

Honor y religión en la obra de Calderón de la Barca
Honor and religion in the work of Calderón de la Barca

الشرف والدين في عمل كالدرون دي لا باركا

✍ Nombre y Apellido: BEDEB Kheira- بداب خيرة pp664-680

Grado y Afiliación: Profesora de Español (M.A.A)- Departamento de español- Universidad Mohamed Ben Ahmed Orán 2, Argelia

Email: bedebkheira@yahoo.fr

fecha de recepción:05/12/2020 fecha de revisión:06/01/2021 Fecha de aceptación:17/02/2021

Resumen: Respecto a nuestra investigación que nos incumbe, se tratará esencialmente de analizar los temas del honor y de la religión en la obra de Pedro Calderón de la Barca, especialmente en *El príncipe constante* (1627) y en *El Tuzaní de la Alpujarra* (1633).

En ambas obras, el dramaturgo plantea el conflicto cristiano – musulmán, inspirándose de dos acontecimientos históricos. Así que, en *El príncipe constante* se dramatiza la fracasada expedición portuguesa de Tánger en 1437, en la cual, el príncipe Fernando de Avis cayó prisionero. Mientras que en *El Tuzani de la Alpujarra* se escenifica el levantamiento de los moriscos granadinos en las montañas alpujarreñas, acaecido en 1568.

Como se nota, apenas seis años separan la redacción de los dramas. Sin embargo, Calderón de la Barca presenta una postura totalmente diferente. En el primero, es el defensor del protagonista cristiano, hasta considerarlo como mártir y en el segundo, se muestra a favor a la minoría morisca.

Por ello, la comunicación presente, se enfoca en un estudio comparativo entre el tratamiento del honor y la religión en las obras citadas.

Palabras claves: honor; religión; cristiano; musulmán; Calderón de la Barca; conflicto; cautiverio; rebelión; Ceuta; Alpujarra.

Abstract: The main focus of our research will be on the themes of honour and religion in the works of Pedro Calderón de la Barca, especially *The Constant Prince* (1627) and *The Tuzani of the Alpujarra* (1633).

In both plays, the playwright raises the Christian-Muslim conflict, drawing inspiration from two historical events. Thus, in *The Constant Prince* he dramatizes the failed Portuguese expedition from Tangiers in 1437, in which Prince Ferdinand of Avis was taken prisoner. Meanwhile, in *The Tuzani de la Alpujarra*, the uprising of the Moors from Granada in the Alpujarra mountains is staged, which took place in 1568.

As you can see, only six years separate the writing of the dramas, however, Calderón de la Barca presents a totally different position. In the first, he is the

defender of the Christian protagonist, even considering him a martyr. In the second, however, he is much more in favour of the Moorish minority.

For this reason, the present communication focuses on comparing the treatment of honor and religion in the works cited.

Keywords: honor; religion; Christian; Muslim; Calderón de la Barca; conflict; captivity; rebellion; Ceuta; Alpujarra.

ملخص: سيتناول بحثنا أساساً تحليل موضوعي الشرف والدين في عمل كالديرون دي لا باركا ، وبخاصة في مسرحتي "البرينسب كنستنت" (1627) (الأمير كُنُستانت) والتوزاني دي لا ألبخاره (1633).

يطرح الكاتب الدرامي في المسرحيتين الصراع المسيحي الإسلامي، المستوحى من حدثين تاريخيين؛ حيث يعالج في "البرينسب كنستنت" دراميا الحملة البرتغالية الفاشلة على مدينة طنجة في عام 1437، حيث تم أسر الأمير فرديناند دي أفييس في الوقت نفسه، أما في مسرحية "التوزاني دي لا ألبخاره" فيتناول انتفاضة المورسكيين الغرناطيين في جبال البشترات التي وقعت عام 1568.

ست سنوات فقط تفصل بين كتابة المسرحيتين، ومع ذلك قدّم كالديرون دي لا باركا موقفاً مختلفاً تماماً؛ ففي المقام الأول يدافع عن بطل الرواية المسيحي، حتى أنه يعتبره شهيداً. وأما في الثانية فيظهر أكثر مدافعا على حقوق الأقلية الموريسكية، وعليه فهذا البحث سيركز على دراسة مقارنة بين معالجة موضوعي الشرف والدين في الأعمال المذكورة. كلمات مفتاحية: الشرف؛ الدين؛ المسيحي؛ المسلم؛ كالديرون دي لا باركا؛ الصراع؛ الأسر؛ التمرد؛ سبتة؛ ألبوخارّا.

Introducción: El honor constituye el tema fundamental de toda la labor dramática de Calderón de la Barca. En algunas, es el centro de la trama como lo es en: *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* y *El alcalde de Zalamea*. En otras, se ve desarrollado con otros argumentos de igual importancia como es el caso en *El príncipe constante* y *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amar después de la muerte*¹ obras objeto de nuestro estudio.

1- La obra se publicó por primera vez bajo el título de *El Tuzaní de la Alpujarra* en 1677, por su propio autor en la Quinta Parte de Comedias. Sin embargo, toda la parte fue retirada por contener "tantas falsedades" de impresión. En 1691, se publicó otra vez, después de la muerte de Calderón de la Barca por el editor amigo Juan Vera Tassis

De primer momento, se relaciona el honor con las relaciones familiares, o sea entre el padre y la hija, o bien entre los cónyuges. Sin embargo, en los dramas que constituyen el corpus de nuestro análisis, adquiere otras concepciones según el contexto y la situación que enfrentan a los personajes.

Asimismo, la religión es otro tema abordado en el teatro calderoniano, y se ve presente en las letras españolas desde la edad media, conociendo unos cambios según la política y la ideología que reinaban en cada periodo.

En efecto, en la época medieval era el eje de toda la labor literaria, puesto que el teocentrismo dominaba tanto la vida política como social del individuo español. Sin embargo, con el siglo de oro, se pudo introducir nuevas religiones como temas en paralelo sin dejar de exaltar la fe católica, ya que con el Tribunal de la Inquisición se controlaba no sólo la fidelidad de los nuevos conversos, sino también todo lo que escribía en contra de la iglesia.

No obstante, con esas medidas se llegó a difundir obras cuya fama traspasó las fronteras españolas, sobre todo en la época barroca caracterizada por un profundo pesimismo y desconfianza total en el ser humano.

Por lo que acabamos de señalar y debido al gran interés que cubren los temas mencionados precedentemente en el teatro barroco, el análisis que procuramos a continuación, se enfoca en el estudio de la concepción del honor y la representación de la religión en las obras *El príncipe constante* y *El Tuzaní de la Alpujarra*, ofreciendo una comparación y analizando al mismo tiempo la actitud del dramaturgo en cuanto al tratamiento de cada uno de los argumentos.

La indagación presente nos permite recordar el conflicto hispano-musulmán a través de la dramática calderoniana, con el fin de evocar y aclarar la imagen del *otro* no solo en los escritos españoles, sino también en la memoria del pueblo, sabiendo que una obra teatral en la época barroca era destinada primeramente a la escena y más tarde a la publicación.

De este modo, intentaremos descubrir cómo está presentado el personaje musulmán frente al cristiano, y si se le reserva las mismas

quien dio otro título al drama: *Amar después de la muerte*, una denominación que aparta el pasado histórico de España y capta la atención del lector.

virtudes o se le atribuye otras conductas indignas. De igual forma, pretendemos ver cómo se manifiesta la religión musulmana frente a la cristiana en los dramas y qué aspectos de vida religiosa se ven abordados.

1- Concepción del honor en los dos dramas:

1.1 El honor en El Príncipe constante: A modo de recordar, los infantes portugueses Enrique y Fernando encabezaron una expedición para conquistar Tánger, pero resultó vencida. No obstante, con tal fin, el príncipe Fernando se muestra noble en todas sus acciones como caballero desde el principio hasta el final del drama. En efecto, en el primer acto, cuando las tropas pusieron sitio en las costas de Tánger, los dos hermanos se mostraron listos a morir por su condición como infantes:

¿Qué haremos pues, de confusiones llenos?

¿Qué? morir como buenos,

con ánimos constantes

¿No somos dos Maestres, dos Infantes,

cuando bastara ser dos portugueses

particulares para no haber visto

la cara al miedo? (I, vv.854-860)¹

Asimismo, el infante sigue insistiendo sobre su origen, más bien la nobleza del linaje con palabras tan llamativas, al decir “*portugueses particulares*”, acentuando así su honor como noble portugués. Otra escena en la cual el protagonista manifiesta su noble carácter frente al vencido, es cuando captura al general musulmán Muley y le otorga libertad. En este acto preciso, el infante aparece como un soldado vencedor y generoso que perdona la vida de su enemigo.

A través de lo expuesto, se da a notar que todas las acciones heroicas del príncipe explicadas anteriormente, no son más que el mero reflejo de cómo un noble debe comportarse según los códigos de la nobleza en aquella época. De hecho, la acepción del honor es entendida como la gloria o la reputación del noble caballero.

Sin embargo, en la segunda jornada, el general Muley manifiesta la misma reacción que la del príncipe, al intentar procurarle una huida segura del cautiverio, pero se ve explicada de otro modo.

Efectivamente, al ver la firmeza tanto del infante en mantener Ceuta y la del rey de Fez en recuperarla, Muley organizó todo para facilitar la

1- Véase Pedro Calderón de la Barca (1966): *Obras completas*. Tomo I. Dramas, edición de Ángel Valbuena Briones, Madrid: Águila, p.258.

evasión del príncipe, un acto rechazado por el propio infante. Resulta pues para el dramaturgo, la reacción del personaje musulmán no es más que una pura imitación de la conducta del personaje cristiano. Además, el hecho de negar la ayuda del general moro acentúa más el valor del protagonista portugués como noble que debe enfrentar su destino, lo que le da más honor.

Como fondo histórico, *El príncipe constante* se basa en la conquista de Tánger por los portugueses en 1437. Ya, desde la primera lectura se nota el afán de la expansión ultramarina portuguesa, en su intento de apoderarse de nuevos territorios fuera del continente europeo. Hay que precisar que durante el siglo XV, España y Portugal iniciaron el proceso de expansión territorial bajo el pretexto de las cruzadas. Ciertamente, difundir la fe católica era uno de los propósitos planificados, como se ve detallado ulteriormente, pero también, buscar nuevas rutas comerciales y aumentar su prestigio y poder, eran otras intenciones deseadas para apoderarse de nuevas tierras.

Partiendo del último punto, el de consolidar más el poder, *El príncipe constante* refleja perfectamente las ambiciones del monarca. Recordando los acontecimientos, Ceuta constituye el centro del conflicto en el drama mencionado. Ambos personajes que representan el poder muestran su propósito de apoderarse de esa ciudad.

De un lado el rey de Fez quiere recuperar una parte de su territorio conquistado en 1415 por los propios portugueses, así que, aprovecha la captura del infante para llevar el trueque. Asimismo, el rehén no quiere renunciar a la ciudad a pesar de su cautiverio.

Tras un largo parlamento del rey dirigido al príncipe Enrique (I, vv, 933-952), se da cuenta que ambos términos el honor y el poder se entrecruzan; aunque el personaje musulmán tiene otra posibilidad de vengarse de la pérdida de su ciudad matando a los dos infantes, acto deshonorado a su cargo como rey, prefiere mantener uno de ellos en su cautiverio con la esperanza de devolver Ceuta.

A continuación, exponemos mediante una tabla los contextos en los cuales el honor se manifiesta como poder:

Rey de Fez (La parte musulmana)	El infante Fernando (la parte cristiana)
-Tener al príncipe portugués en el cautiverio es honor.	-Conquistar Ceuta es un honor

- Recuperar Ceuta mediante el intercambio será un honor para él. -Rechazar el doble del valor económico de la ciudad para dejar libre a Fernando, insistiendo en Ceuta como el único coste es honor.	-Resistir en el cautiverio sin renunciar a Ceuta es honor -Sacrificar su vida para que Ceuta siga siendo portuguesa es honor - Recuperar el cadáver, conquistar Tánger y seguir manteniendo Ceuta en el poder es honor.
---	---

Tabla nº1: Manifestaciones del honor como poder

Queda claro, la parte cristiana está favorecida, ya que aunque el príncipe es la víctima de su honor al renunciar libremente a su desgraciado destino, pudo conseguir más honor y fama al morir como mártir sin que entregue a Ceuta.

Sin embargo, si bien la actitud del rey de Fez es justificada por ser el propio dueño de Ceuta, su legal deseo y sus justas tentativas para recuperar su territorio, son calificados como actos deshonorados.

Ahora bien, y según nuestro punto de vista, generalmente se denomina sacrificio el hecho de defender y morir por su propia tierra, y no por una tierra recién conquistada en 1415, sabiendo que la expedición de Tánger tuvo lugar en 1437. De hecho, nos parece que la interpretación del dramaturgo a los diferentes actos del protagonista como honor es una exageración para exaltar el personaje cristiano frente al personaje musulmán, el cual es considerado como cruel e injusto al maltrato que otorga a Fernando una vez enterrándose de su decisión de retener Ceuta.

1.2 El honor en El Tuzaní de la Alpujarra: El Tuzaní de la Alpujarra trata el tema del levantamiento morisco contra Felipe II, un alzamiento que vino como reacción contra las diversas presiones y censuras sufridas por la minoría morisca. No obstante, Calderón de la Barca dramatiza este acontecimiento basándose en el tema del honor. Por lo tanto, si históricamente, las últimas capitulaciones de 1566 provocaron la revuelta, literariamente, la deshonor de Juan Malec provoca el conflicto hispano- musulmán. Evoquemos la escena del cabildo, en la cual el noble morisco es agraviado y humillado por Juan de Mendoza, un cristiano viejo por ser de origen árabe. En seguida, este conflicto individual entre Malec y Juan de Mendoza, se desemboca en conflicto colectivo entre cristianos nuevos y cristianos viejos al considerar las injurias como una cuestión de honor.

En el plano de la familia del agraviado, su hija Clara Maleca se siente a su turno deshonrada e incapaz de restaurar el honor de su padre siendo una mujer. Sus sentimientos fueron tan fuertes que desea morir. En consecuencia, se considera indigna de los amores de El Tuzaní:

(...)
porque es tan grande mi amor,
que tu mujer no he de ser,
porque no tengas mujer
tú, de un padre sin honra (I, vv. 293-296)¹

Ante esa situación tan dolorosa y difícil para los dos prometidos, el joven protagonista se siente obligado a recuperar el honor perdido, no solo por ser el futuro marido de la hija, sino también como miembro dentro de la comunidad que sufre el agravio.

Entonces, El Tuzaní es consciente del significado de la pérdida del honor tanto personal como colectivo, por lo cual se convierte en uno de los líderes de la sublevación, el único remedio, aunque forzado pero imprescindible para poder volver a vivir dignamente dentro de la comunidad y toda la sociedad española. En tal caso, es una cuestión de identidad y defensa de los derechos naturales.

En conclusión, en *El Tuzaní de la Alpujarra*, lo que está en juego no es el honor o la reputación de un solo hombre o nombre, sino, de toda una población, motivo por lo cual se lucha para la existencia y el reconocimiento de dicho colectivo cuya descendencia le cuesta mucho para sobrevivir decentemente.

A partir del segundo y el tercer acto de la obra, asistimos al desarrollo del mismo tema del honor, pero desde otra perspectiva que se acerca a la concepción tradicional del término.

En el ámbito bélico, ya los moriscos se centran en tres regiones alpujarreñas para defenderse del enemigo, el cual manda arruinar a todos los “infieles”.

Concretamente, es lo que pasa en Galera, la ciudad es encendida y todos los moriscos son asesinatos, entre ellos, Juan Malec. Sin embargo, el momento decisivo del ataque es cuando se asesina impetuosamente a Clara Maleca saqueándola de sus joyas ofrecidas como dote. A partir de ese episodio, se cambia de acepción del honor, teniéndose el carácter de la venganza. Si antes se buscaba el honor de la esposa agraviada y lo de

1- Calderón de la Barca, op cit, p.354.

la minoría, ahora, se busca el honor del hombre casado, el hombre amante, que solo se puede conseguirlo a través del asesino del soldado cristiano. Una tarea que aparece de difícil cumplimiento, pero llevado por la pasión y la obligación de defender su honor, el protagonista es capaz de vengarse y escaparse a Berja donde es capturado por los españoles.

Ante ese acto tan valiente y honrado por parte de un morisco, los líderes cristianos se quedan admirables con el alto sentido del honor de un hombre considerado el primer enemigo, dirigiéndole esas dignas palabras en boca del general Lope de Figuera:

Bien hiciste; señor, manda
Dejarle, que este delito
más es digno de alabanza
que de castigo; que tu
mataras a quien matara
a tu dama... (III, vv. 1163- 1168)¹

La obra abarca también otras escenas de honor abordadas con menos detalles por el dramaturgo, por lo que sigue vamos a comentarlas.

En el saco de Galera, el morisco agraviado y la hija reciben una muerte fatal sin restaurar su honor, de hecho, mueren deshonrados, ya que el padre es asesinado por uno de los jefes españoles tratándole de traidor y despreciando su cesta musulmana al calificarle como perro:

Muere, perro, y a Mahoma
da un recado de mi parte. (III, vv.1115-1116)²

Siempre en las ruinas de la ciudad, el soldado Garcés atraído por la hermosura de la recién casada Clara Maleca, la asesina apuñándola al no rendirle el cuerpo, y para salvarse, le ofrece sus joyas pero en vano, de hecho se defiende para quedarse "*limpia el pecho*". Se considera tal comportamiento por parte de un militar cristiano como indigno y muy vergonzoso, reflejando la verdadera conducta de los militares cuando conquistan una ciudad.

Como suele suceder en la mayor parte de la dramaturgia calderoniana, la justicia establecida al final de los dramas de honor, viene por parte de una de las figuras del poder. En el caso presente, es Juan de Austria, el hermano del rey quien se encarga de poner el orden, ofreciendo el perdón al protagonista. En consecuencia, Juan de Austria es

1- *Ibíd.*, p.385.

2- *Ibíd.*, p.374.

el representante de la justicia con su decisión respecto a la venganza de El Tuzaní, este papel le otorga honor y nobleza.

2. Representación de la religión en los dos dramas:

2.1. La religión cristiana en El príncipe constante: Considerando la obra de *El Príncipe Constante* como uno de los mejores dramas religiosos por excelencia, se ha beneficiado de una amplia crítica respecto al genio tratamiento de la religión cristiana. Así, para Valbuena Prat, esta tragedia constituye “una de las más felices uniones de sentido heroico, paciencia estoica y profundo sentido católico”¹. De igual modo, Menéndez Pelayo, refiriéndose al mismo drama, afirma que “es la única vez que se ha presentado a un Santo en la escena, haciéndole personaje interesante”².

La acción dramática de la obra se sitúa fuera del suelo español y está protagonizada por personajes portugueses (junto a los árabes). Sin embargo, la ideología, la cultura y la concepción del mundo siguen siendo españoles.

No hay que olvidar que la publicación de la obra coincide con el siglo XV, época que corresponde a la expansión portuguesa y española fuera de Europa, defendiendo la doctrina católica. No obstante, la lucha religiosa no era más que un motivo, para perseguir a los moriscos y encontrar nuevos mercados para incrementar el comercio.

En efecto, el tema de *El príncipe constante* es, evidentemente portugués en su superficie, pero no es menos español cuando se trata de difundir la religión por medio de la literatura, especialmente, el teatro que era el primer lugar donde acudía el pueblo de diferentes clases sociales: “La alegoría de los autos (...) hace plástica y visible la estructura dogmática de la creencia cristiana, la cual, a pesar de su importancia para el bienestar del alma individual, es para el intelecto inexperto sumamente difícil de comprender”³.

Toda la obra, desde su principio hasta su final, es de carácter religioso, el cual justifica la misión de expansión portuguesa. Recordando el momento de máximo clímax de la pieza dramática cuando

1- Ángel, Valbuena Prat (1951): *Historia de la literatura española*, Madrid: Editorial Juventud, p.423

2- Marcelino, Menéndez Pelayo (1968): *Obras escogidas de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid: Ediciones Españolas, s.a. p. 521.

3- Bruce W., Wardropper (1958): “Christian and Moor in Calderón’s *El príncipe constante*”, *MLR*, 53:4, p. 512.

el protagonista niega la entrega de Ceuta, prefiriéndose sufrir en el cautiverio, no por lo que ofrece la ciudad de belleza natural o beneficio comercial, sino para mantener en ella la fe católica ya implantada:

Una ciudad que confiesa
católicamente a Dios,
(...)
¿fuera bueno
que los moros indujeran
a sus costumbres y ritos
para vivir en su secta? (II, vv.882-906)¹

A través del largo discurso, el infante portugués expone las verdaderas razones para retener Ceuta, y en realidad, son los mismos motivos que animaron durante siglos las guerras de conquista. Entonces, la polémica planteada no es meramente política, sino más bien religiosa. Según el parlamento, la firmeza del protagonista viene motivada por la consolidación de la fe católica en la mencionada plaza, entonces, lo que está en juego no es Ceuta sino la religión.

En efecto, la ciudad fue conquistada años antes de invadir Tánger, y la labor de hacerla cristiana, ya se llevó a cabo de manera definitiva. Así pues, el hecho de renunciar a Ceuta significa cambio de doctrina, por lo cual, conservar la ciudad cristiana bajo el poder portugués merece el sacrificio del príncipe:

¿Por qué no me das a Ceuta?
Porque es de Dios, y no es mía.
Pues no tendrás libertad.
Pues no será tuya la Ceuta. (II, vv.163-166)²

Desde el título se puede darse cuenta de la destacada virtud del protagonista, movida por su fe católica: se trata de la constancia. Por ello, el personaje principal, a lo largo de la obra, se ve caracterizado por ese valor, enfrentándose a su trágico destino, elegido por su propia voluntad.

Efectivamente, la constancia del infante en soportar su castigo, se debe a una razón mucho más fuerte que el deseo de retener Ceuta, su creencia católica le obliga y le motiva para sacrificarse, puesto que- para él- la ciudad pertenece a Dios.

Persistiendo en la idea de no entregar la ciudad a los enemigos del cristianismo, el protagonista sufre un radical cambio de fortuna;

1- *Ibíd.*, p.263.

2- *Ibíd.*, p.259.

desempeñando diversos papeles, desde un soldado vencedor, pasando por un huésped de honor, a un prisionero en la cárcel marroquí, y finalmente como mártir.

Sin embargo, se puede deducir otra virtud en el protagonista calderoniano, que no se declara con exactitud en texto dramático, pero se ve presente en todas las calificaciones citadas anteriormente, se trata de la valentía. Evidentemente, el hecho de crear con toda voluntad y completa consciencia su propio desgraciado destino y sufrir gradualmente su caída tanto dinástica como personal- física- no es nada fácil para un hombre en su posición como príncipe.

2.2- La religión musulmana en *El Tuzaní de la Alpujarra*: El conflicto cristiano-musulmán sigue planteándose en *El Tuzaní de la Alpujarra*, pero desde otra perspectiva calderoniana a favor de los moriscos.

Ciertamente, aunque el dramaturgo se muestra muy católico y arraigado a los principios de su religión en la obra anterior, no deja de defender a los derechos moriscos, entre ellos la práctica de su culto islámico. Por ello, en *Amar después de la muerte* abundan las alusiones a la vida religiosa de los musulmanes bautizados a pesar de calificarla como obra histórica, a diferencia de *El príncipe constante* que es meramente religiosa.

Como queda mencionado antes, la obra aborda una temática variada, empezando por lo histórico referido al levantamiento alpujarreño de 1567, el cual genera dos temas el del honor y de la venganza.

Toda la obra está animada por personajes católicos, o sea por cristianos viejos y cristianos recientemente convertidos, llamados moriscos. No obstante, esos últimos, no llegan a abandonar sus hábitos y a practicar su culto islámico a pesar del excesivo control de las autoridades españolas, sintiéndose cada vez una minoría discriminada en su tierra natal.

Desde el inicio del drama, el literato alude a una práctica religiosa típicamente musulmana:

Celebremos nuestro día
que es el viernes, a la usanza
de nuestra nación... (I. vv. 5-7)¹

Aunque no se da a conocer de qué se trata, pero el hecho de citar el día del viernes sabiendo la gran importancia que representa para los

1- *Ibíd.*, p.351.

musulmanes, se entiende de que se refiere a la oración (Zala) que se celebra en tal jornada. De hecho, el autor relaciona la reunión tenida en el principio de la obra con uno de los aspectos de la vida religiosa de los moriscos que es el rezo colectivo del viernes.

El autor sigue ofreciendo más alusiones a los hábitos musulmanes, hasta el punto de prestar atención en lo que se dice en el habla diario. En efecto, los personajes moriscos no faltan ninguna ocasión, o sea buena o mala para aludir a Dios y a su profeta, ya que la religión estaba fuertemente presente en casi todos los actos de la vida cotidiana del cristiano nuevo:

Aunque en triste cautiverio,
de Alá, por justo misterio... (I.vv.16-17)¹
(...)
que yo en Berja me estaré,
ya quien Alá deparare
la suerte que Alá le ampare (II.vv.610-612)²
¡Valedme,
Mahoma! Así Alá te guarde. (III.vv.107-108)³
¡Gracias a Mahoma y Alá
que a tus pies haber llegado! (II.vv.538-540)⁴

Como es sabido, los moriscos se diferenciaban de los cristianos en varios aspectos, entre otros, la comida. En una referencia respecto al vino, el gracioso de la trama, declara que es algo prohibido según lo que viene redactado en el texto sagrado el Corán:

No estar
que Junior Mahom
a su alarcán no beber
vino, y en mi vida nada
lo he bebido... (I.vv.229-235)⁵

Las prácticas religiosas y las pautas culturales de los moriscos eran las mismas que de cualquier comunidad musulmana fuera del suelo español, lo que muestra que, los españoles de origen musulmán no negaron la cultura árabe a pesar de las forzadas asimilaciones a la nueva cultura.

1- *Ibíd.*, p.352.

2- *Ibíd.*, p.370.

3- *Ibíd.*, p.373.

4- *Ibíd.*, p.367.

5- *Ibíd.*, p.352.

Como se trata de un espectáculo, la música y el baile formaban parte de la comedia áurea de modo decisivo, hasta el punto de crear géneros músico- teatrales.

En *El Tuzaní de la Alpujarra*, el autor inserta una ceremonia secreta en el principio del drama, un festejo con instrumentos, canto y baile llamado la zambra. Efectivamente, los diferentes tipos de celebraciones moriscas: casamiento, nacimiento, galas populares... eran animados con las zambras. Aunque se considera la zambra una herencia flamenca puramente andalusí, se ve presente en las festividades cristianas, debido al ambiente de convivencia y tolerancia que se hallaba en la Granada fronteriza, según los testimonios de Mármol Carbajal¹

Sin embargo, siendo un doble rito tanto cristiano como musulmán, la zambra era una de las costumbres prohibidas por Felipe II, y así viene expresada la prohibición en los versos calderonianos:

(...)
de aquella invencible llama
en que ardió España, pudiese
tener fiestas, hacer zambras... (I, vv 99-101)²

En la segunda jornada, Calderón de La Barca recurre a la descripción del ceremonial de la boda de los dos protagonistas amantes, el Tuzaní y Maleca. Esa celebración de carácter cultural ha sido realizada según las normas religiosas de la comunidad morisca.

Pues, en la boda asistieron Malec, Fernando de Valor- el nuevo regente de la comunidad morisca- y los futuros maridos. Malec como el padre de la hija es el tutor de la esposa, se carga a cumplir los pasos del casamiento junto con El Tuzaní el marido, mientras, Fernando de Valor- Aben Humeya- es el celebrante que dirige el ritual- la boda-.

Ese preciso contexto nos hace recordar las normas de la tradición musulmana en cuanto a la celebración de las bodas. Pues, la mujer en el islam, tiene que tener a un “wali” que le presenta ante el marido. El “wali” suele ser un padre, un hermano o cualquier miembro varón de la familia. En la obra, Malec desempeña ese cargo de “wali”. También, según la religión musulmana, el casamiento debe ser pronunciado por un Cadi o una figura oficial que pronuncia el sermón-khutba- a los presentes

1- Luis, Mármol Carvajal (2001): *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

2- Calderón de la Barca, op cit, p.354.

durante la ceremonia, será Aben Humeya que presenta ese papel. Efectivamente, el nuevo regente de la comunidad afirma el acuerdo entre las dos partes según la ley islámica. Estas son las palabras con la que Aben Humeya abre la ceremonia:

Mis brazos tomad; y pues
en nuestro docto Alcorán
ley que ya todos guardamos
más ceremonias no usamos
que las prendas que se dan
dele a Maleca divina
las arras el Tuzaní (II.vv.481-487)¹

Luego, siempre con la presencia del tutor y Aben Humeya, el Tuzaní entrega a su prometida esposa una serie de ofertas, en el caso del matrimonio se denominan “arras”. Esta escena coincide perfectamente con la realidad de la tradición musulmana, ya que según las normas islámicas, el marido tiene que ofrecer unas compensas materiales a su futura esposa, o según suele llamar entre musulmanes “el mahr o sadaq”. Finalmente se concluye la boda con la afirmación de Maleca aceptando las arras del Tuzaní y con el sonido de las cajas que anuncian la llegada de las tropas cristianas.

A modo de conclusión: Podemos afirmar a través de este escueto recorrido sobre el tratamiento del tema del honor y de la religión en las obras objeto de nuestro estudio, que Calderón de la Barca adopta una postura totalmente opuesta en cada drama.

La concepción del honor abordada en *El príncipe constante* sigue la línea tradicional. Todas las acciones del protagonista se mueven dentro de su condición social como noble y príncipe de herencia y también dentro de su cargo militar como soldado caballero. La visión de Calderón de la Barca expuesta en este primer drama gira en torno al genérico de la caballería, nobleza, fama y la honra. No obstante, en *El Tuzaní de la Alpujarra*, el tratamiento del mismo tema es drásticamente diferente, rompiendo así la tendencia de lo acostumbrado, al exponer una nueva acepción al término. Con este distinto acercamiento, el dramaturgo afirma que no es por el mero hecho de ser de linaje puro o de sangre limpia que se puede adquirir honor, sino el honor se gana, se consigue por sus buenas acciones inspiradas por la moral.

1- Calderón de la Barca, op cit, p.366.

Entonces, la concepción del honor en este segundo drama es mucho más significativa, se relaciona con la virtud, el deber y con la identidad del hombre, ignorando su cesta y su condición social, de hecho, incluso Alcuzcuz, el personaje gracioso es perdonado al final de la obra. En definitiva, a pesar de clasificarla como obra histórica, *El Tuzaní de la Alpujarra* es el mejor drama que aborda el tema del honor de los moriscos.

Por lo que se refiere a la religión, se nota claramente que el comportamiento religioso del personaje cristiano en *El príncipe constante* se ve condicionado por su cargo social como infante. De hecho, el dramaturgo limita lo religioso del protagonista dentro del contexto de la guerra y el cautiverio, y no tiene nada que ver con su práctica religiosa diaria, de tal modo, la fe religiosa del cristiano está motivada por factores exteriores relativos a la vida terrenal. Es cierto que la obra ofrece una dimensión espiritual muy profunda en cuanto al sufrimiento y sacrificio en nombre de la religión, pero todo lo que hizo el personaje protagónico no es acto asombroso o excepcional, sino una conducta puramente común en todos los individuos, basta solo tener el amor por la patria. Así que, las virtudes católicas atribuidas a Fernando como el ideal caballero y el noble soldado están presentes en todas las religiones del mundo.

Sin embargo, en *El Tuzaní de la Alpujarra* el dramaturgo alude a las prácticas religiosas como un acto diario libre de cualquier compromiso, por eso, se expresa la fe en cualquier momento y cualquiera situación. Dicho de otro modo, la convicción religiosa del colectivo morisco está inspirada de sí mismo, viene de su dentro sin tener ninguna influencia de lo material.

Asimismo, para poder transmitir al lector todos aquellos detalles sobre los diferentes aspectos del culto musulmán, se necesita penetrar en la vida personal de la comunidad morisca. Tal tarea exige haber vivido y conocido a los moriscos de manera directa, o bien, documentarse de forma profunda y sobre todo diligente a fin de reflejar literariamente, testimonios fieles a la realidad histórica. Empero, hablar de los valores cristianos representados en el personaje portugués, se considera como una tarea al alcance de todos, por ser valores y principios conocidos para la mayoría con diferencias étnicas, o sea autor o un simple lector.

En resumen, tanto el protagonista cristiano, simbolizado en la figura del príncipe, como el protagonista morisco, representado en toda la

comunidad morisca, pasen por momentos, sumamente difíciles, pero Calderón de la Barca se conforma solo con relacionar lo religioso con el ambiente bélico en el primer drama, mientras en el segundo, consigue encontrar en el sufrimiento y la represión de los moriscos un sinfín de escenas para abordar la vida religiosa de los cristianos nuevos.

Bibliografía

- Abi-Ayad, Ahmed (2006): " L'image de Maure dans la littérature espagnole du XVI-XIX siècles" en *L'Algérie : Histoire et Société - Un autre regard - Etudes des Archives et Témoignages en Algérie et à l'étranger*, in Actes des journées Scientifiques de Présentation des Résultats des projets des PNR : « Population et Société » Editions ANDRU et CRASC. pp.51-73.
- Arcas Campoy, María (2002): "Miedo, muerte y vida en la escatología de la Guerra Santa", *Milenio: Miedo y Religión*, ed. Francisco Díez de Velasco Abellán, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 63-69.
- Arellano, Ignacio (1998): "Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope", *Anuario Lope de Vega*, 5, pp. 7-31.
- _____ (2013): "El honor calderoniano en las comedias de capa y espada", *Romanische Forschungen*, 125, 3, pp. 331-352.
- _____ (2015): "Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 311, pp. 17-35.
- Carrasco, Raphaël (2007): "Contra la guerra: Calderón y los moriscos de las Alpujarras", en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcelo ed., *Guerra y paz en la comedia española*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, pp. 127-155.
- Caso González, José Miguel (1983): "Calderón y los moriscos de las Alpujarras", en Calderón. Actas del "Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro", *Anejos de la revista de Segismundo*, nº 6, Madrid.
- Castells, Ricardo (2013): "La evolución de la monarquía musulmana en El príncipe constante", *Revista de Atalanta*, 1/3, pp. 31-50.
- Castro, Américo (1916): "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVI", *Revista de Filología Española*, 3,1, pp.1-50.
- _____ (1960): *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus.
- Checa, Jorge (2003): "Calderón de la Barca y las catástrofes de la historia: Amar después de la muerte", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 1, pp. 147-192.
- Coenen, Erik (2007): "Las fuentes de Amar después de la muerte". *Revista de Literatura* 69.pp. 467-485.
- Correa, Gustavo (1958): "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", *Hispanic Review*, 26, pp. 99-107.
- García Hernán, David (2006): *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Sílex.
- López-Baralt, Luce (1989): *Huellas del Islam en la literatura española*, Madrid, Hiperión.
- Longás Bartibás, Pedro (1915): *Vida religiosa de los moriscos*, Madrid: Imprenta Ibérica



- Menéndez Pelayo, Marcelino (1968): *Obras escogidas de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid: Ediciones españolas, s.a.
- Menéndez Pidal, Ramón (1964): “Del honor en el teatro español”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Austral, pp. 139-166.
- Pallin, Yolanda (2005): “Honor después de la muerte”, en Calderón de la Barca, Pedro, *Amar después de la muerte, Textos de Teatro clásico*, n° 40, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid.
- Rodríguez Rodríguez, José Javier (2000): “¿Es humildad o valor esta obediencia? Género y sentido de *El príncipe constante*”, *Criticón*, 78, pp. 93-108.
- Sacco, Leonardo (2005): *Kamikaze e shahid: linee guida per una comparazione storico-religiosa*, Roma, Bulzoni.
- Varey, John E. (1987): “Sobre el tema de la cárcel, en *El príncipe constante*”, en John. E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 177-187.
- Valbuena Briones, ángel (1966): *Don Pedro Calderón de la Barca. Obras completas*. Tomo I. Dramas, Madrid: Aguila. .
- Valbuena Prat, Ángel (1951): *Historia de la literatura española*, Madrid: Editorial Juventud.
- Wardropper, Bruce W. (1958): “Christian and Moor in Calderón’s *El príncipe constante*”, *MLR*, 53:4, pp. 512-520.
- _____ (1960): “Introducción”, en *El príncipe constante. Teatro español del Siglo de Oro*, ed. Bruce W. Wardropper, Nueva York, Scribner’s, pp. 613-614.