

Efectos cómicos y patéticos en Calderón: *El Tuzaní de la Alpujarra*

Juan Carlos GARROT ZAMBRANA
Université de Tours

Durante el siglo XVI surge en España y en Italia, pues no olvidemos que allí estrena Torres Naharro, un tipo de teatro caracterizado por la voluntad de ampliar el universo de la comedia con préstamos procedentes de la tragedia o de la épica¹. Comedia con peligro, con patetismo, con muerte incluso, reivindicada y defendida por adecuarse a una sociedad y a un tiempo concretos. Se trata, como suele decirse, de un teatro moderno y nacional, caracterizado por la mixtura, según las palabras de Ricardo de Turia², cuya razón de ser no estriba únicamente en dirigirse a un público popular ignorante: de nuevo conviene tener presente a Torres Naharro, quien se enfrenta a un auditorio muy distinto. El triunfo de tal fórmula no implica la desaparición completa de la tragedia, no ya como término de comparación o ejercicio reservado a colegios y universidades, sino como obras destinadas a los corrales, de tal manera que junto con la comedia española encontraremos una tragedia española, escasa bien es verdad, defendida nada menos que por el propio Lope en su conocido prólogo a *El castigo sin venganza*³.

Así pues, por muy variados motivos, se mantiene la preocupación por la tragedia, vale decir, la conciencia de la distinción genérica, tanto a la hora de escribir teatro como a la de escribir sobre el teatro, según lo prueba la actitud del máximo responsable de la aparente despreocupación y desafío con respecto a la autoridad de los antiguos, como lo prueba tanto *El arte nuevo* como la rotulación de las obras: comedia, tragicomedia y tragedia, junto con la propia concepción de todas ellas⁴.

¹ He discurrido sobre ello en Juan Carlos Garrot Zambrana, «Hacia el *Arte nuevo*: indeterminación genérica en las comedias del siglo XVI. El caso de *Las ferias de Madrid*», in Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti (eds), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, Florencia, Alinea Editrice, 2011, p. 155-170, donde se encontrarán las pertinentes remisiones a un asunto sobre el que tanto se ha escrito.

² «[...] que ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico [...] Y los españoles no han sido inventores deste mixto poema [...] que muy antiguo es, y en cualquier dellos ha lucido más el ingenio del poeta, por el grande artificio que incluye en sí la mezcla de cosas tan distintas y varias, y la unión de ellas, no en forma de composición (como algunos han pensado), sino de mixtura». Ricardo de Turia, *Apologético de las comedias españolas*, in *Norte de la poesía española*, Valencia, Felipe Mey, 1616, fols. 2v-4v, fol. 3r.

³ Sabemos que el proyecto de adaptar la tragedia clásica a la España del Renacimiento es anterior y, por ejemplo, un Virués lo reivindica. Véase. Rinaldo Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973, entre la amplia literatura crítica existente.

⁴ No puedo entrar en la diferenciación entre *El arte nuevo* y *El apologético* de Ricardo de Turia, baste señalar que este último elucida con gran inteligencia lo que es una auténtica tragicomedia, el hermafrodito genérico, sin mostrar el menor complejo y nostalgia por el género noble, la tragedia, no así su mentor madrileño. Para los usos de tragedia y tragicomedia por el Fénix, véase Edwin S. Morby, «Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope», in *Hispanic Review*, 11-3, 1941, p. 185-209.

Dicha actitud desaparece según creo en Calderón de la Barca, tan distinto del Fénix en todos los puntos que estamos considerando, porque junto con la ausencia de textos teóricos de cierta enjundia, adjudica a toda su producción la etiqueta comedia, como si ni se encontrara en otra etapa en la que se hubiera superado ese primer momento de afirmación de una nueva dramaturgia y convivencia con la clásica⁵. En efecto, cuando leemos los pocos prólogos que salieron de su mano se destaca la queja por los fraudes o, en el caso de la publicación de los autos sacramentales, la distinción entre teatro leído y teatro representado⁶. En este campo del teatro alegórico es en donde abundan las breves definiciones realizadas por diversos personajes⁷, en cambio la reflexión teórica acerca de la comedia nueva siquiera sintetizada en pocos versos se buscará inútilmente⁸. Del mismo modo, se acaban las dudas o las variaciones a la hora de calificar los textos, pues todos reciben el calificativo de comedia. No obstante, dicha reflexión existe; así lo demuestra la continua experimentación con los subgéneros que se han ido creando en el XVII: tragedia de honor, comedia de capa y espada, que cuentan como referentes lejanos los géneros canónicos, tragedia y comedia. En efecto, don Pedro introducirá allí en donde reina lo lúdico, lo serio: *La desdicha de la voz o No hay cosa como callar*; y llevará lo trágico al presente acercándolo a la geografía del espectador, incluso rebajando la categoría social de los protagonistas, en *El pintor de su deshonra*. No pretendo adentrarme por esos procelosos caminos con el riesgo de afrontar la secta de los ludólatras, enemigos acérrimos del grupo de seguidores del gran Bruce W. Wardropper que inició las interpretaciones ludóforas, ni tampoco inquirir qué es un héroe tragicómico, algo que no abunda mucho, por cierto⁹, sino que partiendo de la gran fluidez en el uso de situaciones características me interesaré por el papel de la risa en *Amar después de la muerte o el Tuzaní de la Alpujarra*¹⁰. Esta comedia viene recibiendo bastante atención desde hace años y sorprende que casi nadie se haya interesado por ello salvo de forma muy tangencial¹¹. De hecho, las dos últimas ediciones universitarias con que contamos prácticamente ni lo mencionan y, más sorprendente todavía, la adaptadora para la versión que llevó a las tablas la Compañía de Teatro Clásico Nacional se refiere

⁵ Lo cual no implica desconocimiento de las poéticas clásicas por parte de Calderón. Véase Duncan Moir, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the 17th Century», in Michael John Anderson (ed.), *Classical drama and its influence*, Londres, Methuen, 1965, p. 191-228.

⁶ Se encuentra en su *Prólogo* a la primera edición de sus *Autos sacramentales*, de 1677, que he editado recientemente: Véase Pedro Calderón de la Barca, *Prólogo* a P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales, alegóricos e historiales dedicados a Cristo*, ed. Juan Carlos Garrot Zambrana, en página web del proyecto *Les idées du théâtre*: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr>.

⁷ Véase Juan Carlos Garrot Zambrana, «Le Diable comme auteur et metteur en scène dans les *autos sacramentales* de Calderón de la Barca», en Juan Carlos Garrot Zambrana (ed.), *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, p. 111-130. <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre2010>.

⁸ No considero las abundantes intervenciones metateatrales que ponen de relieve la convencionalidad de determinados pasos, sobre las cuales puede leerse el reciente estudio de Christophe Couderc, «Ironie et métathéâtralité dans la *comedia nueva*», in Juan Carlos Garrot Zambrana (ed.), *Métathéâtre, op. cit.*, p. 89-110.

⁹ Peribáñez es el primero y uno de los más cumplidos.

¹⁰ Sobre el título y las cuestiones referentes a impresiones y fijación del texto, véanse las dos recientes ediciones de Coenen y Checa: Pedro Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2008 y *Amar después de la muerte*, ed. Jorge Checa, Reichenberger, 2010. Citaré por la primera. También se interesan estos dos investigadores por las relaciones de la tragicomedia con Pérez de Hita, que relata los acontecimientos adaptados libremente por Calderón, y con el contexto histórico en general.

¹¹ Ilaria Panichi, Introducción a Pedro Calderón de la Barca, *El Tuzaní del Alpujarra*, Florencia, Alinea Editrice, 2004, constituye la excepción pues sí dedica unas páginas al personaje. Discutiré algunas de sus opiniones aunque sólo he podido consultar su prólogo parcialmente en internet.

a la presencia de elementos propios de la comedia de capa y espada olvidando la risa¹². Y es verdad que en el primer acto se nos entretiene con la visita de la tapada, seguida de la importuna llegada del hermano, con lo que tenemos una tapada escondida, junto con otros lances típicos del universo cómico¹³, pero no lo es menos que la banalización proviene antes bien de la presencia de la risa, que en este caso podemos llamar étnica por pertenecer su agente al grupo de los graciosos moros, o moriscos; risa creadora de distancia cómica en medio de lo patético o de lo que llevará al desastre: pienso en la fallida reunión de los amantes causada por la embriaguez de Alcuzcuz¹⁴.

Fundamentalmente me fijaré en estos dos puntos, la desconcertante intromisión de lo jocoso en ciertas situaciones que en principio no lo requieren, y cuyo papel no siempre está claro, y la especificidad del humor protagonizado por representantes de minorías étnico-religiosas, lo que equivale a interesarse por la configuración del gracioso, aquí morisco, pero podría tratarse de un judío, y por su función, tema del que me vengo ocupando intermitentemente desde hace ya bastantes años.

La intriga es de sobra conocida por lo que me limitaré a recordar aquellos momentos imprescindibles para nuestro propósito:

Un grupo de moriscos se reúne en secreto para practicar sus costumbres cuando se les une don Juan Malec, veinticuatro de Granada perfectamente asimilado a quien acaba de humillar un joven cristiano viejo llamado don Juan de Mendoza. Los reunidos temen las recriminaciones del caballero, pero éste, muy al contrario, los empuja no ya a seguir aferrados a sus costumbres sino a alzarse en armas contra los que denomina «cristianos»:

MALEC. – ¡Ea, valientes moriscos,

¹² Me refiero a las ya citadas de Coenen y de Checa, precedidas por las de Ruiz Lagos (*El Tuzaní de la Alpujarra*, ed. Manuel Ruiz Lagos, Alcalá de Guadaíra, Guadalameña, 1998), que no trata en absoluto el problema, aunque reconozca que Alcuzcuz y Garcés son «figuras marginales pero no, por ello, menos necesarios en la urdimbre general del gran lienzo historial que se pretende pintaren escalonadas escenas» (p. 47) y la de Ilaria Panichi, que acabo de citar, pero hay otras. Léase por otro lado lo que afirma la adaptadora: «Hay decisiones que están fundadas en la oscilación genérica que presenta la pieza. *Amar después de la muerte* es, también, una tragedia, pero participa de rasgos de otros géneros. Podríamos decir que en ocasiones se manifiesta como una comedia de capa y espada, con escenas en las que se utiliza el enredo y que han sido suavizadas –por ejemplo en el uso de apartes de connivencia con el espectador– en beneficio de un tono épico, que conviene más al aliento trágico». Yolanda Pallín, prólogo a su versión de *Amar después de la muerte*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2005, p. 11.

¹³ El duelo, mejor dicho, los duelos entre don Álvaro Tuzaní y don Juan de Mendoza, recuerdan sin ir más lejos los que mantienen en *La dama duende* don Manuel y don Luis, que también se batieron dos veces y en el último enfrentamiento se desafían a muerte, en un espacio cerrado del que sólo saldrá el vencedor: Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Critica, 1999, v. 2765-2767; aquí también uno de los contendientes descarta beneficiarse de la ventaja accidental que obtiene en un momento determinado. No pretendo establecer una vinculación entre ambas, por otro lado de redacción no muy distante en el tiempo, sino señalar coincidencias en el tipo de lances que, por otro lado, son habituales, como ya observó Bruce. W. Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, in Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.

¹⁴ Sobre la imagen del Islam además es de inexcusable lectura el excelente libro de Daniel Norman, *Islam et Occident*, Paris, CERF, 1993 [ed. corregida y aumentada de: *Islam and the West*, Edinburgh, E.U.P., 1966]. Referido a España, puede leerse Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *La imagen de los musulmanes en la España de los siglos XVI-XVII*, Madrid, CSIC, 1989. Véanse también mis dos estudios centrados en el teatro, «Hacia la configuración del “musulmán” en el teatro prelopesco: 1519-1560», in Florent Kohler (ed.), *Stéréotypes culturels et constructions identitaires*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2007, p. 153-171 (una versión corta de este mismo trabajo fue publicada en 2006: *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la AISO, Cambridge, 18-22 de julio de 2005*, Frankfurt, Iberoamericana, 2006, p. 293-98) y «Geografía Humana e Historia Teológica de la Humanidad. El Islam en los autos de Calderón», in Ignacio Arellano y Dominique Reyre (eds.), *El maravilloso mundo de los autos sacramentales.*, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 75-94.

noble reliquia africana!
 Los cristianos solamente
 Haceros esclavos tratan;
 [...]
 Elegid una cabeza
 de la antigua estirpe clara
 de vuestros Abenhumeyas,
 pues hay en Castilla tantas,
 y haceos señores, de esclavos;
 que yo a costa de mis ansias,
 iré persuadiendo a todos
 que es bajeza, que es infamia
 que a todos toque mi agravio,
 y no a todos mi venganza (v. 176-199).

Se produce así la unión entre aquellos que se sienten ajenos a la sociedad cristiana mayoritaria y un representante de la nobleza discriminada en razón de sus orígenes. Semejante cruce entre lo individual y lo colectivo, entre los grupos moriscos inferiores, apegados a tradiciones e incluso religión propias, reacios al proceso de asimilación acelerado que impulsa Felipe II, y los descendientes de la antigua aristocracia nazarí, ya muy hispanizados¹⁵, se reforzará inmediatamente con la materia amorosa.

En efecto, poco después nos enteramos de que Clara, la hija del deshonorado anciano, tiene un pretendiente, otro noble morisco, don Álvaro Tuzaní, cuya pobreza dificultaba el matrimonio, ahora todavía más difícil por la deshonra de la familia de la dama. Por último, Isabel, hermana de este caballero, anda en amores con Mendoza.

Hay un intento de mediación consistente en casar al ofensor con la hija de Malec, oferta que llevan el Corregidor, un cristiano viejo, y otro noble morisco, don Fernando de Válór. Interrumpen el duelo entre el prisionero y Tuzaní, celoso, a pesar de que si Clara acepta la idea lo hace para vengarse matando a su marido nada más casarse. A su vez, el impetuoso don Álvaro ha interrumpido la conversación de su hermana que, tapada, visita a su amado. Ya sea por amor a Isabel¹⁶, ya sea por auténtico prejuicio de casta, el cristiano viejo rechaza despectivamente la proposición acentuando la humillación infligida a Malec y provocando la de los dos jóvenes, quienes, a su vez, deciden vengarse no contra el individuo que los menosprecia, sino contra España entera, que no reconoce su valía a pesar de sus esfuerzos de aculturación.

De este modo, los tres se convertirán en cabecillas de la guerra de la Alpujarra, siendo Fernando elegido rey, tras dar desposar a Isabel, la hermana del otro candidato a la jefatura¹⁷. Cada uno de ellos defiende una plaza, quedando Válór en Berja, Malec con su hija en Galera y Tuzaní, en Gabia. La guerra empieza e interrumpe la ceremonia de boda entre Clara y Álvaro, que deben separarse. Éste último abandona sus deberes militares para visitar a su amada por la noche. Galera sufre un primer ataque y Tuzaní habría podido llevarse consigo a quien considera su esposa si no hubiera perdido la

¹⁵ El contexto histórico ha sido de sobra estudiado. Véanse las introducciones de Coenen y Checa a sus citadas ediciones: ambos lo tratan como ya he dicho y remiten a trabajos históricos específicos.

¹⁶ Durante las dos jornadas siguientes, Mendoza sigue pensando en Isabel: véanse por ejemplo los v. 1088-1092. Cuando ésta queda viuda al final, teniendo en cuenta que se casó forzada y que él sabe que siempre fue cristiana sincera, podría haberla desposado, pero Calderón no ha desarrollado estos amores, limitándose a dar a entender que el caballero sigue recordando con afecto a la dama.

¹⁷ El alcance y valor de la rebelión no es objeto de este estudio. Baste decir que frente al decidido arabismo de Válór, que ordena que todos cambien de nombre adoptando otros, árabes (v. 1099-1100), adoptando él el de Abenhumeya, Tuzaní se mantiene en una posición muy ambigua; de hecho cuando mata a Garcés y desvela su identidad se nombra don Álvaro Tuzaní. Cf. v. 3098. En cuanto a la religión, por un lado nunca da muestras del celo cristiano de su hermana, pero tampoco se encomienda jamás a Mahoma, al contrario que su compañero, el gracioso Alcuzcuz.

yegua, por culpa de su criado. Regresa a la noche siguiente, cuando se produce el ataque definitivo, el saqueo de la población y el asesinato de Clara, que muere en sus brazos. A partir de ese momento, abandona sus funciones de jefe militar de la rebelión para dedicarse a la venganza. Se disfraza de soldado enemigo, encuentra al asesino, que le cuenta cómo se desarrollaron los acontecimientos, lo apuñala y al final será perdonado por don Juan de Austria, gracias a la intervención de su hermana, que anuncia desde las murallas de Berja la muerte de Abenhumeya, y la rendición de los rebeldes.

Se ha puesto de relieve el carácter trágico de acción, de la pareja principal y de su protagonista, incluso desde una perspectiva aristotélica¹⁸. Una historia de dos amantes envueltos en la Historia, víctimas tanto de esta última como de sus propios errores, pero según afirmé al principio, se ha subestimado casi siempre el papel de la risa, olvidando que el aspecto tragicómico de *Amar después de la muerte* no se limita a la utilización de lances provocados por el pundonor de los caballeros o a la imbricación del plano personal y del colectivo. Pasemos, pues, a aquilatar el papel de Alcuzcuz, en su primera aparición en la obra calderoniana, pues esta simpática *dramatis persona* surge posteriormente en un auto, *El cubo de la Almudena*, y en una comedia hagiográfica, *El gran príncipe de Fez*, que he estudiado en otros trabajos¹⁹.

La primera aparición se produce al inicio de la obra sin que podamos vincularlo a ningún amo. Forma parte del grupo que celebra una fiesta y se queja de la opresión (v. 1-65 y 203-235). De hecho esta es una de las muchas ambigüedades de la obra. La función no ofrece la menor duda, degradación de los criptomusulmanes nostálgicos de un pasado en que el Islam dominaba la Península ibérica. La guerra toma un cariz cómico gracias al lenguaje utilizado, la jerga morisca²⁰, pero también a sus expresiones que reducen el alcance de la pérdida de España:

Viva aquel escaramuza
que hacer el jarife Muza
cuando darle en caperuza
al españolillo altiva (v. 25-28).

Palabras que para mayor ridiculización del grupo, todos saludan con un colectivo: «¡Viva!».

Tenemos que esperar mil versos para volver a escuchar sus chuscas prevaricaciones lingüísticas durante una escena de cierta extensión (II, v. 1225-1330). Lo hace prisionero un soldado bravucón, Garcés, futuro asesino de Clara. De acuerdo con los rasgos típicos del gracioso, Alcuzcuz da muestras de miedo y astucia por partes iguales sin salir nunca, desde luego, del terreno festivo. Conviene quizá destacar que en una situación cómica habitual en las comedias de moros, desarrollada aquí en tres momentos

¹⁸ Véase por ejemplo la introducción de Checa.

¹⁹ Juan Carlos Garrot Zambrana, «Geografía Humana», *op. cit.*, y «*El gran príncipe de Fez*», *op. cit.*. Sobre el gracioso del auto, véase en particular Geoffrey M. Voght, «Calderón's *El cubo de la Almudena* and Comedy in the *Autos Sacramentales*», in Frederik de Armas, David M. Gitlitz y José A. Madrigal (eds.), *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, Lincol, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1981, p. 141-160.

²⁰ Desde el estudio pionero de José F. Montesinos, Introducción a Lope de Vega, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1929, se ha escrito bastante sobre esa jerga. Se encontrarán más remisiones en las ediciones de Albert E. Sloman, «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», in *Modern Language Review*, XLIV, 1949, p. 207-171, o el análisis de Panichi, en su ya citada Introducción. Remito por último a las ediciones de Coenen y Checa, que poseen amplias bibliografías, algo que por cierto se echa de menos en la investigadora italiana por lo que he podido juzgar.

algo separados, Calderón evita tanto la crueldad como el desprecio basados en el estereotipo musulmán²¹.

Poco después, tras lograr escapar, aparece en Berja cuando el ruido de cajas interrumpe la boda entre Álvaro y Maleca (II, v. 1475-1512 y 1645-1683). Por cómo lo recibe aquél deducimos que está a su servicio: «Alcuzcuz ¿dónde has estado?» (v. 1473)²². Cuenta su huida, con divertidísimos cambios en los nombres de los jefes españoles²³, y protagoniza con la criada Beatriz una despedida paródica, en relación con la protagonizada por los desdichados amantes. Calderón retoma la secuencia de la captura ya que utiliza ese diálogo para burlarse desde dentro de la prohibición del consumo de vino y cerdo a que está sometido todo buen musulmán, calificativo poco adecuado para Alcuzcuz, cuya afición al vino confesó nada más comenzar la obra (v. 228-235), pero de quien ahora sabemos que no le hace ascos al tocino, pues si no, no habría conservado en la alforja que le robó a Garcés la carne que el soldado pensaba comerse²⁴.

En la siguiente aparición estriba una de las debilidades de la comedia. Álvaro visita a su amada por la noche, quedando el criado al cuidado de la yegua del caballero. Para no dormirse habla solo, se lamenta del oficio de alcahuete que debe desempeñar y, como se distrae, la yegua se escapa (v. 1857-1863). Seguimos riéndonos con las previsiones del atribulado morisquillo, quien se ve muerto a manos de su colérico señor (v. 1865-1874)²⁵. Puestos a morir, decide que sea por medio del veneno, esto es que se embriaga con el vino robado a Garcés, enlazando de nuevo con la susodicha secuencia de la captura (v. 1881-1902). Oímos entonces gritos de los centinelas y los enamorados salen a escena: Álvaro decide llevarse a Clara consigo. El patetismo de la situación contrasta con la comicidad introducida por las respuestas del borracho cuando le piden que traiga la yegua:

ÁLVARO. – [...] Trae presto
la yegua.
ALCUZCUZ. – ¿El yegua?
ÁLVARO. – ¿Qué aguardas?

²¹ Remito de nuevo a Juan Carlos Garrot Zambrana, «*El gran príncipe de Fez*», *op.cit.* Calderón, dicho sea de paso, actúa de la misma manera con respecto a los judíos. Véase Juan Carlos Garrot Zambrana, «Fonction du *gracioso* dans l'*auto sacramental Mística y real Babilonia* de Calderón de la Barca», in Pierre Civil (coord.), *Écriture, pouvoir et société. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, París, Presses de la Sorbonne, 2001, p. 329-338.

²² Una de las particularidades de Alcuzcuz es que durante la mitad de la acción no sabemos a quién sirve, aunque a diferencia de Clarín, que cambia de amos, no parece que tal sea su caso.

²³ «[...] e yo venir con aviso / de que ya muy cerca dejo / Don Juan de Andustria en campaña, / a quien decir que compañía / el gran marqués de Mondejo / con el marqués de Luzbel, / y el que fremáticos doma / don Lope Figura-roma, y Sancho Débil con él: todos hoy a la Alpujarra / venir contra ti» (v. 1502-1512). Por otro lado, las prevaricaciones lingüísticas no son exclusivas de los graciosos moriscos, como sabemos, sino que son rasgo inevitable del gracioso rústico, independientemente de cualquier otra consideración.

²⁴ Cuando afirmo que se burla desde dentro es para distinguir esas bromas de otras, practicadas por los dramaturgos de la época, en las que un gracioso o un valentón cristiano, se burla de forma más o menos violenta de dichas prohibiciones. Véase Juan Carlos Garrot Zambrana, «Hacia la configuración del "musulmán"», *op. cit.*, y «*El gran príncipe de Fez*», *op. cit.*

²⁵ Tuzaní le ha confiado vida y honor, v. 1813-1818, por lo que lo amenaza con la muerte si no cumple con su deber, v. 1831-1832. No estoy de acuerdo con la interpretación de Panichi: «L'espedito del vino fa indubbiamente parte della tradizionale caratterizzazione dei *graciosos moriscos*, ma, così facendo, il personaggio viene utilizzato anche per creare una parodia delle legge d'onore, e il suicidio, che era considerato un nobile rimedio a molte situazioni, diventa qui il processo vero una banalissima ubricatura, ben descritta in ogni suo sintomo». Panichi, Introducción citada, p. 44. El suicidio es cómico pero no veo por ningún lado en esta situación parodia del suicidio por honor, como no entiendo que, en general, Alcuzcuz ponga en tela de juicio los valores de los nobles, moriscos o cristianos viejos.

ALCUZCUZ-Aguardo al yegua, que luego
me decir que volvería (v. 1941-1902).

La mezcla de elementos trágicos y chuscos no cesa. Por ejemplo, cuando Tuzaní quiere apuñalar al culpable, Clara lo detiene y se hiere sin gravedad. Ahora bien, esa sangre es adelanto de la muerte, presagio trágico, paso bien conocido, aunque en este caso, su asesino será otro²⁶.

No contento con ello, tras la desgarradora despedida de los amantes, Alcuzcuz cierra el acto parodiando el tópico de la identificación sueño-muerte; sus palabras constituyen en realidad una autoparodia:

ALCUZCUZ. – ¿Esto es dormir o morer? Mas todo diz que es el mesmo y ser verdad, pues no sé si me muero o si me duermo (v. 1985-1988).	SEGISMUNDO. – ¡Qué hay quien intente reinar viendo que hay que despertar en el sueño de la muerte! ²⁷
--	--

En la Jornada III la técnica contrapuntística sigue. Tuzaní regresa la noche siguiente con un caballo. Pronuncia ante Galera unas bellas palabras cuyo dramatismo se viene abajo cuando tropieza en un cuerpo que cree cadáver de la pasada batalla:

TUZANÍ. – Todo cuanto hoy he visto, todo cuanto
he hallado, es asombro, horror y espanto.
¡Ay infelice, ay triste,
oh tú, que monumento el monte hiciste!
Mas no: ¡ay dichoso, oh tú, que con la muerte
mejoraste las ansias de tu suerte!
¡Con qué de sombras lucho!

Despierta Alcuzcuz

ALCUZCUZ. – ¿Quién es que me pisar? (v. 2014-2021)²⁸.

Ahora bien, el giro que toma la situación nos lleva a pensar que el propio galán, mejor dicho, el actor, podría pronunciar sus palabras con un tono tan engolado que nos prepare a la risa. No puede dudarse, en cambio, de que el dramatismo de la situación (los cristianos han volado las galerías) se aminora con las intervenciones del gracioso y sus errores fonéticos: Etna se convierte en Elena, Mongibelo en mongil y Vesuvio en besugo. Más aún, el criado parodia la última intervención del galán:

TUZANÍ. – Estrago de España es éste.
Ni soy noble, pues, ni amante,
si a socorrer a mi dama
al fuego no me arrojare,
trepando al muro y rompiendo
sus almenas de diamante
que como yo entre mis brazos
a Maleca hermosa saque,
Galera y el mundo todo
mas que se queme y abraze. *Vase*
ALCUZCUZ. – Ni ser amante ni noble,

²⁶ Pienso por ejemplo en *El médico de su honra*. Véanse los v. 2266-2294 de Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. D.W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1989 y la herida involuntaria sufrida por el rey don Pedro, adelanto de la muerte que le dará su hermanastro en el Campo de Montiel.

²⁷ *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994, v. 2165-2167, pero puede convocarse todo el monólogo final de la Jornada II. Conviene precisar que dicho monólogo se desarrolla en la segunda versión de esta *comedia*. Véase Ruano de la Haza, José María, (ed.) *La primera versión de la vida es sueño, de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992, v. 2122-2133, que constituyen el exiguo monólogo de Segismundo. Se plantea, por supuesto, el problema de las fechas de redacción de ambas obras, algo que dista de estar zanjado.

²⁸ Este paso se repite en *El cubo de la Almudena*. Véase Geoffrey M. Voght, «Calderón's *El cubo de la Almudena*», *op. cit.*, y Juan Carlos Garrot Zambrana, «Geografía Humana», *op. cit.*.

si en confusión tan notable
 quedar Zara, mas ¿qué emporta
 no ser yo noble ni amante?
 Hartos amantes y nobles
 haber: y como escaparme
 yo, que Zara y la Galera
 mas que se queme y abrase. *Vase* (v. 2116-2133)²⁹.

Gracias a la huida de Alcuycuz, se resuelve un problema: qué actitud hacerle adoptar cuando Álvaro sale con su esposa agonizante en los brazos; cómo reaccionar ante el diálogo de la pareja, ante la muerte de Clara ante el bellissimo *planctus* subsiguiente (v. 2189+-2285), cuando sabemos, además, la gran responsabilidad que le cabe en todo ello, porque al percance de la yegua se añade que los españoles han podido entrar en Galera porque Garcés, cuando huyó de la trampa que le había tendido el morisco, se guareció en una galería descubriendo así, por casualidad, pero indirectamente a causa de Alcuycuz, que la plaza estaba minada (v. 1724-1784). Los chistes quedaban vedados para no arruinar un momento memorable; añadamos que la conmiseración, la piedad, la emoción, habrían transformado al personaje, lo habrían sacado de su condición de incorregible chocarrero, de la misma forma que la bala perdida convierte a Clarín en otro tipo de figura dramática. En cambio, presencian el desolado espectáculo Válor, Isabel y un grupo indeterminado de moriscos. Ellos sí pueden compadecerse y sentir que:

ÁLVARO. – Ésta es la mayor
 pena, éste el dolor más grande,
 la desdicha más cruel,
 la desventura más grave;
 que ver morir, y morir
 tan triste y tan lamentable-
 mente lo que se ama, es
 la cifra de los pesares,
 el colmo de las desdichas
 y el mayor mal de los males (v. 2298-2307).

Reaparecerá para ser testigo de la venganza ya que Tuzaní de forma harto incomprensible lo escoge como cómplice³⁰. La reunión de ambos permite realzar el contraste entre el noble, en nada distinto de un «español» y el morisco «inasimilado» (v. 2486-2593)³¹. Así pues, los dos quedan detenidos en el cuerpo de guardia por haber acudido Álvaro en ayuda de Garcés y haber matado éste a un soldado en la pelea (v. 2594-2709). Cuando Garcés sea detenido a su vez, Alcuycuz no podrá contener el miedo ante la posibilidad de que lo reconozcan. Además, el comentario del soldado que los custodia acerca de que la costumbre en los casos de homicidio litigioso es ejecutar al más feo de los posibles culpables lo designa como reo de muerte indiscutible. No sé si no habrá una oposición voluntaria con la más infeliz belleza, Clara (v. 2282 y 2372-2373). Los apartes del gracioso, convencido de la suerte que le espera, menguan la tensión, pero desaparecen cuando se inicia el diálogo entre el viudo y el asesino. Tampoco interfiere cuando el soldado cuenta lo sucedido en Galera (v. 2917-3099),

²⁹ Coenen en nota a este último verso lo interpreta como «por mí, que se queme y se abrase».

³⁰ Incomprensible porque la actuación de Alcuycuz, incapaz de guardar una yegua y que no lo acompaña cuando busca a Clara entre las llamas, así como el ser tan poco aljamiado, no lo predisponen en modo alguno para ser un ayudante eficaz, por no hablar de la inconsecuencia de que le no guarde rencor, pero es verdad que la comedia nueva no busca la plausibilidad a toda costa.

³¹ Encontraríamos así una de las funciones que desde el seminal estudio de Montesinos ya citado (Introducción a Lope de Vega, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*) se le han asignado al donaire, la de ser contrafigura del héroe.

aunque siempre ha estado en escena, a la vista del espectador. Recupera la palabra tras la puñalada de don Álvaro, construyendo una extraña asociación:

ÁLVARO. – [...]

Don Álvaro Tuzaní, su esposo,

es el que te mata.

ALCUCUZ. – Y yo ser, perro, cristiano,

Alcuzcuz, que en la pasada

ocasión, lievar alforja (v. 3088-3102)³².

El noble se identifica con su nombre castellano, mientras que el gracioso además de parangonar «la más amorosa hazaña» digna de ser escrita en bronce (v. 3249 y 3250-3251) con el robo de la alforja, se nombra Alcuzcuz, afirmando así su identidad ajena al mundo de los españoles cristianos³³.

Durante la huida heroica de su señor, Calderón se desinteresa del personaje hasta el punto de omitir la acotación que indique su salida de escena y su posterior entrada, cuando pasemos del cuerpo de guardia a las murallas de Berja, con lo que no sabemos si está presente cuando don Lope interrumpe el combate entre don Álvaro y Mendoza y aprueba la venganza juzgándola propia de cualquier noble (v. 3161-3167). Sin saberse cómo, a partir del texto, claro, en la representación la duda se ha resuelto por decisión del director o de la dramaturgista y supongo que el morisquillo acompaña al héroe, retoma la palabra al final, para preguntar si a él también le alcanza el perdón, lo cual obtiene.

Conclusión

Ha llegado el momento de preguntarnos para qué sirve la risa en su relación con la situación seria en la cual se inserta, esto es independientemente de hacernos reír o en otras palabras, y de comprobar si Calderón ha logrado esa mixtura que reclamaba Ricardo de Turia o se ha quedado en la mera composición, vale decir, alternancia de comedia y tragedia, por el simple hecho de que como afirmaba Lope «aquesta variedad deleita mucho», sin fundirse todo en algo nuevo: la tragicomedia³⁴.

Como ya se ha indicado, la función más evidente consiste en degradar a los rebeldes e introducir un paso bien conocido (la captura del gracioso) sin caer en la

³² El «perro» responde al «galgo» con que Garcés se refirió a él en el v. 1231.

³³ Cuando Garcés lo capturó dijo llamarse Arroz para apoyar su afirmación de ser un buen cristiano (v. 1293-1298). El mismo juego de palabras burlón empleará el Alcuzcuz de *El gran príncipe de Fez*, salvo que éste a la postre se convertirá sinceramente a la fe de Cristo. Véase Juan Carlos Garrot Zambrana, «*El gran príncipe de Fez*», *op. cit.*

³⁴ Cf. *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 178. Utilizo la siguiente edición: Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega»*, Madrid, SGEL, 1976. En cuanto a su discípulo valenciano, remito de nuevo a Ricardo de Turia, *Apologético*, *op. cit.*, fol. 3r. Sabido es que se ha escrito mucho acerca de la función del gracioso en la tragedia calderoniana. Destaquemos entre la abundante bibliografía los estudios de Francisco Ruiz Ramón, «El bufón y el rey: Pasquín / Coquín», in *idem*, *Celebración y catarsis*, Murcia, Universidad, 1988, p. 55-68 y «El bufón calderoniano y su proyección escénica», in Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, Actas de las XXIII jornadas de teatro clásico, Almagro, Ciudad Real, Instituto Almagro de teatro, 2000, p. 107-123. Se encontrará un amplio resumen del estado de la cuestión referido al Coquín de *El médico de su honra* en Ana Armendáriz, Introducción a Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Madrid, iberoamericana, 2007, pero el asunto encierra muchas incógnitas como lo prueba el artículo de Christophe Couderc inserto en este mismo volumen. Para el gracioso en general puede verse la bibliografía comentada de Esther Borrego, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», in Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 441-459. En las Actas en que se incluye este último trabajo se hallarán estudios de interés sobre graciosos concretos.

zafiedad de sus contemporáneos, pues aunque no estoy seguro de que pueda probarse aquí tal intención, el contraste que he señalado en distintos artículos entre el uso calderoniano de tal tipo de escenas y el que efectúan los demás dramaturgos, desde Lope a Moreto pasando por Tirso y Cubillo, no puede obedecer a la casualidad, constituyendo, al contrario, el sello del humor calderoniano³⁵.

Resulta mucho más discutible la pertinencia de rebajar la tensión emocional causada por la pasión amorosa de la pareja de enamorados. Técnica habitual en las comedias de capa y espada, pero que en *Amar después de la muerte* se opone al proyecto de la obra, claramente recogido en los últimos versos:

DON JUAN. – [...]

Viva el Tuzaní, quedando

la más amorosa hazaña

del mundo escrita en los bronces

del olvido y de la fama (v. 3248-3251).

No tiene sentido burlarse de la pasión amorosa y construir a su alrededor una tragedia. Por ello produce cierta perplejidad la intervención del comienzo de la Jornada III en donde la atmósfera nocturna de destrucción y presagio funesto prelude la agonía de Clara en brazos de su marido; de hecho Alcuzcuz no interfiere ni en el diálogo de los amantes ni en el planto porque el contraste habría sido incoherente.

Es muy comprensible en cambio la nueva aparición del gracioso pues, a pesar de la ya señalada inverosimilitud de que don Álvaro lo escoja por acompañante, la reunión de ambos personajes permite afirmar la imposibilidad de diferenciar al señor de cualquier soldado español. Con igual buen tino lo hace callar en otro de los vértices dramáticos de la comedia: el relato del asesino que arranca lágrimas al arrojado Tuzaní y la puñalada que éste asesta a Garcés.

¿Hasta qué punto se le pueden aplicar las teorías sobre la situación particular del gracioso en el universo trágico? Concretamente ¿de dónde está dentro y fuera y en qué aspectos se ejerce la posible distancia crítica?³⁶

Desde luego encontramos dicha función con respecto a la religión musulmana, a las costumbres de los moriscos y a la propia revuelta, cuya valía y seriedad socava con su forma de hablar, su escaso valor y su afición al vino y al tocino³⁷. En cambio, ni creo que sea correcto hablar de ironía con respecto a la bravura, al esfuerzo heroico mostrado por don Álvaro, ni que se pueda calificar a Alcuzcuz de personaje cómico-trágico en ningún momento³⁸. De hecho no puede comprender la actitud de su amo, algo que

³⁵ Existe otra notable excepción sobre la que no se ha reparado, la de *Fuego dado del cielo*, de Castillo Solórzano, que he estudiado en precedentes trabajos, por ejemplo en «¡Oh, Babilonia!: Castillo Solórzano y el libro de Daniel», in Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, p. 687-696 e in *Judíos y conversos en el Corpus Christi*, Tournhout, Brepols, en prensa.

³⁶ Véanse los estudios citados de Ruiz Ramón, así como Susana Hernández Araico, «El gracioso, la ficción cómica y las odas de la tragedia nueva», in *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, *Scripta Humanistica*, 1986, p. 61-98. Las conclusiones de esta última me parecen discutibles en muchos puntos, pero no puedo entrar en la discusión de su estudio. En cuanto a Ruiz Ramón, recordemos que estudia al gracioso en el espacio cortesano, y que su teoría sobre la tensión entre poder y libertad, independientemente de su justeza en las obras por el estudiados, tienen difícil encaje en *Amar después de la muerte*, ya que los moriscos en su conjunto están en situación de marginalidad, aunque se subraye el que los nobles compartan mentalidad y actitudes con el grupo dominante.

³⁷ Características comunes a los graciosos de su estirpe. La diferencia calderoniana estriba en que no sufre befas crueles, racistas, pero la afición al vino aparece de una u otra forma en sus congéneres.

³⁸ «Alcuzcuz diventa [...] un personaggio comico-tragico», Panichi, Introducción citada, p. 41.

entiende perfectamente don Lope de Figueroa, que explicita los valores caballerescos compartidos por los nobles³⁹:

DON LOPE. – Bien hiciste. Señor, manda
dejarle; que este delito
más es digno de alabanza
que de castigo; que tú
mataras a quien matara
a tu dama, vive Dios,
o no fueras don Juan de Austria.

Por tal razón juzgo que carece de verdadero papel, o de papel bien pensado, en el plano serio de la acción, que en ningún momento lo afecta. Quiero decir que al contrario de lo que vemos en *La vida es sueño* no sirve de ejemplo o de contraejemplo, no nos da tampoco una visión desengañada de la rebelión o de las razones egoístas que llevan a ciertos nobles moriscos a iniciarla... Y lo que es más, si Clara muere víctima de la guerra⁴⁰, del soldado vil, por supuesto, también resulta víctima del propio Alcuzcuz, como ya he señalado; no obstante nada de ello lo afecta, inmune a la tragedia provocada en parte por su actuación y de la que es testigo mudo y frío, morillo baharí, rústico, simpático y divertido, pero incapaz de sentir y de decir como Coquín⁴¹:

Que aunque hombre me consideras
de burlas, con loco humor,
llegando a veras, señor,
soy hombre de muchas veras (*El médico de su honra*, v. 2730-2733).

Insisto. Envuelto en una acción tragicómica permanece encerrado en la condición puramente festiva, carente de «vertebración anímica⁴²», sin pasar a personaje tragicómico, independientemente de los acontecimientos en que participe.

Y lo mejor que puede hacer Alcuzcuz ante las veras es callarse para no echarlas a perder⁴³. Tales son las limitaciones del personaje, tales las de la obra por otro lado bellísima: en resumen, a veces también Calderón duerme.

³⁹ Sobre este aspecto ha insistido recientemente Checa.

⁴⁰ Remito de nuevo a las Introducciones de Coenen y Checa.

⁴¹ Véase Francisco Ruiz Ramón, «El bufón y el rey», *op. cit.*

⁴² Tomo prestada la expresión a Lázaro Carreter, «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope», in Ricardo Doménech (ed.), «*El castigo sin venganza*» y *el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, 45.

⁴³ Se podrían aducir las palabras de este mismo crítico con respecto a Lope: «Los graciosos lopescos no contribuyen a crear la atmósfera trágica, antes bien, ayudan a disiparla», Fernando Lázaro Carreter, «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope», p. 47. No es el momento de analizar las diferencias entre el gracioso calderoniano (y no todos los graciosos calderonianos son semejantes, por supuesto) y el donaire, figura sobre la cual debe leerse la completa monografía de Jesús Gómez, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar, 2006.