

Estudio comparativo de los elementos del drama en las obras *El príncipe constante* (1627) y *El Tuzaní de la Alpujarra* (1633) de Calderón de la Barca

Étude comparative des éléments de théâtre dans les œuvres *Le Prince Constant* (1627) et *El Tuzaní de la Alpujarra* (1633) de Calderón de la Barca

Sra. Kheira BEDEB
Universidad Mohamed Ben Ahmed Orán 2, Argelia
bedebkheira@yahoo.fr

Reçu le: 19/12/2020, Accepté le: 22/12/2020, Publié le: 31/12/2020

Resumen

Artículo que proponemos a continuación se basa en un estudio comparativo de los elementos del drama en la obra de Calderón de la Barca. Como es sabido, el texto dramático tiene una estructura particular que lo diferencia de cualquier otro género literario, mucho más, cuando se trata de una obra teatral barroca. Así que, nuestro trabajo consiste en analizar la estructura interna de las comedias objeto de nuestro estudio, a través de los elementos característicos del drama, estableciendo al mismo tiempo una comparación entre la temática abordada en las comedias, sobre todo que tratan el conflicto hispano- musulmán.

Palabras claves: drama, calderón de la barca, conflicto, musulmán, cristiano.

Abstract

The article we propose below is based on a comparative study of the elements of drama in the work of Calderón de la Barca. As we know, the dramatic text has a particular structure that differentiates it from any other literary genre, even more so when it is a baroque play. Therefore, our work consists of analysing the internal structure of the comedies that are the object of our study, through the characteristic elements of the drama, establishing at the same time a comparison between the themes dealt with in the comedies, especially those dealing with the Spanish-Muslim conflict.

Key words: drama, Calderón de la Barca, conflict, Muslim, Christian.

Respecto a nuestra investigación que nos incumbe, se tratará esencialmente de emprender un estudio comparativo de los elementos del drama en la obra de Pedro Calderón de la Barca, especialmente *El príncipe constante* (1627) y *El Tuzaní de la Alpujarra*¹ (1633).

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 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.

Como se sabe, la obra dramática es un texto literario escrito. El hecho de ser escrita, es forzosamente leída, simplemente para el gusto placer de la lectura o para ser representada. Por la gran riqueza y diversidad que contiene el texto escrito, procuramos realizar un estudio de sus diferentes constituyentes. Tal análisis, nos va a permitir profundizar más en el contenido de los dos dramas citados; segmentar e identificar las unidades del texto teatral y examinar sus fases y sus aspectos de otra manera, con el fin de establecer una comparación en cuanto a la estructura interna.

De este modo, intentaremos descubrir cómo está estructurada la comedia barroca, esencialmente, después de la revolución teatral del siglo XVII, pionera por Lope de Vega. De igual forma, y basándonos en los elementos constituidos de una pieza dramática, pretendemos detectar qué actitud reserva el autor respecto a la temática abordada, sobre todo que las obras tratan el conflicto hispano- musulmán.

1. Elementos característicos del drama

Igual que la novela, el drama tiene sus elementos básicos típicos de una obra literaria. De acuerdo con la teoría de Aristóteles, divulgada en *Poéticas* (335 a. C) se plantearon los primeros fundamentos con el fin de escribir drama. Mucho más tarde, esas reglas fueron revisadas y arregladas con más rigor y exactitud con la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega, que siguen vigentes hasta hoy en día.

Así pues, Lope de Vega decidió la estructura de cada obra teatral en tres actos o jornadas lo que obedece a la estructuración interna del argumento; planteamiento, nudo y desenlace (vv. 298-301). Asimismo mantuvo la unidad de la acción siguiendo así las normas instauradas por el pionero Aristóteles, poniendo de relieve el valor central de la acción dentro de la estructura del drama: (vv. 181-187). Por otro lado, rompió la unidad de tiempo y de lugar explicando con genio el nuevo orden que debe seguir a la hora de presentar comedias (vv. 188-210). Finalmente, frente a la división clásica que exigía tonos totalmente diferenciados a la tragedia y comedia, en el teatro lopesco se mezclan tonos y ambientes diferentes, según lo que innovaba dentro de la nueva comedia: *Lo trágico y lo cómico mezclado* (v.174). De acuerdo con este contexto, Lope de Vega introduce un nuevo personaje al teatro que parece de mayor aporte y significación en la escena, se trata del personaje *gracioso* o *donaire*.

1.1. Acción dramática

Es el conjunto de acontecimientos ocurridos en escena y se divide en unidades menores llamadas situaciones. Según la teoría aristotélica, la fábula - término usado por el pionero para referirse a la historia narrada a lo largo del drama- es la composición de las acciones de una obra, dichas acciones deben ser enteras, perfectas y tienen que seguir un orden hegemónico: *“La fábula, que es imitación de acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo; asimismo las partes de las acciones deben estar compuestas de tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie y conmueva”*. (Aristóteles, 1947:36). Así que, la acción dramática se divide en tres momentos; presentación del conflicto en el primer acto, el nudo que consiste en el desarrollo del conflicto hasta llegar a su máximo (clímax) en el segundo acto, y finalmente, el desenlace en el tercer acto. Igualmente, Pavis subraya la imprescindible elaboración de cualquier tragedia basándose en una acción dramática, la cual predomina el carácter de todos los personajes, ya que actúan en función de sus acciones: *Los personajes no actúan siguiendo su carácter, sino que tienen un carácter en función de sus acciones [...] Además sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí. [...] la acción se considera como el motor de la fábula, los personajes solo se definen en función de ella* (1980:5).

A modo de recordar, en *El príncipe constante*, los infantes portugueses Enrique y Fernando encabezaron una expedición para conquistar Tánger, pero resultó vencida. Al analizar el drama, se nota que el eje fundamental es la constancia y la perseverancia del personaje protagonista. A partir de esta temática, gira toda la acción dramática de la obra. No obstante, la acción contiene dos clímax; dos momentos conflictivos que describen la lucha entre el protagonista y el antagonista. El primer momento que produce la crisis dentro de la obra, es cuando el infante de Portugal niega su libertad contra la entrega de Ceuta. Con la muerte del protagonista, parece que el drama llega a su fin, sin embargo, este acontecimiento sirve para bajar la tensión del clímax, para introducir otro momento conflictivo, volviendo de nuevo, a enfrentarse las dos fuerzas oponentes, pero esta vez el rey de Fez con el rey de Portugal. El segundo clímax se manifiesta al rechazar la entrega del cadáver al hermano del difunto a pesar de la poderosa expedición dirigida para invadir Fez. El conflicto llega a resolverse y toda la obra alcanza su desenlace, al intercambiar el cuerpo del infante con la vida de Fénix la hija del rey marroquí y su novio Tarudante.

La acción dramática de la segunda obra *El Tuzaní de la Alpujarra* presenta una doble historia. El núcleo central de la acción es la rebelión de las Alpujarras. La obra empieza por exponer la situación que origina el conflicto, ya que las nuevas capitulaciones de asimilación provocan más presión, y miedo por parte de los moriscos. En su intento de protestar contra las opresivas medidas, Malec es injuriado y deshonorado por Mendoza. Seguidamente, este acto se desemboca en cuestión de dignidad y honor común a toda la comunidad morisca, lo cual da lugar

a una tensión dramática entre los cristianos viejos y nuevos. La acción alcanza su clímax al declarar el alzamiento militar como único desagravio por la actitud imperdonable de Mendoza. El segundo acto corresponde al desarrollo del conflicto, así que, la guerra de las Alpujarras será dramatizada por el autor a lo largo de esta jornada. A partir del tercer acto, asistimos al desarrollo de unos acontecimientos que anuncian la distensión dramática dando fin a la obra.

Como se trata de una obra teatral, la acción bélica no puede captar mayor atención del público lector, por eso, el desarrollo de otra historia de fondo romántico es necesario en tales producciones. Efectivamente, la segunda acción entretrejida junto a la principal refleja los amores del protagonista El Tuzaní y Maleca; la hija del humillado.

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

Al final de la segunda jornada y en pleno enfrentamiento entre ambas comunidades, Maleca logra unirse con su amado según la ley islámica. Al principio del último acto, la protagonista es asesinada por un soldado español, lo que causa el clímax de la segunda acción. Promovido por el sentimiento de la venganza, el protagonista decide buscar y matar al victimario, acto cumplido y perdonado por las autoridades españolas.

1.2. Personajes dramáticos

1.2.1. Enfoques teóricos del personaje

A diferencia de los otros géneros literarios, la comedia viene determinada por la acción dramática de los personajes, esta característica pone de manifiesto el gran papel del personaje dentro del drama. Las teorías acerca del estudio del personaje dramático, presentan una concepción totalmente diferente. Algunos teóricos como Philippe Hamon (1977) consideran al personaje dramático como un signo teatral dentro de la estructura semiótica de la obra. A partir de ese planteamiento, podemos definir al personaje como un morfema con doble concepción; significado y significante. Ahora bien, Patrice Pavis (1973) establece otra aproximación respecto al estudio del personaje dramático. Según su teoría, el personaje es un elemento dentro del sistema teatral de la obra, igual que los otros elementos, tal como el decorado. Con Bobes Naves (1987), el personaje adquiere más valor y otros matices más significativos. La visión de Naves parte de la consideración de la obra textual como un conjunto de signos que reflejan la comunicación colectiva de sus actantes, de aquí el personaje es el único representante de lo que quiere el autor transmitir a través de su obra. De todos los enfoques presentados, concluimos que el personaje dramático es el producto de la imaginación de su creador; no es real sino ficticio, lo único que le da existencia son sus acciones y sus actuaciones en las determinadas circunstancias que

presenta el texto. En conclusión, el personaje aparece siempre ligado a la acción dramática.

1.2.2. Clasificación de los personajes

Personajes dramáticos	<i>EL PRINCIPE CONSTANTE</i>	<i>EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA</i>
El galán y la dama	Muley y Fénix Tarudante y Fénix	Álvaro Tuzaní y Clara Maleca
Criado y criada	Brito, Zara, estrella, rosa y Celima	Alcuzcuz, Beatriz e Ínés
El padre	Rey de Fez	Don Juan Malec
El rey	Rey de Fez/ Rey de Portugal	Señor Don Juan de Austria
El gracioso	Brito	Alcuzcuz

Cuadro 1: Clasificación de los personajes según la división lopesca (1609)

De primera vista, se puede dividir a los personajes en dos bandos o grupos: cristianos y moros en *EL PRINCIPE CONSTANTE* y moriscos y cristianos en *AMAR DESPUES DE LA MUERTE* o *EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA*. Ahora bien, proponemos otra aproximación en cuanto a la clasificación del personaje dramatis:

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

Cuadro 2: Clasificación de los personajes de *EL PRINCIPE CONSTANTE*

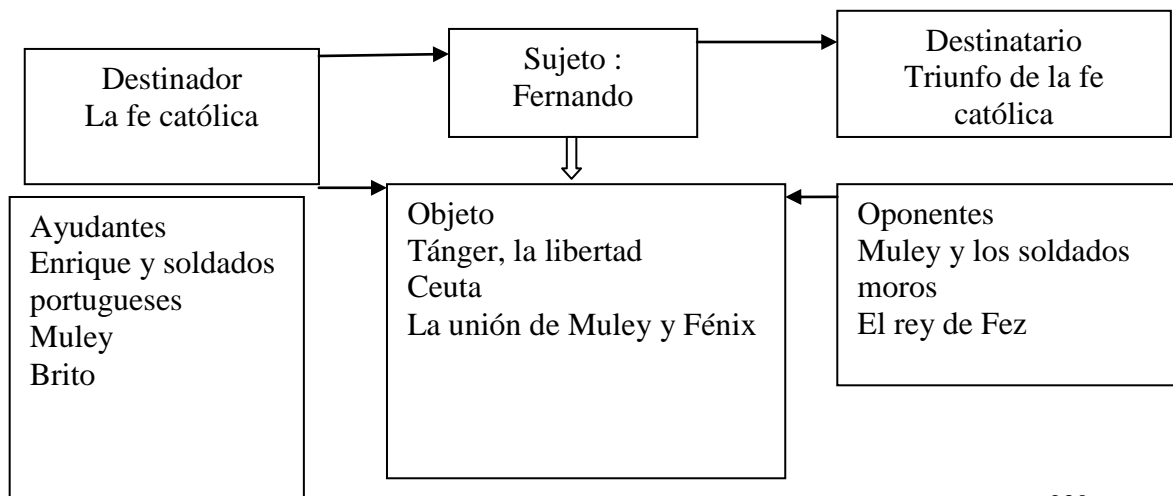
Protagonista	Álvaro Tuzaní y toda la comunidad morisca
Antagonista	Don Juan de Mendoza, y toda la comunidad cristiana
Personajes secundarios	Don Juan Malec, Doña Clara Maleca, Doña Isabel Tuzaní, Alcuzcuz, Garcés, Inés, Beatriz y un criado.
Personajes colectivos	Moriscos y moriscas, soldados cristianos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

Cuadro3: Clasificación de los personajes de *EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA*

1.2.3. Función de los personajes

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

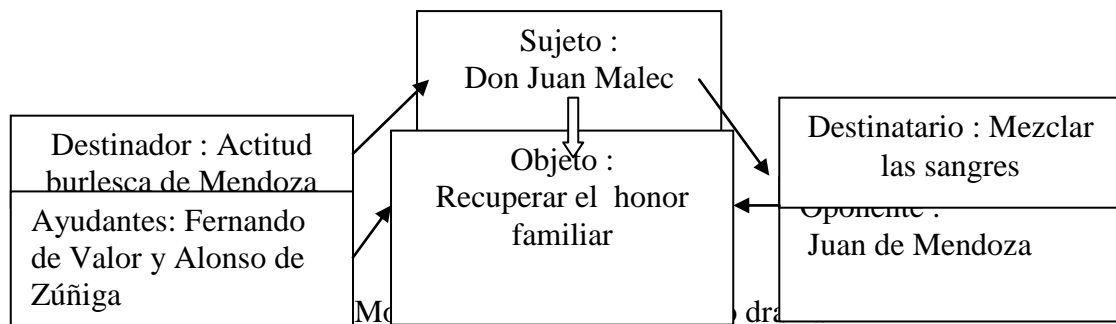
En *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*, es evidente que la única fuerza actancial que busca y ejecuta es el infante Fernando, pues es el sujeto. Conmovido por la fe católica – fuerza orientadora- quiere conquistar Tánger que está bajo el dominio musulmán. En cuanto al objeto se varía según la evolución de las aspiraciones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



Esquema 1: Modelo actancial del primer drama

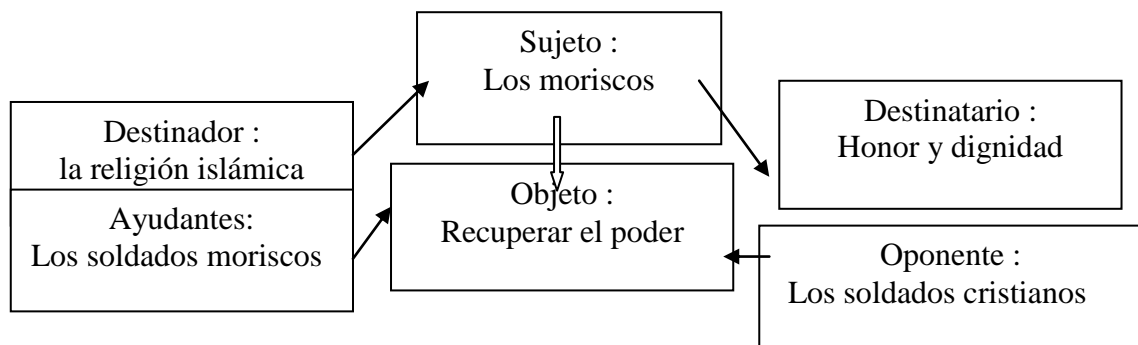
Refiriéndonos al segundo drama, podemos notar que existe un cambio radical en las funciones actanciales de los personajes. Ya no se trata de cristianos como sujetos, ni de musulmanes como oponentes, tampoco de la fe católica como destinador, sino, más bien de los moriscos que ejecutan toda la acción dramática bajo el nombre de Allah y de la religión musulmana. Recordemos el hilo narrativo de los diferentes acontecimientos que causan la tensión entre ambas comunidades. De primer momento, el anciano Juan Malec por ser un morisco, es injuriado por Juan de Mendoza a causa de su protesta contra las nuevas capitulaciones. Para recuperar su honor, Fernando de Valor- más tarde será conocido como Aben Humeya- y el corregidor Alonso de Zúñiga – cristiano viejo-, en su intento de salvar la armonía social, proponen mezclar las sangres con el casamiento de Mendoza y Maleca.

A continuación, reflejemos dichos acontecimientos mediante los siguientes esquemas poniendo de relieve la función de cada personaje:

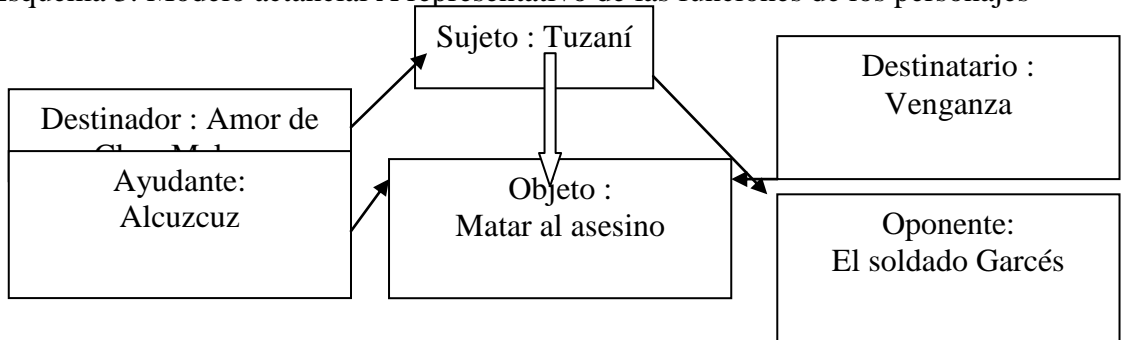


Ahora bien, el conflicto personal entre Juan Malec y Juan de Mendoza se desemboca en una cuestión nacional, en la cual todos los moriscos se sienten avisados, sobre todo, tras la arrogancia del cristiano viejo. Las dos fuerzas enemigas se toman sitio para enfrentarse, sin embargo la parte cristiana, movida por el odio y la intolerancia ordena que todo se queme. De hecho todas las ciudades moriscas son aniquiladas, entre ellas, Galera, donde es robada y asesinada Maleca por uno de los soldados cristianos, por lo cual El Tuzaní decide vengarse.

Los esquemas siguientes muestran las funciones de cada personaje según el desarrollo de la acción dramática, el cual exige cambio en las funciones de los personajes:



Esquema 3: Modelo actancial A representativo de las funciones de los personajes



Esquema 4: Modelo actancial B representativo de las funciones de los personajes

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

Sin embargo, esta práctica, desaparece totalmente en *EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA*, todos los acontecimientos acaecidos giran en torno a la comunidad morisca, incluso, la representación de todos los personajes moriscos es muy significativa desde el protagonista hasta el gracioso; si bien viene en algunas escenas con tono burlesco, y eso, es para provocar risa y divertimento al espectador, puesto que se trata de una pieza teatral.

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

1.3. Tiempo dramático

1.3.1. Enfoques teóricos del tiempo

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

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

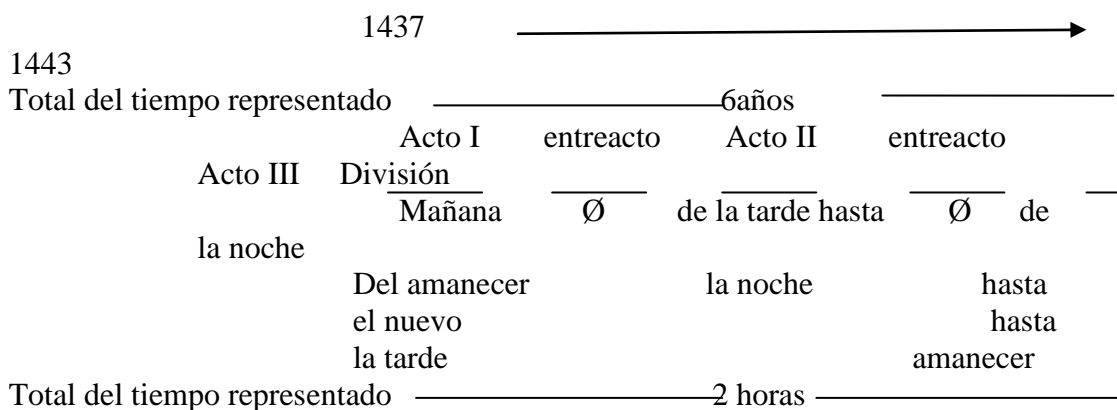
espectador confrontado al hecho teatral y el tiempo de la ficción y de la ilusión" (1998:477).

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

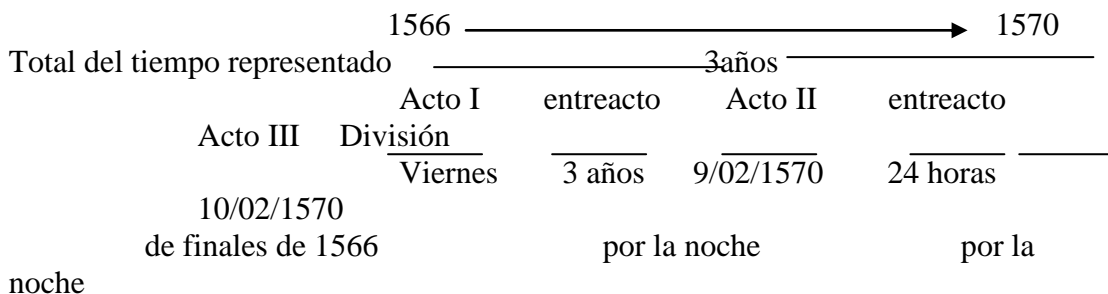
Hemos de mencionar a otra dimensión temporal, la de tiempo histórico o real, sobre todo cuando se trata de dramas históricos como es el caso de las presentes tramas.

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

1.3.2. Estructura temporal de las dos obras



Esquema 1: representación temporal del primer drama



Total del tiempo representado _____ 2 horas _____

Esquema 2: representación temporal del segundo drama

1.4. Espacio dramático

1.4.1. Enfoques teóricos del espacio

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

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

García Barrientos apoya la idea de Heldo afirmando que “*Hay que destacar ante todo la importancia radical del espacio como elemento constitutivo de la construcción dramática*” (2007:121), y aún, parte más allá de eso, declarando que para llevar a cabo un riguroso comentario de una obra de teatro hay que fijarse en el estudio de este elemento: “*la determinación de su estructura atendiendo al espacio, no es más que el marco en que encuadrar un verdadero estudio de este componente*” (2007, 131). A este propósito, supone la existencia de un espacio diegético referido al ámbito de la ficción. Siguiendo su planteamiento, se trata de “*el conjunto de lugares ficticios que intervienen o aparecen en la fábula o argumento es decir, es el componente espacial manifestado en el contenido literario del texto dramático*” (2007: 137). Frente a esta propuesta, Bobes Naves señala otra clasificación de espacio dramático, que tiene relación con el hecho teatral. Para la investigadora, el teatro está limitado por los ámbitos escénicos y por el escenario y todo lo que aparece en el texto literario dramático, en teoría, debe ser representable, así que, sostiene la presencia del espacio escénico que es “*un espacio real que presenta el espacio de la ficción [...] frente al espacio de la realidad que acoge a los espectadores*” (2001:19). Es muy curiosa e interesante esta declaración, ya que, el espacio escénico abarca varias dimensiones; indica un lugar real (espacio histórico) donde se ejecuta el espacio de la ficción (diegético) en otro espacio donde se atiende a los espectadores (el teatro como lugar). De hecho, el espacio escénico es un lugar donde se proyecta el mundo literario.

1.4.2. Clasificación

<i>EL PRÍNCIPE CONSTANTE</i>		
La escena en Fez y sus contornos y en los de Tánger		
Acto I	Acto II	Acto III

-Jardín del rey de Fez -Playa de Tánger	-Falda de un monte cercano a los jardines del rey de Fez	-Sala de una quinta del rey moro. - Una calle de Fez. - Interior a los muros de Fez. Exterior a los muros de Fez.
--	--	--

Cuadro nº5: Clasificación del espacio dramático en *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*

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

Cuadro nº6: Clasificación del espacio dramático en *EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA*

1.4.3. Descripción de los espacios de los dos dramas

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

El primer acto se abre en un jardín dentro del palacio del rey de Fez, dicho lugar, está ubicado de manera que se puede observar el Mediterráneo mientras que Fénix espera a Muley. De aquí, se establece la dicotomía jardín/ mar y tierra/ agua

El primer espacio refleja el símbolo de belleza femenina y lugar de serenidad para la infanta (I, vv 25-30), sin embargo, el segundo alude a una fuente de inseguridad; un ambiente de guerras y provocaciones que requiere una permanente guardia (I, vv 148-198).

De otra parte, resulta llamativa la descripción que hace el dramaturgo respecto al campo de la batalla al desembarcarse la armada portuguesa en la playa de Tánger, un encuentro que se reduce entre Fernando y Muley, así que, toda la contienda

bélica se desarrolla en un amplio espacio; entre cielo, mar, tierra y vientos (I, vv. 594-698)

Como viene aclarado en la principal dediscalia, la acción principal del drama ocurre en Fez y sus contornos y los de Tánger, sin aludir de ningún modo a Ceuta. No obstante, el momento decisivo de la comedia se manifiesta a la hora de rechazar la entrega de esa ciudad a sus verdaderos dueños; pues se ve presente a la mencionada villa a través de los parlamentos (I, vv 153-161) Otros sitios de mayor relevancia que la de Ceuta son simbolizados en el drama por una de sus características; es el caso del último reino musulmán en tierras hispánicas, Granada, al calificarla como la : *reina de las frutas: ...la granada,/ a quien coronan las puntas/ de una corteza, en señal/ de que es reina de las flores,/ envenenada marchita/ los rubíes que ilustran,/ y los convierte en topacios,/color desmañada y mustia.* (I, vv 181-189)

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

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

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

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

En la jornada segunda, nos ofrece una descripción detallada de la Alpujarra. Pues, en la

comedia, se trata de una región fragosa y difícil de trasladar a causa de sus diversos riscos y peñones. Pero al mismo tiempo, Calderón aclara que a pesar de su difícil geografía, había muchas villas y aldeas, alude también a la hermosura de sus valles y a la fertilidad de sus campos (II, vv. 28-56). Así pues, los moriscos al elegir esa zona como lugar de defensa, no es para nada, sino porque les ofrecía muros defensivos y una zona protegida de cualquier alzamiento militar. Aunque la rebelión de las Alpujarras – desde punto de vista histórico- se extendió por gran parte del reino de Granada, se ve que Calderón la reduce en tres principales ciudades- Berja, Gavia y Galera- dando al público una descripción geográfica de esas villas en un relato pronunciado por Juan de Mendoza (II, vv.752-771)

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

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

En definitiva, se nota que el dramaturgo ha usado dos tipos de espacios: cerrados y abiertos, dando mayor primacía a los espacios abiertos. El detallismo manifestado por parte de Calderón de la Barca para describir las escenas de la batalla está condicionado por la imposibilidad de representar tal espacio dramático en la escena, pues, acude a las minuciosas descripciones para situar mejor al espectáculo dentro del ámbito deseado.

A modo de concluir, el género dramático como cada uno de los géneros literarios tiene sus propias características y constituyentes que lo representan y definen frente a otros géneros. Para llegar a tal afirmación, era necesario establecer las teorías más destacadas respecto a los componentes de un drama, para emprender al final un análisis empírico para cada parte.

A través del análisis realizado de los diferentes elementos del texto dramático, afirmamos que, las dos obras presentan un claro contraste; el eje temático, el personaje, el tiempo y el espacio que animan las producciones, incluso el lenguaje empleado revela una transformación total en cuanto a la elaboración de ambas tramas.

Efectivamente, las obras tratan el conflicto cristiano y moro pero desde diferente perspectiva. En *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*, la acción principal gira en torno a un comportamiento individual, visualiza la lucha interior de un personaje cristiano que niega la entrega de una ciudad que, de base, no pertenece a su territorio. Se presenta al protagonista como mártir y luego como santo, al morir en el cautiverio, sin embargo, el rey de Fez es caracterizado por tirano y cruel, únicamente porque quiere recuperar su hacienda. Mientras, en *EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA*, se plantea una cuestión general, la reacción de un comportamiento colectivo en su intento de proteger lo mínimo de sus derechos, no obstante, este comportamiento es calificado como *traición*.

La construcción del tiempo y del espacio dramáticos están, estrechamente, liados a la temática abordada y al contexto histórica que nutre la imaginación del dramaturgo. Así que, en la primera trama, se nota que hay un cierto apartamiento a lo real, acentuándose más en lo lírico, y buena muestra de eso, es el uso frecuente de las elipsis y la supresión de algunas acciones, mientras se detalla en todo lo que exalta al personaje cristiano al recurrir a los romances descriptivos. En cambio, la segunda trama es un mero reflejo de la cuestión morisca; el dramaturgo acude al problema desde sus inicios hasta su fin trágico, proponiendo la posible tolerancia y compasión entre los contendientes.

Ahora bien, a pesar de esta contradicción, las dos obras comparten unos mismos rasgos. En unas situaciones, el dramaturgo trata al personaje tanto cristiano como musulmán desde el mismo ángulo; si en *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*, el único personaje que representa el mal – el rey de Fez- es de descendencia musulmana, en *EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA* es el personaje cristiano que lo genera, basta citar al personaje Juan de Mendoza y su negativa actitud que provoca el levantamiento, y a Garcés y su impetuoso comportamiento al aniquilar Galera.

En suma, se puede destacar que Calderón de la Barca no pretende en ningún modo, exaltar la doctrina cristiana ni oponer musulmanes a cristianos, buenos a malos, actitudes nobles a actitudes villanas, sino, poner de relieve la generosidad de ambos bandos adversarios, adquirida gracias a la nobleza del linaje y la del comportamiento, de hecho, el autor expresa una visión mítica y digna del personaje musulmán.

Obras y artículos de referencia

- ALCALÁ-ZAMORA, J. (1983): «Individuo e historia en la estructura teatral de *El Tuzaní de la Alpujarra*», en *Calderón*, Actas, T. I, CSIC, Madrid.
- APARICIO MAYDEU, Javier, (2000): *Estudios sobre Calderón*, 2 vols. Madrid: Istmo.
- BOBES NAVES, María del Carmen, (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.
- _____, (1975): *Semiótica de la escena*. Madrid: Arco.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, (1966): *Obras completas, I: Dramas*, Ángel Julián Valbuena Briones (ed.), Madrid: Aguilar.
- CARRASCO URGOITI, M.S. (1996): *El moro retador y el moro amigo*, Granada, Universidad.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel (1983): «Calderón y los moriscos de las Alpujarras», en *Calderón*, Actas, T. I, CSIC. Madrid, 1983, pp. 393-402.
- FRADEJAS LEBRERO, J. (1957): «Musulmanes y moriscos en el teatro de Calderón», *Tamuda*, n.º 5, págs. 185-228.

- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, (2008): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA VALDÉS, C. (1997): "Moros y cristianos en dos dramas de Calderón", en *Anthropos*, I, Barcelona, p. 95.
- GREIMAS, Algirdas Julián, (1987): *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- HELBO, André, (1987): *Semiología de la representación: teatro, tv, cómic*. Barcelona/ México: Gili.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (2010): "El romance de Góngora en *El príncipe constante*", Homenaje a Antonio Carreño, *Rilce*, 26, pp. 74-96
- KOWZAN, Tadeusz, (1975): *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varsovia: Éditions Scientifiques de Pologne.
- KURT, Spang (1986): "Aproximación semiótica al título literario", *Investigaciones semióticas I*, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Toledo, 7-9 de junio de 1984), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____, (1991): *Teoría del drama. Lectura y Análisis de la obra teatral*. España: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.
- LADRA, David, (2000): "A propósito de una representación de *El príncipe constante*", en *Primer Acto*, 286, pp. 107-116.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1991): *El problema morisco (desde otras laderas)*, Madrid, Libertarias.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, (1919) : *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Vol. IV, Madrid: CSIC.
- OUAKNINE, Serge, (1968): "Alrededor de *El príncipe constante*", en *Primer Acto*, 95, pp. 28-43.
- PAVIS, Patrice, (1998): *Diccionario del teatro*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós,
- _____, (2002), "Tesis para el análisis del texto dramático", *Gestos* 33, pp. 9-34.

-PORQUERAS MAYO, Alberto, (1977): “En torno al *Príncipe constante*: La relación Fénix-Fernando”, en Chevalier, Maxime; Lopez, Francois; Perez, Joseph; Salomon, Noel Ed., *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, PU de Bordeaux, Bordeaux, pp. 687-698.

-UBERSFELD, Anne, (1987) : *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*. París: Éditions sociales.

-_____, (1989): *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia