*, eds. P. Morey, A. Yaqin, A. Forte, Bloomsbury Academic, Londres, 2019, pp. 123-144.
- YÉBENES, J., "*Mudarra*, el teatro desnudo", *Lanza* (Ciudad Real), 12 de julio de 1995, p. 10.
- YÉBENES, J., "*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón,* una obra heroica"*, Lanza* (Ciudad Real), 15 de julio de 1992, s.p., CDAEM, signatura: PRE-1205817.
- ZADERENKO, I., "Maurofilia en la leyenda de los Siete infantes de Lara, un rasgo excepcional de la épica española", *Dans Cahiers d'études hispaniques médiévales*, I 36 (2013), pp. 59-82.
- ZAYAS, R. de, *Los moriscos y el racismo de estado. Creación, persecución y deportación (1499-1612)*, Almuzara, Andalucía, 2006.
- ZINE, Y., "Unveiled Sentiments: Gendered Islamophobia and Experiences of Veiling among Muslim Girls", *Canadian Islamic School, Equity & Excellence in Education,* XXXIX 3 (2006), pp. 239-252.
- ZOZAYA STABEL-HANSEN, J., "Identidad beréber y arabización: el caso de los Ziríes de Granada", en *AL-KITĀB*, ed. J. Zozaya Stabel-Hansen, Asociación Española de Arqueología Medieval, Madrid, 2019 pp. 417-424, en línea, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/62817>. Consulta del 7 de diciembre de 2023.
- ZUBIETA, M., *La villana de Getafe de Lope de Vega. Cuaderno pedagógico*, n. º 56, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2016, en línea, <https://teatroclasico.mcu.es/2016/06/01/la-villana-de-getafe/>. Consulta del 5 d enero de 2024.

- ZUBIETA, M., *Amar después de la muerte*. *Cuaderno Pedagógico*, n.º 18, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2005, en línea, <https://teatroclasico.mcu.es/2015/07/22/amar-despues-de-la-muerte-de-calderon-de-la-barca/>. Consulta del 26 de julio de 2023.

7. ANEXO I: ENTREVISTA CON CÉSAR BARLÓ

- Muchísimas gracias por el tiempo dedicado. Hace mucho desde que dirigiste *El Hamete de Toledo*, ¿qué te impulsó a acercarte a esta obra?

- Bueno, esta obra la conocí por Fernando Doménech, era profesor mío en la RESAD. Era profesor de dramaturgia, pero él siempre ha tenido un vínculo con el siglo XVII, aunque es especialista de XVIII. Hice unas asignaturas exclusivas de Lope de Vega con él, y me había presentado ya *Los comendadores de Córdoba*, que fue el texto anterior que habíamos representado. Le pregunté y me dijo: "Mira, pues mírate *El Hamete de Toledo* porque no se ha hecho nunca, igual que *Los comendadores de Córdoba*. *El Hamete* tampoco lo han hecho y a lo mejor te puede interesar". Y lo conocí por ahí y luego ya cuando lo leí y pensé en la vinculación que podía tener con nuestro momento, y me pareció muy interesante. Me parece muy interesante porque te está hablando de cómo tratamos al que es diferente de la norma.

- ¿Y qué vía elegiste para tu dirección de escena y qué pretendiste contar con este montaje? ¿Lo veías como un tema vigente en su tiempo?

- Claro. Si no lo ves vigente, no lo puedes montar. O sea, en el momento en el que tú no encuentres una lectura contemporánea que digas ahora está pasando esto. O puedo universalizarlo de tal manera que esta anécdota de un moro… La puedo universalizar de modo que no es solo por el extranjero, sino porque por el que es diferente. Porque hay un grupo de personas que se consideran dueñas de la norma, y pueden hacer con el diferente lo que quieran. Pues esto era 2010. Teníamos problemas, a nivel político, siempre hemos tenido problemas con el discurso de "nos invaden desde Ceuta y Melilla". Creo que en 2010, no sé quién estaba en el gobierno, creo que estaba Zapatero todavía, pero aun así sí se había un bombardeo ahí. También sobre los derechos LGTBI. Entonces todavía era LGTB. Pues todo eso nos parecía que había que conectarlo. Ser diferente no tendría porqué tener un castigo. Y nos pusimos. ¿Qué vía elegí? En principio lo que yo quería era hacer un trabajo coral, ya veníamos con un equipo de once personas y quería mantener el equipo y hacer una línea de trabajo determinada para la compañía que acababa de nacer, porque nació en 2007. Y lo que quería era hacer un trabajo coral. ¿Por qué? Porque realmente eran muchísimos personajes.

No había posibilidad de producir un montaje con tantísimos personajes. Teníamos once personas de equipo, nueve actores, y esos nueve tenían que generar todo ese mundo. Tenía claro que había algunos actores que eran fijos, como Hamete, como su mujer. Y luego los demás iban a ser los cristianos. Y los cristianos iban mellando la autoestima y la honra y el amor propio de Hamete como persona.

- Esto me lo has explicado ya de algún modo. ¿Pero cuál fue y es tu postura frente al tema? ¿Intentaste tomar alguna postura y mostrarla en tu trabajo o simplemente buscabas reflejar la postura de Lope?

- Yo la postura de Lope no sé cuál es. Yo normalmente parto de ahí porque Lope escribió mucho y muchas cosas las justificó, pero otras muchas no. Entonces yo, aquí, primero no encontré nada de él que justificase la creación de este texto. Me dio impresión de que estaba muy cerquita de textos como *Fuente Ovejuna*, *El caballero de Olmedo*, que, si no se basan en una realidad, en un hecho real potente, como *El caballo de Olmedo*, que puede ser así como una leyenda que no sabemos si ha pasado, pero *Fuente Ovejuna*, sí que sabemos que ha pasado o *Los comendadores*. Sí que me dio la sensación de que *El Hamete de Toledo* podía haber pasado. No sé si él tenía referencia. Yo no lo encontré. Pero me dio un poco esa sensación de que podía ser un hecho real dramatizado. Lo que quería contar él, no lo sé. Creo que, por cómo lo conozco desde mi estudio con Lope, no era algo muy agradable con el cristianismo, en sí mismo. ¿Qué pasa? Que a mí me parece que Lope es tan inteligente, es tan bestia y es tan maestro que es capaz de ocultarlo, es capaz de que los cristianos lo puedan ver creyendo que les está agradando cuando realmente está criticando, pasa igual con los reyes. He leído un montón de artículos en los que dicen que Lope siempre era servil a la monarquía, etc. Yo leyendo los textos creo que no. Creo que no los trata muy bien a los reyes y creo que hay algo de ira y de rencor por no ser contratado por la corte nunca como cronista ni como dramaturgo. Los reyes toman decisiones absurdas en *Los comendadores de Córdoba*. De hecho, nos preguntamos todavía por qué perdonan a ese pueblo, si los perdonan; porque realmente pueden ser magnánimos o porque igual si no nos perdonan van detrás del comendador. Entonces igual no me conviene estar muy en malas por el pueblo, ¿no? Entonces, yo creo que Lope, según cuenta la fábula, no nos está hablando de un malvado morisco de Berbería que viene a machacar a al cristiano. Además, Lope es un hombre de mundo, ha viajado, ha sido desterrado. Parece ser que al final sí que se embarcó en la Armada Invencible, que son las últimas

noticias que han salido hace un mes. Es una persona de letras, ama a las mujeres. No, no tiene pinta de ser una persona reaccionaria.

- Yo, en el fondo, creo que no estaba de acuerdo con lo que se hacía con los moros, pero como escribía para el público, tenía que ocultarlo. Porque si tú llegas a ese nivel, si animalizas al personaje tanto y lo ridiculizas… Bueno, hay momentos en la obra que sí que sentimos compasión por Hamete y te da mucha pena. Y lo hace Lope. O sea, te hace sentir así, pero hay momentos también que lo ridiculiza tanto…

- No sé si lo ridiculiza, lo que pasa es que la situación es extrema. Este hombre es un noble de su país, es uno de clase alta de su país que va viajando por el mar tan tranquilo, lo aborda un grupo de cristianos y se siente con el derecho de apresarle porque ese mar es suyo, de los cristianos. Y, traerle y venderle como un caballo a un señor, a otro, a otro… de separarle de su esposa. ¿Cuántas personas hay aquí que no mandan dinero a Ecuador a Colombia porque no tienen allí donde trabajar? Se han venido aquí y están separados de su mujer o de su familia o de su madre. ¿Cómo puede ser eso agradable? No puede ser agradable. Lo que sabemos es que él sale. Él está en la noche de San Juan, está en una fiesta, sale con el barco, lo apresan y le viene todo este cúmulo de desgracias desde Valencia, Málaga hasta llegar a Toledo; Toledo, que él conoce muy bien porque es 1609 y es de la misma época. Él estaba en Toledo. Realmente no es por defender a Lope, porque cuando no me gusta lo que hace, pues también lo critico. Pero es que sinceramente creo que él lo que hace es una crítica bestial al mundo cristiano y al mundo católico, porque hay que recordar que luego pasa por un auto de fe en el que le dicen: que será perdonado solo si se hace cristiano y no es que no sea perdonado, es que le acaban descuartizando. Con bastante sarna y con un espectáculo público. Y no me creo que alguien de letras, alguien de Humanidades que haya cuidado a todas sus familias de la manera que las cuida… No me puedo creer que ese señor escribiera un alegato contra el inmigrante, contra el extranjero. Cuando también había escrito en *Los comendadores de Córdoba* a un Fernando el Católico totalmente tonto y malvado. ¿Qué pasa?, que yo creo que a lo mejor a nivel del siglo XVII y a nivel de personas que quieren refrendar su posición, puede colar que sea a favor, que esté reforzando la petición del Rey. Pero, a nivel de personas inteligentes es una ironía tan grande. O sea, tú le regales otra mujer a la persona que acaba

de matar a tanta gente en su casa, que a día de 2007, como hicimos en *Los comendadores* o en *El Hamete*, eso solo se puede ver como una crítica. Desde la ironía.

- Está claro cuál es tu postura personal, que criticas el rechazo al *otro*. ¿Pero crees que hoy en día, en 2021 también podría ser aún un tema vigente y tendría mucha relación con el presente que vivimos? Yo totalmente lo veo.

- En las últimas elecciones en Madrid se presentó un candidato por PP en la lista que venía de Senegal, y le cayeron [críticas], pero es español, tiene nacionalidad española, y solo por ser negro. Lo atacaron por todos los lados en la campaña. Este fin de semana ha pasado lo de Samuel,[228] que ahora se está intentando blanquear. Normalmente en las sociedades conservadoras hay mucho miedo a lo desconocido. Y cuanto más miedo haya, más difícil va a ser integrar a lo diferente, va a ser más difícil escuchar lo que no hayas escuchado hasta ahora. Entonces, si consentimos que ese discurso se instale, vamos a ir hacia atrás. Porque no hay nada más bonito que una sociedad sea variada. Es una pena lo que nos pasa en España.

- No solo en España, en muchos países.

- Sí, pero es que España tiene cultura de pueblos prerromanos. Los romanos, los árabes, los vascos, los catalanes, los gallegos… Nosotros podríamos estar estudiando en nuestras escuelas cuatro idiomas de inicio, más, luego, los extranjeros. ¿Qué más rico? La catedral, (bueno, la catedral que llaman ahora Catedral de Córdoba), todo el mundo sabe que sería mezquita. Y la inmatricularon como catedral para apropiarse del edificio. Entonces dices, pero ¿por qué rehuimos de una variedad cultural que tenemos, cuando sería lo más bonito? Ahora tenemos un Congreso en el que está todo el país representado. Está representado hasta Teruel, que tiene un diputado. O sea, Valencia, Teruel, Galicia, País Vasco, Cataluña… Todos los territorios están representados en el Congreso. Eso es lo mejor que nos puede pasar para que tengamos igualdad. ¿Va a haber igualdad? Obviamente es una utopía. Pero eso es lo mejor que podría pasar. Sin inmigración, España no tendría industria. Es que nos hacen falta trabajadores, somos un país viejo. Casi, que nuestra población está más cerca de jubilarse que de estar en edad de trabajar.

[228] Se trata del asesinato a un joven en La Coruña por homofobia en julio de 2021.

- Con respecto a la versión, ¿qué ediciones críticas utilizasteis? ¿Cómo enfocasteis la versión de la obra? ¿Alguna peculiaridad del tema que te haya llamado la atención?

- Bueno, la versión que utilicé fue la que había de Prolope. Realmente lo que hicimos fue limpiar acciones que no aportaban a la acción principal, al viaje de Hamete. En *Fuente Ovejuna*, por ejemplo, hicimos una versión bastante más arriesgada en la que despojamos mucho más el texto y dejamos solo la columna vertebral. En *El Hamete* es casi el texto original, lo único, que quitamos algunas escenas, o algunos versos o algunas estrofas para aligerar y que llegase a una duración de una hora y cincuenta minutos. Más que nada fue peinar el texto, no fue una intervención, fue suprimir y peinar.

- En cuanto a la escenografía, ¿qué es lo que has intentado mostrar más? ¿Cuál fue la idea principal?

- La idea principal era la del sacrificio, no queríamos irnos a una plaza de toros porque no era del todo esa idea. Pero sí que había una cosa de sangre y arena. También empezamos en una playa y acabamos en un auto de fe que, aunque no tuviera porqué ser en arena… Entonces lo que buscábamos fue una metonimia de todo eso, con un dispositivo que fuera transformable, que era la estructura. Esta que en principio es un barco, luego es una escalera y luego es el patíbulo (de la horca o la guillotina), pues tenemos que crear un patíbulo, que es cuando se levanta y está Hamete ahí con las cadenas. Entonces era todo y algo también muy muy urbano. La intención era traerlo también un poquito a la contemporaneidad, que se logró a través de los barriles de petróleo

- Y pintados como la bandera de España.

- Claro, porque ahí es donde entran. Para nosotros es la crítica. La crítica de que un español solo por llevar la bandera no es español, pero se vanaglorian por ahí de su bandera. Entonces para nosotros, para mí, ser español no es llevar la bandera. Entonces era algo que podía generar todos los espacios. Fíjate, es un viaje desde una playa, pasando por un barco, a otra playa, a un camino, a la casa de Leonor y de Gaspar. Entonces, claro, teníamos que generar todos sus espacios y sobre todo a partir de un coro de actores. Por eso todos tenían casi vestuario uniforme. Para que luego hubiera solo detalles que fueran dando los diferentes personajes.

-¿Y eso del petróleo? Eso me ha llamado mucho la atención. ¿Querías vincularlo con los problemas que hay en el Oriente Medio?

- No, no, en ese momento no. O sea, la lectura era lo del petróleo, pero no porque hubiera [un problema], porque es que ni siquiera hay batalla. No hay ningún conflicto sobre el petróleo que pudiéramos referirlo, pero tú a nivel visual sí que puedes vincularlo con el de ahora.

- **Y en cuanto al vestuario, ¿Qué es lo que intentaste reflejar? ¿Lo ves como un elemento importante a través del cual pudieras expresar tus palabras y, si es así, cómo lo conseguiste? ¿Cuáles eran las líneas generales?**

- Bueno, la línea general era un coro de nueve personas. También, desde el mundo de la tragedia, el coro es el que el que plantea el conflicto al héroe, quien plantea la situación al público. Y luego había elementos que hacían que todo lo demás fueran cristianos menos Hamete y su mujer, por eso los segmentamos. Luego había elementos puntuales que daban a conocer los personajes, como la toga del cura, una chaqueta de pelo que se la pusimos a la gobernadora, que era gobernador y lo cambiamos de género. Y luego el monstruo este de tres cabezas, que eran como las personas que miraban toda la ejecución y que lo convertí en un monstruo de tres cabezas porque eran como las tres Parcas, como un mundo grotesco de estas personas que disfrutan del escarnio público.

- **¿Y por qué cambiaste el género del gobernador?**

- Porque aquí había una presidenta de la Comunidad de Madrid también en ese momento. Y se comportaba igual que ese personaje.

- **Leí en el artículo de Marta Olivas una cita tuya, que me llamó mucho la atención y que creo que está relacionado a esto: "una sociedad encerrada en sus propias creencias y poco permeable en un mundo cada vez más heterodoxo está condenada a ciertos comportamientos que no son propios del siglo XXI ni de una sociedad civilizada". ¿Te refieres a la religión? ¿Criticas también a la sociedad musulmana?**[229]

[229] Olivas, M., "AlmaViva Teatro: clásicos desde el compromiso", *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XIX (2014), pp. 189-204.

- O sea, en este caso diría que ni siquiera es la cristiana, es la católica. Yo leo las cosas, los preceptos cristianos y no puedes no estar de acuerdo: no matar, no mentir… ¿no? Bueno, sí, son cosas de sentido común. Otra cosa es cómo se tergiversan esos mensajes para que aparezca el concepto de culpa, que para mí es súper católico. Y cómo, sobre todo las chicas, tenéis o temenos eso de la culpa ahí. Todo el mundo se equivoca. Es que si tú tienes que tomar una decisión, es posible que aciertes y también es muy posible que te equivoques. La historia es cómo afrontas esa equivocación después, ¿no? Pero en este caso yo no conozco la religión musulmana. No puedo criticarla porque no la conozco. Yo no me he leído Corán, no puedo criticarlo.

- ¿Qué nos puedes contar sobre la música y el espacio sonoro?

- Bueno, eso se lo encomendé a Carmen Cuello, que es una cantante y música, y quería que hubiera música en directo, que estuviera ella y con elementos no convencionales. De hecho, ella tenía un piano, pero todo eran botellas. Ella se buscó una manera de ir acompañando la acción con elementos no convencionales de música, con botellas, con platillos, con cascabeles, para ir creando las atmósferas. Y no había nada fuera de ese piano, o sea, yo no tiraba nada desde el ordenador, no había música desde el ordenador.

- ¿Y alguna música en concreto? Porque yo no soy capaz de identificarla.

- Ella la compuso a partir de sonidos musulmanes y de sonidos cristianos de la época.

- Y en el diseño de la iluminación, ¿qué ideas principales teníais a la hora de concebirla? porque predominan la luz roja y luz proyectada desde abajo, y eso daba la impresión y la sensación de terror.

- Normalmente hago yo los diseños de luces de los montajes que dirijo. En este caso buscaba conseguir los diferentes ambientes y las emociones de los personajes. Y claro, en ese momento en el que para mí era muy importante que la sensación de ira, de injusticia, de rebelión ante la injusticia de Hamete… Porque para mí es una rebelión ante la injusticia, que luego al final es castigada, pero lo que vino primero fue la injusticia. La rebelión de Hamete tenía que venir desde abajo, desde lo más profundo; entonces, claro, es contrapicado también. Ahondaba la sensación trágica. Porque normalmente la luz nos viene de arriba, nos viene del sol, y aquí nos viene de abajo, muy antinatural. Y ahí creo que se reforzaba mucho la emoción de Hamete. Y a la vez, en

lo monstruoso o en el terror, ese monstruo de tres cabezas también estaba iluminado por la misma [luz]. El rojo era una propuesta expresionista del estado de ánimo del personaje y luego lo demás eran zonas, eran ambientes generales con algunos lugares puntuales; por ejemplo, cuando no están en el juicio, pues la gobernadora, el cura y el patíbulo, ¿no? Un poquito más de selección de la zona, no tanto de la atmósfera del sistema. Y luego también hay otra atmósfera muy interesante para mí, que era la del barco, porque al desplegar la vela con el mástil con esa textura del suelo que era de serrín, conseguimos una sensación de mar.

- ¿Qué has pretendido de los actores y las actrices del montaje? ¿Cuáles fueron tus directrices? ¿Qué es lo que veías más importante? ¿Su trabajo?

- Lo que queríamos, el primer trabajo que hicimos, y de eso me acuerdo bien, era conseguir el coro. O sea, que tuvieron una calidad de movimiento parecida, que estuvieran empastados como para que fueran un cuerpo, un cuerpo de no era de baile, pero un cuerpo en el que tú no reconocieras caras, sino que reconocieras la idea que estamos planteando, que es el pueblo cristiano el que está afrentando a Hamete y a Argelina. Pues intentar buscar la acción real de lo que está sucediendo y la crítica a eso. Germán y Víctor, que fueron los dos actores que estuvieron interpretando a Gaspar, por un lado tenían que ser ese señor, pero también tenían que criticar. Tenían que dar la expresión crítica de "fijaos lo que estoy haciendo", ¿no? Entonces, sobre todo, era que estuviéramos muy concienciados de lo que queríamos contar. De la crítica que queríamos trasladar al público y de la reflexión que queríamos plantear a la gente. O sea, que al final por eso también hicimos la imagen de la Piedad. Al final, después de que muriera Hamete, de que lo matan. Es una imagen de la Piedad muy clásica. Que el público también tuviera compasión y decir "pero ¿qué le han hecho esto?; o sea, le han estado castigando todo el tiempoo sea, le han estado castigando todo el tiempo. Y, aun así, no se quedan contentos que todavía le castigan para que se muera y todavía después de muerte le descuartizan". O sea, hay una crueldad máxima. Me pasa viendo las redes, cuando veo que han matado a un gatito. Me da lo mismo, pero ¿cómo puede haber tanta crueldad como para que te cargues a un animal que no tiene ni idea de por qué le estás haciendo eso? Es sobre todo eso, el daño al inocente, el daño al vulnerable.

- Claro, obviamente. Lo que me llamó la atención al ver el montaje, (bueno, solo la grabación ese día de la representación), es que en algunas escenas que a mí me dolía mucho verlas, el público se reía.

- Claro, pero eso no pasa nada. Eso está muy bien. Es una válvula de escape del público porque no es capaz de asumir lo que está viendo y es una vía de escape a través de la risa. Es un sistema de defensa. Entonces que se riesen ahí, a mí no me importaba porque sabía que estaba llegando. Lo que yo quería contar estaba llegando. Si no lo hubieran hecho así, pues también, lo peor hubiera sido la indiferencia. Pero si le sale esa risa nerviosa, es como "ostras, no quiero identificarme con eso".

- Respecto a la violencia, que es un elemento muy importante de la obra, ¿cómo intentaste mostrarlo al espectador? ¿Qué elementos te ayudaron?

- Casi todo lo que yo hago es siempre muy físico. Como interpretación, a mí me gusta mucho que el teatro sea muy físico. No entiendo que la información venga solo a través de la palabra. El teatro tiene que ser un acto físico. Y la violencia es normalmente física, sobre todo en este montaje. Hay violencia psicológica, pero hay [también] mucha violencia física. Entonces lo que trabajamos fue mucho trabajo corporal. Luego teníamos espadas y armas. Pero a mí no me parece eso lo más violento. Lo más violento me pareció cómo trataba Gaspar a su mujer en el baile, el tango, que también tiene una cosa de dominación. Cómo trataban a Hamete en la escena en la que parece que Hamete se va a cargar a su amo de camino a Málaga. Y ves ahí como, la violencia también está en Hamete, o sea, porque estamos hablando del Patriarcado. En ese momento yo no estaba hablando del Patriarcado, pero ahora me doy cuenta de que sí, que realmente es transversal. No es que unos estuvieran ejerciendo violencia y otros no, obviamente, y Hamete la ejerce claro. Pero, a mí me interesaba más por qué la había ejercido. Y eso se vincula a cómo tratamos a los demás.

- En cuanto a los personajes. ¿Cómo los definirías? ¿Qué rasgos crees que tiene cada uno y cuáles son las características que te llamaron la atención en cada uno? ¿Intentaste exagerar o atenuar alguna característica en ellos?

- No, yo creo que está todo en el texto. Yo creo que no les puse… a lo mejor inconscientemente, pero creo que no le puse de más a Gaspar, ni de menos a Hamete. O sea, Hamete cuando mata,

mata y cuando es un león, es un león. Pero Gaspar, su hermano es de esa gente de clase alta que se cree con el privilegio de tratar de una manera a la gente. Gaspar ni siquiera es que sea un mal amo, pero es que se denomina amo y eso no lo podemos asumir ahora, pero qué guay que lo tengamos en un texto. Y no recurre a un razonamiento con Hamete en el momento crítico. No; le da palos. ¿Por qué? Porque la mujer es suya, porque es su posesión. Ella no puede elegir y encima a él le da palos. Ese comportamiento está en el texto, no hay más. Entonces yo creo que no, que no cambié demasiadas cosas.

- Me refiero a los actores y las características, quizá sea eso, la enajenación mental. Si imaginamos que Lope quisiera poner esta obra en escena, ¿cómo habría representado a los cristianos? ¿Se vería tanta enajenación mental en los cristianos?

- Es que a saber, eso no lo sé. O sea, es como me preguntan cómo se decía el verso. Yo no lo sé. Yo sé cómo yo lo siento y cómo creo que no hay que decir el verso. Interpretarlo vale, porque decir el verso es lo que hace que luego ni siquiera se entienda y el verso hay que accionarlo e interpretarlo físicamente, porque está escrito para eso. Pero hasta que alguien no me traiga un MP3 que demuestre cómo se decía verso, que lo hayan grabado, que hayan cogido una máquina en el tiempo y se hayan ido al siglo XVI y XVII… cómo decían el texto esos actores que eran analfabetos, no lo sabemos. Todo lo demás son teorías de la musicalidad y del ritmo y de no sé qué y no sé cuánto que vienen de la Filología o de la música, pero que no vienen del teatro. En el teatro lo que existe es la ficción y qué es lo que tienen que hacer los actores, qué es lo que tienen que conseguir. Por eso, incluso un aula del siglo XVII se puede analizar desde el método Steinbeck, que es del siglo XX, pero si no partimos de ahí, yo no sé lo que Lope haría. A mí, mi intuición me dice que quería criticar; es que no es cuestión de escribir 3000 versos para reforzar la expulsión de los moriscos de Granada, ¿sabes?

- Reforzar, no, pero quizá justificar.

Es que no, es que para justificarlo no hace falta hacerle tanto daño a Hamete. Para justificarlo, Hamete debería ser un tío normal al que no le pasa nada y de repente se carga a cien personas.

- ¿Qué color atribuirías a los cristianos? ¿Blanco, negro o grises?

- Grises, en la función eran grises.

- ¿Y a Hamete?

- A Hamete lo teníamos con la base gris, pero con camiseta roja.

- No, no me refiero a eso. Quería decir que si lo ves como un personaje negro. Es decir, malo.

- Ah, pero no el vestuario. O sea, en la función no hay ningún cristiano bueno salvo Leonor, que es la única que tiene algo de empatía con Hamete. Y eso no puede ser lo que Lope quisiera justificar. Claro, no puede ser. Porque no has puesto ni a uno. Es que ninguno trata bien al moro, ninguno. No es que en Valencia encuentre a alguien con el que puede estar, pero le trasladan a Málaga. Ninguno es agradable. A lo mejor es mi visión, pero yo no me lo creo por cómo está escrito en el texto. Y creo que por lo menos es más interesante para ahora.

- Y finalmente, ¿qué se le ofrece al espectador contemporáneo con esta función? ¿Qué le puede aportar a la sociedad actual?

- Para nosotros lo importante, lo que hacemos en cualquier montaje, es que el público salga cambiado de alguna manera. Yo no creo en un teatro que sea en McDonald's, que sea solo consumo. Habrá gente que piense así, pero para mí el teatro, o ampliando un poco, el arte debe cambiar a alguien. Tú entras a una sala de teatro y sales cambiado de alguna manera. En Inglaterra o en el mundo anglosajón está muy claro lo que es *entertainment* y lo que es cultura. Aquí no, aquí está mezclado. Entonces, claro, de repente te dicen que la cultura es eso de que tú vas, pagas una entrada y ya has consumido el espectáculo y te vas de cañas y ya está. Para nosotros no. Si ves nuestra trayectoria… bueno, la compañía soy yo. Yo soy el que impregna los montajes de lo que queremos contar, siempre hay algo social y hay algo político porque el teatro es un acto político, es un acto de encuentro. Con *El Hamete de Toledo* era eso de cómo tratar al que no es como tú. Qué manera de escuchar a la otra persona tenemos, porque en el teatro tú no puedes trabajar sin escuchar a tu compañero. Yo como director no puedo trabajar si no escucho a los actores. Si no escucho sus inquietudes, lo que quieren contar ellos, su posición en el mundo. Entonces a mí no me interesa un actor al que le dé igual lo que quiera hacer, solo quiere actuar en un escenario. A mí eso no me interesa. A mí me interesa un actor que esté implicado con su sociedad y que mire

el mundo y diga "yo me subo al escenario porque tengo algo que contar". Entonces, realmente está muy claro lo que tenemos que contar. Es que por muy diferente que seas, tú puedes ser del Madrid en el Atlético o del Barça y puedes ir a ver el partido juntos. Tú puedes ser católico, musulmán o protestante y puedes irte a ver un espectáculo o puedes celebrar un fin de año juntos. No pasa nada, tú puedes ser chino o no y celebrar el fin de año nuevo chino. No pasa nada, con respeto, el respeto al *otro*. Y eso no puede ser a través de la violencia y no puede ser a través de aniquilar al *otro*. No puede ser este sincretismo de antes: había un templo musulmán aquí, ahora pongo uno católico y ahora ya no es una mezquita. ¡No!, es una mezquita. Qué guay que es una mezquita y yo al lado pongo una catedral y cada uno que vaya donde quiera. Porque yo entiendo que haya gente que necesite creer. Porque todos tenemos que creer en algo. Por lo menos te da una perspectiva a tu vida, te da una proyección. Pero no pasa nada porque tú creas en Alá o en Mahoma, o en Jesucristo.

El Hamete era la tempestad. Lo que estábamos trabajando era eso: que no sirvió de nada la venganza. La libertad solo se va a poder conseguir a través del perdón, pero no el perdón al *otro*, sino el perdón a mí mismo, porque yo sé que me equivoqué.

¿Qué quiero contar? Pues que no se puede convivir así. No puedes convivir con la desconfianza hacia el *otro.* Lo de "yo soy mejor que tú", "yo soy la raza aria". Pero si todos tenemos sangre árabe aquí en España ¿Qué me estás contando? ¿Me estás hablando de sangre o estás hablando de idiosincrasia y de cultura? Si es cultura, la cultura es el camino de los pueblos a través de la historia, el camino de España es de todos los pueblos. No puedes decir que tú seas puro [de sangre], es imposible.