

LAS FUENTES DE *AMAR DESPUÉS DE LA MUERTE*

ERIK COENEN
Universidad de Alcalá

RESUMEN

Se sabe que la *Guerra de los moriscos* de Ginés Pérez de Hita fue la fuente principal para el drama *Amar después de la muerte* de Calderón. Es habitual indicar como fuente secundaria importante la *Guerra de Granada* de don Diego Hurtado de Mendoza, pero en este artículo se demuestra que las pruebas que se han aportado para ello carecen de base. Se señalan, en cambio, claros indicios de la influencia de la *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada* de Luis de Mármol Carvajal. Se estudia además el peculiar uso que hizo Calderón de sus fuentes, concluyendo que las transformaciones a las que somete el material histórico se dejan explicar más satisfactoriamente desde un proyecto estético que como interpretación de hechos reales. Finalmente, se indaga en términos más generales en la actitud de Calderón ante sus fuentes históricas.

Palabras clave: Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, Mármol Carvajal, Hurtado de Mendoza, Pérez de Hita.

ABSTRACT

It is a well-known fact that *La guerra de los moriscos* by Ginés Pérez de Hita was the main source for Calderón's play *Amar después de la muerte*. Diego Hurtado de Mendoza's *Guerra de Granada* is usually named as an important secondary source, but in this article the supposed proofs of its influence are shown to be unfounded. On the other hand, strong reasons are given to believe that Calderón was influenced by Luis de Mármol Carvajal's *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. The peculiar use Calderón made of his sources is studied, leading to the conclusion that the transformations to which he subjects the historical material can be explained more satisfactorily from an esthetic point of view than as an interpretation of real events. Finally, Calderón's attitude towards his historical sources is explored in more general terms.

Key words: Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, Mármol Carvajal, Hurtado de Mendoza, Pérez de Hita.

En su estremecedor drama *Amar después de la muerte*, Calderón presenta un conflicto enmarcado en el contexto histórico de la rebelión de los moriscos de Granada y su consiguiente represión (1568-1571). Aunque, como de costumbre, Calderón manejó con gran libertad los hechos históricos, reduciendo toda la compleja sucesión de campañas y batallas al cerco de una sola villa, e incluso adaptando la topografía granadina a su antojo, tuvo que

consultar una o más fuentes históricas para adquirir los conocimientos necesarios para poder escribir la obra. Fijándonos únicamente en las fuentes que se centran en aquella guerra, son tres las que pueden haberle proporcionado los datos que aprovechó.

La más conocida es con mucha diferencia la *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza, que con su estilo conciso y sentencioso ha sido considerada, desde al menos el siglo XVIII, una de las obras mejor escritas de la literatura española. Bastó para que el autor mereciera el apodo de «Tácito español», y Menéndez Pidal acabara incluyendo fragmentos de ella en su selecta *Antología de prosistas castellanos* de 1898. Redactada con toda probabilidad entre 1571 y 1575¹, circuló en numerosísimos ejemplares manuscritos hasta que se permitió su publicación en 1627, fecha casi seguramente anterior a la de *Amar después de la muerte*².

Mucho menos célebre es la *Historia del [sic.] rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada* de Luis de Mármol Carvajal, que se publicó en 1600. Es una exposición ordenada, detallada y a ratos escalofriante de los hechos tal como los entendía su autor, que participó en ellos. El estilo, esencialmente funcional, no deslumbra como el de Hurtado, pero por esa misma razón no distrae nunca del contenido.

La *Guerra de los moriscos* (1619) de Ginés Pérez de Hita, finalmente, publicada en 1619 como segunda parte de las *Guerras civiles de Granada*, suele ser caracterizada como «novelesca». El autor, que a diferencia de Mármol Carvajal no fue más que un soldado raso, no pudo conocer bien las acciones y deliberaciones de los altos mandos. No sorprende constatar que mezcla en su texto hechos reales, rumores y frutos de su propia imaginación, por lo cual su obra suele ser considerada poco fiable como fuente histórica.

No hay ni puede haber debate sobre la fuente principal de *Amar después de la muerte*. La acción central de la obra es la historia de la bella morisca Maleha (o *Maleca*, en Calderón), muerta y despojada de sus joyas a manos del soldado Garcés durante el saqueo de Galera, y de su audaz amante Tuzaní, que se infiltra en el campo cristiano en busca del culpable para poder vengar su muerte. Esta anécdota la pudo encontrar Calderón en la *Guerra de los moriscos* de Ginés Pérez de Hita y en ningún otro texto escrito. Desde el primer comentarista serio de la obra, George Ticknor, hasta sus críticos más recientes, como Manuel Ruiz Lagos, se ha sostenido que Calderón debe de haber consultado también otras fuentes, de mayor fiabilidad histórica,

¹ Según BLANCO-GONZÁLEZ, Bernardo, en el estudio preliminar de su edición de la *Guerra de Granada*, Madrid, Castalia, 1970, p. 82.

² Para la datación de la obra, véase COENEN, Erik, «Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de *Amar después de la muerte*», *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 2006/2, p. 350n.

notablemente la *Guerra de Granada* de Hurtado de Mendoza³, aunque a veces también se remite a la obra de Mármol Carvajal.

Ticknor adujo las similitudes que veía entre «los elocuentes discursos del Zaguer en Mendoza y el de Malec en Calderón» y entre la descripción de la Alpujarra en Mendoza y en Calderón⁴. Es el único crítico que ha creído ver un parecido entre estos discursos, pero la supuesta semejanza entre las dos descripciones de la Alpujarra es señalada también por Manuel Ruiz Lagos en una nota a su reciente edición de la obra. En otra nota, el mismo editor sostiene que «la referencia final a la defensa que de la Alpujarra hacen los moriscos ‘incluso con piedras’ induce a pensar que Calderón conocía bien la crónica de Hurtado de Mendoza»⁵. Por otra parte, Margaret Wilson, que ha dedicado unas páginas muy inteligentes a la relación entre la obra y sus posibles fuentes, sospecha que los hechos históricos que necesitaba conocer Calderón eran del dominio público, por lo que considera arriesgado hacer afirmaciones al respecto⁶.

Son, pues, tres los pasajes de *Amar después de la muerte* que han sido señalados como pruebas de la influencia de la *Guerra de Granada*: el discurso de don Juan Malec, a principios de la primera jornada de la comedia, en el que se supone resuena el que Hurtado de Mendoza atribuye al Zaguer; la descripción de la Alpujarra, a principios de la segunda jornada de Calderón, que habría sido calcada a la que hace Hurtado de Mendoza en su libro primero; y la referencia, un poco más adelante en *Amar después de la muerte*, al uso de piedras como armas arrojadas por parte de los moriscos. Examinémoslos uno a uno.

Al principio de *Amar después de la muerte*, el venerable anciano don Juan Malec irrumpe en una *zambra* celebrada por los moriscos de Granada para informarles de la nueva pragmática de Felipe II (aprobada el 17 de noviembre de 1566 y publicada el 1 de enero de 1567), para denunciar el trato humillante al que le ha sometido el noble cristiano don Juan de Mendoza, y para incitar a la venganza por medio de una rebelión generalizada. El edicto y la rebelión son históricos; la afrenta, ficticia. No es descabellado pensar que la arenga de Malec pudo haber sido inspirada en un discurso similar encontrado en una de las fuentes que tuvo Calderón a su disposición, pero no hay razones para pensar que tal fuente fuera la (ahora)

³ TICKNOR, George, *Historia de la literatura española*, traducida al castellano con adiciones y notas críticas por D. Pascual de Gayangos y D. Enrique de Vedia, tomo III, Madrid, Rivadeneyra, 1854, pp. 39-42; *El Tuzaní de la Alpujarra* [= *Amar después de la muerte*], edición de Manuel Ruiz Lagos, Alcalá de Guadeira, Guadalupe, 1998.

⁴ TICKNOR, George, *op. cit.*, p. 40.

⁵ RUIZ LAGOS, Manuel, *cit.*, p. 151.

⁶ WILSON, Margaret, «“Si África llora, España no ríe”: A Study of Calderón’s *Amar después de la muerte* in Relation to its Source», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI (1984), p. 421.

célebre obra de Hurtado de Mendoza. Éste pone un discurso remotamente parecido en boca de Aben Xahuar, también conocido como el Zaguer, que no figura en el drama de Calderón, y se lo hace pronunciar en casa de un tal Zinzán, que tampoco figura⁷. Pérez de Hita cita un discurso similar, aunque menos profundo en su análisis de los hechos, puesto en boca de Abenchohar, otra persona de la historia que no llegó a ser personaje del drama⁸. También Mármol Carvajal incluye en su *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada* un discurso parecido, aunque no formulado para incitar a la rebelión sino para pedir la suspensión del edicto, y puesto en boca de Francisco Nuñez Muley, que tampoco figura en la obra de Calderón (II, 9)⁹.

Ninguna de estas tres posibles fuentes ha dejado huellas incuestionables en el texto pronunciado por Malec en *Amar después de la muerte*. Por supuesto, las tres hacen referencia a las disposiciones fundamentales del edicto y a sus consecuencias, como también lo hace Malec, pero los razonamientos se parecen en muy poco. El estilo no revela más semejanzas de lo esperable en textos escritos por personas adiestradas en el manejo de la retórica formal.

Es cierto que en el léxico hay dos elementos comunes. El Zaguer de Hurtado de Mendoza avisa a los moriscos que en el trato diario serán «no menos esclavos, que si lo fuesen»¹⁰; el Malec de Calderón insiste en que «los cristianos solamente / haceros esclavos tratan» (vv. 178-79)¹¹. El Zaguer les aconseja «elegir cabeza de ellos mismos»; Malec les dice: «Elegid una cabeza / de la antigua estirpe clara / de vuestros Abenhumeyas» (vv. 190-92). Con todo, si tales coincidencias verbales («esclavos»; «elegir una cabeza») fuesen indicios bastantes para demostrar que Calderón se basó en Hurtado de Mendoza, también las habría suficientes para demostrar que, al contrario, se basó en el discurso de Abenchohar recogido por Pérez de Hita. Por ejemplo, en la *Guerra de los moriscos*, Abenchohar se dirige a los moriscos llamándoles «estimadas reliquias de las moras y granadinas naciones»¹²; en Calderón, Malec les llama «noble reliquia africana» (vv. 177; la cursiva es mía). La verdad es que los discursos incluidos en Hurtado de

⁷ Ed. cit., pp. 115-16.

⁸ PÉREZ DE HITA, Ginés, *La guerra de los moriscos: segunda parte de las Guerras civiles de Granada*, edición de Paula Blanchard-Demouge, estudio preliminar e índices por Joaquín Gil Sanjuán, Granada, Universidad, 1998, pp. 13-15.

⁹ MÁRMOL CARVAJAL, Luis de, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, con introducción de Ángel Galán, Málaga, Arguval, 2004; cito por libro y capítulo, como permite la brevedad de éstos.

¹⁰ Ed. cit., p. 116.

¹¹ Cito aquí y en adelante por *Amar después de la muerte*, edición de Erik Coenen, en prensa, Madrid, Cátedra, 2008.

¹² Ed. cit., p. 13. La cursiva es mía.

Mendoza, Pérez de Hita y Mármol Carvajal derivan los tres de una misma fuente documental, el *Memorial* que presentó Nuñez Muley al Rey Felipe II contra el edicto¹³, y ninguno guarda suficientes semejanzas con el de Malec en *Amar después de la muerte* como para permitir conclusiones sobre relaciones intertextuales.

No parece por tanto aconsejable buscar en los discursos del Zaguer y Malec una prueba de la influencia de Hurtado de Mendoza en Calderón. La descripción o evocación de la Alpujarra constituye, al menos en potencia, una prueba bastante más clara, ya que no figura tal descripción en Pérez de Hita, y Mármol Carvajal sólo ofrece descripciones de las distintas *Tahas* o zonas administrativas de la Alpujarra, no de la región en su totalidad. Como ya dijimos, tanto Ticknor como Ruiz Lagos han señalado tal relación directa entre la descripción de la Alpujarra por parte del personaje don Juan de Mendoza al principio de la segunda jornada *Amar después de la muerte*, y la descripción que ofrece otro Mendoza —Hurtado— en su *Guerra de Granada*. El pasaje en cuestión reza como sigue:

Ésta, austral águila heroica,
 es el Alpujarra, ésta
 es la rústica muralla,
 es la bárbara defensa
 de los moriscos, que hoy,
 mal amparados en ella,
 africanos montañeses,
 restaurar a España intentan.
 Es por su altura difícil,
 fragosa por su aspereza,
 por su sitio inexpugnable
 e invencible por sus fuerzas:
 catorce leguas en torno
 tiene, y en catorce leguas
 más de cincuenta que añade
 la distancia de las quiebras,
 porque entre puntas y puntas
 hay valles que la hermocean,
 campos que la fertilizan,
 jardines que la deleitan.
 Toda ella está poblada
 de villajes y de aldeas;
 tal, que cuando el sol se pone,
 a las vislumbres que deja,
 parecen riscos nacidos
 cóncavos entre las peñas,
 que rodaron de la cumbre,
 aunque a la falda no llegan. (vv. 931-958)

¹³ Garrad, Kenneth., «The original *Memorial* of D. Francisco Nuñez Muley», *Atlante*, II, 1954, pp. 198-226.

Sin duda, muchos de los elementos que conforman esta descripción son aplicables a la Alpujarra del mundo real, pero la verdad es que también lo son, digamos, a la Cordillera Cantábrica o cualquier otra zona montañosa. Brillan por su ausencia las referencias a los aspectos más característicos de la zona: los cultivos específicos, la industria de la seda, los pueblos blancos, el cultivo en bancales, la tupida red de acequias, etcétera. Tal vez el único elemento que guarda relación con lo peculiarmente alpujarreño es uno que aparece más adelante en el texto y que no es estrictamente paisajístico: la alabanza de la singular destreza de los moriscos como agricultores.

Ticknor daba por indiscutible, y Ruiz Lagos da por «muy posible», que esta descripción deriva de la que aparece en la *Guerra de Granada* de Hurtado de Mendoza:

Montaña áspera, valles al abismo, sierras al cielo, caminos estrechos, barrancos y derrumbaderos sin salida: ellos gente suelta, práctica al campo, mostrada a sufrir calor, frío, sed, hambre; igualmente diligentes y animosos al acometer, prestos a desparcirse y juntarse: españoles contra españoles, muchos en número, proveídos de vitualla, no tan faltos de armas que para los principios no les basten; y en lugar de las que no tienen, las piedras delante de los pies, que contra gente desarmada son armas bastantes¹⁴.

Comparados los dos pasajes sin prejuicios, hay que reconocer que las coincidencias resultan más bien escasas. Incluso en el léxico apenas comparten nada los dos textos: Calderón alude a la «aspereza» de la Alpujarra, Hurtado de Mendoza habla de una «montaña áspera». Ambos mencionan los valles, pero eso es previsible en una descripción de una sierra, y además, mientras para Hurtado indican peligro («valles al abismo»), Calderón resalta su belleza («valles que la hermosean»). Elementos arcádicos como esta alusión de Calderón a la hermosura del paisaje, pertenecientes al *locus amoenus* convencional de la retórica, faltan por completo en la descripción ofrecida por Hurtado de Mendoza. Lo poco que tienen en común ambos textos, en suma, se limita a lo que podrían compartir con cualquier otro ejercicio retórico de *topographia*.

Más que el texto de Hurtado, el de Calderón recuerda otros similares del propio dramaturgo. Recordemos, como un ejemplo de muchos posibles, la descripción que en *La vida es sueño* hace Rosaura de la torre de Segismundo:

Rústico yace, entre desnudas peñas,
un palacio tan breve,
que el sol apenas a mirar se atreve.
Con tan rudo artificio
la arquitectura está de su edificio,
que parece, a las plantas

¹⁴ Ed. cit., pp. 118-19.

de tantas rocas y de peñas tantas
 que al sol tocan la lumbre,
 peñasco que ha rodado de la cumbre. (vv. 56-64)¹⁵

Las coincidencias léxicas («peñas», «cumbre», «sol»), entre ambos pasajes de Calderón exceden en número a los que hemos señalado entre éste y Hurtado de Mendoza. Una («rústico») es muy significativa, ya que se trata de una voz muy del gusto de Calderón, que casi nunca falta en sus descripciones paisajísticas. Sobre todo, hay que subrayar la casi idéntica descripción de las edificaciones como «peñas que rodaron de la cumbre» (*Amar después de la muerte*) o como «peñasco que ha rodado de la cumbre» (*La vida es sueño*). En breves palabras, Calderón, en su descripción de la Alpujarra, no sigue la *Guerra de Granada* sino sus propias costumbres poéticas y retóricas. A fin de cuentas, para la eficacia dramática de su texto, poca importancia tiene el que la Alpujarra ficticia se parezca poco o mucho a la Alpujarra del mundo real. Pensar que la tiene es partir de un prejuicio generado por el realismo literario, doctrina estética muy posterior al teatro barroco. Diego Hurtado de Mendoza, historiador, pretende caracterizar los rasgos principales de la Alpujarra como teatro de operaciones militares; Pedro Calderón de la Barca, poeta, pretende dibujar en la imaginación del espectador el escenario de una acción dramática.

Queda, como último argumento esgrimido para probar que Calderón acudió a la *Guerra de Granada* como fuente, la referencia al uso de piedras como armas («solamente con piedras / se defienden», vv. 1152-53). Efectivamente, Hurtado de Mendoza hace alguna referencia a ello; pero también abundan tales referencias en la *Guerra de los moriscos* de Pérez de Hita que, como hemos visto, fue consultado por Calderón sin duda alguna. Tan sólo en los capítulos que tratan del sitio de Galera figuran los siguientes ejemplos: «se arrojaron hasta cincuenta Moros por la batería de la popa [...] disparando algunos arcabuzazos y tirando muchas piedras»; «así mismo distribuyeron otros ochenta o noventa hombres por toda la batería hecha para la guardia y defensa della, proveyéndoles de muchas piedras, que eran las armas de que ellos más se confiavan, y no sin razón alguna, porque con ellas el assalto passado avían hecho la guerra»; y «los Moros ... començaron con bravo ánimo a pelear con los Christianos, disparando en ellos una buena carga de arcabuzazos y arrojando sobre ellos gran cantidad de piedras, tiradas con grandísima violencia, que éstas eran las armas con que más daño hazían en aquella ocasión, por ser grandísimos tiradores dellas y muy ciertos»¹⁶. Para saber que los moriscos se defendían con piedras, a Calderón le bastaba con conocer la obra de Pérez de Hita.

Así que ninguna de las pruebas aducidas para demostrar la influencia de

¹⁵ Cito por la edición de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1985.

¹⁶ Ed. cit., pp. 268, 276 y 278-79. Las cursivas son mías.

la *Guerra de Granada en Amar después de la muerte* resiste un examen riguroso. ¿Hay realmente indicio alguno de que Calderón conociera el escrito —hoy tan célebre— de Hurtado de Mendoza? No hay que dar demasiada importancia a la coincidencia con el apellido del personaje de Juan de Mendoza: Calderón (quien, por otra parte, tenía relaciones con los Mendoza de su tiempo) conocía muy bien la importancia de esta familia en el antiguo Reino de Granada, y apellidó del mismo modo a los protagonistas de su otro drama «granadino», *La niña de Gómez Arias*. Todas o casi todas las acciones de don Juan de Mendoza en *Amar después de la muerte* son ficticias, pero es verdad que un noble de ese nombre participó en la guerra como lugarteniente del Marqués de Mondéjar y alcaide de la Alhambra, don Íñigo López de Mendoza, uno de los protagonistas más interesantes de los sucesos históricos. Margaret Wilson ha afirmado que la aparición de don Juan de Mendoza en el drama de Calderón demuestra que consultó a algún autor más que a Pérez de Hita, ya que éste no lo menciona¹⁷. Wilson se equivoca: el novelista lo menciona en seis ocasiones a lo largo de su libro. Es más, el modo de presentarlo Pérez de Hita coincide con el del personaje de Calderón, don Juan Malec: «don Juan, don Juan de Mendoza, / deudo de la ilustre casa / del gran Marqués de Mondéjar» dice éste (vv. 114-16); «don Juan de Mendoza, cercano deudo suyo [= del Marqués de Mondéjar]», escribe aquél¹⁸. Ni Hurtado de Mendoza ni Mármol Carvajal lo presentan como «deudo» del Marqués.

El único —tenue— indicio que he podido encontrar de una relación directa entre el drama de Calderón y el escrito de Hurtado de Mendoza late en el fondo de unos versos que pronuncia don Juan de Austria. Éste, en la comedia, es representado anacrónicamente como el vencedor de Lepanto, por lo que Calderón se permite atribuirle el siguiente juego de palabras:

desde que oí que había
en el Alpujarra pueblo
que Galera se llamaba,
la quise poner el cerco,
por ver sí, como en el mar,
dicha en las galeras tengo
en la tierra. (vv. 1789-95)

No parece descabellado pensar que esta antítesis —«dicha en el mar» frente a «dicha en la tierra»— le fuera sugerido por la siguiente de Hurtado de Mendoza: «[el Rey] ocuparía a don Juan *en hechos de tierra, como lo estaba en los de mar*»¹⁹. Con todo, dista mucho de ser una prueba concluyente, y hay que reconocer que, si Calderón leyó la *Guerra de Granada* sin

¹⁷ Art. cit., p. 421.

¹⁸ Ed. cit., p. 120.

¹⁹ Ed. cit., p. 202.

sacarle más provecho que una solitaria figura retórica, la obra no debe de haberle impresionado mucho.

Desde luego, los diversos autores que escribieron sobre los sucesos históricos coinciden en grandes líneas en los hechos fundamentales, pero no siempre en los detalles que incluyen. Algunos de los detalles que aparecen en el texto de Calderón parecen estar basados en Pérez de Hita, y no me refiero únicamente a los relacionados con el cerco de Galera. Así, entre las causas de la rebelión, Calderón menciona (vv. 993-98) un altercado que se produjo en el Consejo de Granada cuando don Fernando de Válor intentó entrar con una daga y el presidente, don Pedro de Deza (o Pedro Maza, según Pérez de Hita), tuvo que quitársela. El incidente es narrado por extenso por Pérez de Hita, quien lo consideró —lo mismo que más tarde Calderón y a diferencia de otros autores— una de las causas principales de la rebelión:

Esta ocasión, y las demás que hemos contado fueron parte para que el Reyno se levantasse. Maldita sea la daga y malditas las demás ocasiones, pues tantos malos por ellas resultaron y tanto derramamiento de sangre christiana. [...] Don Fernando contó todo lo que le avía sucedido en Granada con Don Pedro Maza y cómo le avía quitado la daga. Y esto Don Fernando lo contava con tanta cólera y coraje, que de pura passión llorava, jurando de tomar vengança con su mano del agravio recebido. Su tío Abenchoar, de pesar lleno por el caso sucedido, le dijo: ‘No con lágrymas (amado sobrino) se toman las venganças, sino con las armas’²⁰.

No obstante, hay en el texto de Calderón, sobre todo en las escenas iniciales, elementos y referencias a otros detalles que no se encuentran en Pérez de Hita y que difícilmente pudo haber conocido el autor sin consultar alguna fuente escrita.

La obra arranca con una reunión secreta de moriscos granadinos en casa de un cadí para celebrar su «viernes» con una zambra. Ninguna de las fuentes históricas que pudo haber consultado Calderón describe este tipo de reuniones a puerta cerrada; pero hay una que alude a ellas, aunque muy escuetamente. Es Mármol Carvajal quien, en su *Historia del rebelión y castigo de los moriscos de Granada*, escribe lo siguiente sobre los moriscos comunes (II, 1):

aunque no eran moros declarados, eran herejes secretos, faltando en ellos la fe y sobrando el baptismo [...]. Los viénes guardaban y se lavaban, y hacian la zalá en sus casas a puerta cerrada.

Son las únicas frases en las diversas fuentes que pueden haberle sugerido a Calderón la escena que inventó. En ésta, la reunión es interrumpida por la llegada de don Juan Malec, que explica del siguiente modo a los presentes cómo se enteró de los nuevos edictos en el cabildo:

²⁰ Ed. cit., pp. 10 y 12.

Hoy entrando en el cabildo,
 envió desde la sala
 del rey Felipe segundo
 el presidente una carta,
 para que la ejecución
 de lo que por ella manda,
 de la ciudad quede a cuenta. (vv. 70-76)

Es históricamente correcto que, tal como ha sucedido según don Juan Malec, el edicto no se hizo público hasta después de que se informara por carta al cabildo de Granada. Este procedimiento poco habitual no lo mencionan ni Pérez de Hita ni Hurtado de Mendoza. Sí figura, en cambio, en la *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada* de Mármol Carvajal. Éste explica que «para excusar importunidades, [los capítulos] no se publicaron hasta que los enviaron al presidente de Granada que los ejecutase» (II, 5). Un detalle de este tipo difícilmente puede ser considerado del dominio público, y habrá que pensar que Calderón conocía la obra de Mármol suficientemente bien para haberse fijado en el dato.

Malec hace referencia a un desencuentro con don Juan de Mendoza a raíz del nuevo edicto (vv. 102-167), que no tiene base histórica alguna. No obstante, el punto de vista de Malec parece corresponder al de un sector importante, ya no del cabildo de Granada, sino del mismo entorno de Felipe II, y es otra vez Mármol el único autor que habla de ello:

[A]lgunos fueron de parecer que los capítulos no se ejecutasen todos juntos, por estar los moriscos tan casados con sus costumbres, y porque no lo sentirían tanto yéndoselas quitando poco à poco. (II, 6)
 Y aunque el duque de Alva y don Luis de Ávila, comendador mayor de Alcántara, y otros, eran de parecer que [la nueva *premativa*] se sobreyese por algún tiempo, á lo menos que se fuese ejecutando poco á poco, jamás pudieron persuadir al cardenal Espinosa á ello. (III, 1)

Es innegable la coincidencia con las opiniones que Calderón pone en boca de don Juan Malec:

dije que, aunque era
 ley justa y prevención santa
 ir haciendo poco a poco
 de la costumbre africana
 olvido, no era razón
 que fuese con furia tanta;
 y así, que se procediese
 en el caso con templanza,
 porque la violencia sobra
 donde la costumbre falta. (vv. 104-13)

En cuanto al contenido del edicto o *premativa*, éste es resumido muy escuetamente por Pérez de Hita y también por el Malec de Calderón, pero

el cotejo de sus textos sugiere que aquél no puede haber sido la fuente de éste. Escribe Pérez de Hita:

En este tiempo, pues, el cathólico y serenísimo Rey don Felipe, segundo deste nombre, con piadoso zelo y por la honra de Dios mandó que los Moros de Granada y su Reyno (pues eran bautizados y christianos), para que mejor sirviessen á Dios nuestro Señor, que mudassen el hábito y no hablassen su lengua, ni usassen sus leylas y zambras, ni hiziessen las bodas a su usança, ni en las Navidades y días de Años nuevos sus comidas á sus costumbres, las quales comidas se llamavan mezuamas, y sin eso otras cosas les fueron vedadas que no convenía que las usassen²¹.

En palabras de Calderón, lo que estipula el edicto es

que ninguno
de la nación africana
[...] pudiese
tener fiestas, hacer zambras,
vestir sedas, verse en baños,
ni oírse en alguna casa
hablar en su algarabía,
sino en lengua castellana. (vv. 92-101)

Podríamos aceptar como fuente a Pérez de Hita si no fuera por la mención explícita de la prohibición de los baños, a la que éste no alude en ningún momento. Calderón pudo haber destilado los datos de Hurtado de Mendoza, interpretando como «zambros» su referencia a «la música, cantares, fiestas», y como «sedas» su referencia al «hábito morisco»:

El Rey les mandó dejar la habla morisca, y con ella el comercio y comunicación entre sí; quitóseles el servicio de los esclavos negros a quienes criaban con esperanzas de hijos, y el hábito morisco en que tenían empleado gran caudal: obligáronlos a vestir castellano con mucha costa, que las mujeres trajesen los rostros descubiertos, que las casas acostumbradas a estar cerradas, estuviesen abiertas; lo uno y lo otro tan grave de sufrir entre gente celosa. Hubo fama que les mandaban tomar los hijos, y pasarlos a Castilla: vedáronles el uso de los baños, que eran su limpieza y entretenimiento; primero les habían prohibido la música, cantares, fiestas, bodas, conforme a su costumbre, y cualesquier juntas de pasatiempo²².

Con todo, la fuente más plausible es también en este caso Mármol Carvajal, quien reproduce casi textualmente el edicto, ítem por ítem (II, 6). Incluye todo lo que incluye Calderón y menciona lo mismo que él —y a diferencia de Hurtado de Mendoza—, explícitamente la seda («porque no perdiesen de todo punto los vestidos moriscos que estaban hechos, se les dio licencia para que pudiesen traer los que fuesen de seda ó tuviesen seda

²¹ Ed. cit., p. 3.

²² Ed. cit., p. 108.

en guarniciones, tiempo de un año»), así como las zambras («y que no hiciessen zambras, ni leilas con instrumentos»).

En la jornada segunda figura otra alusión que no puede proceder de Pérez de Hita, ni tampoco de Hurtado de Mendoza, pero sí, una vez más, de Mármol Carvajal. Los moriscos han elegido como «rey» a don Fernando de Válor, ahora llamado Aben Humeya. Calderón pone en boca de su personaje don Juan de Mendoza el siguiente comentario sobre esta elección:

hubo algunas competencias
entre don Fernando Válor
y otro hombre (vv. 1080-82)

Dice Mármol al respecto:

Como supo [Farax Aben Farrax] que estaba allí don Hernando de Válor y que le alzaban por rey, se alteraba grandemente, diciendo que cómo podía ser que habiendo sido él nombrado por los del Albaicin, que era la cabeza, eligiesen los de Béznar a otro; y sobre esto hubieran de llegar á las armas. (IV, 7)

Cierto que el desacuerdo entre Válor y Farax Aben Farax es convertido por Calderón en un desacuerdo entre Válor y don Álvaro Tuzaní, pero el hecho en sí de la lucha por el poder entre dos líderes de los moriscos rebeldes es innegablemente histórico, y el dramaturgo sólo puede haberlo sacado de la crónica de Mármol.

En resumidas cuentas, aunque no se puede descartar que Calderón conociera la *Guerra de Granada* de Hurtado de Mendoza, no hay más que un eco remoto de esa obra en *Amar después de la muerte*, si es que lo hay. Mucho más perceptible es la huella de la *Historia del rebelión y castigo de los moriscos de Granada* de Mármol Carvajal, al lado de la evidente presencia de la *Guerra de los moriscos* de Pérez de Hita. Esta constatación es, cuanto menos, una corrección de lo que se viene afirmando ya desde hace más de siglo y medio, y nos dice algo sobre la recepción de las obras de Mármol y de Hurtado. Quizás el prestigio de éste último, en el siglo XVII, no fue en absoluto el que ha tenido en siglos posteriores.

Determinar las fuentes de *Amar después de la muerte* no es más que una tarea previa a otra de mayor importancia para el estudio de la obra: examinar la forma peculiarmente calderoniana de aprovecharlas, establecer qué es exactamente lo que conservó, lo que quitó, y tal vez más que nada, lo que añadió al material histórico que tuvo a su disposición. Han hecho observaciones interesantes al respecto Ángel Valbuena Briones²³ y sobre todo Margaret Wilson en su artículo antes citado, pero creo pertinente añadir unas observaciones propias. Distingo en ellas dos planos: el de la anécdota par-

²³ VALBUENA BRIONES, Ángel, «La guerra civil de Granada a través del arte de Calderón», *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 201-212.

ticular que constituye la acción central del drama, derivada de la narración de Pérez de Hita; y el del contexto histórico, que, salvo en las contadas ocasiones que hemos señalado, es demasiado general para que quepa identificar una fuente determinada. En cuanto al primero de estos planos, las intervenciones más llamativas del autor son las siguientes.

A los personajes que en Pérez de Hita sólo tienen apellido o apodo («la Maleha», «el Tuzaní»), Calderón les da nombre («doña Clara Malec», «don Álvaro Tuzaní», aunque después de estallada la rebelión arabizan sus nombres como «el Tuzaní» y «Maleca»). Es una intervención lógica, justificable por la necesidad de dar más entidad propia a quienes a fin de cuentas son los protagonistas del drama. Lo llamativo es que, mientras a éstos les da nombre de pila, se lo quita al asesino de la joven morisca. Según Pérez de Hita, éste «se llamava Francisco Garcés y era natural de Peal de Bezerro, y seguía la guerra con otros amigos a sus aventuras sin sueldo alguno»²⁴, pero en Calderón no es de ningún sitio y pasa a llamarse simplemente «Garcés», como si el dramaturgo hubiera querido negarle hasta la dignidad y la individualidad de tener nombre propio.

En Pérez de Hita, el Tuzaní encuentra entre las ruinas de Galera el cuerpo ya difunto de su amada. En Calderón, en cambio, todavía le queda un soplo de vida cuando la encuentra, lo cual le permite intercambiar unas frases con su marido antes de expirar. Es una modificación que, como bien demuestra el gran número de secuencias cinematográficas similares de nuestros días, ofrece grandes oportunidades de revestir la escena de un patetismo superior. También en este aspecto, pues, Calderón tuvo razones de eficacia dramática para modificar la historia original.

Tanto en la versión de Pérez de Hita como en la de Calderón, el Tuzaní se infiltra en el campo enemigo con el fin de identificar al asesino de su esposa. En aquélla, lo hace introduciendo referencias a los saqueos en sus conversaciones con sus supuestos camaradas hasta que uno de ellos muerde el cebo, lanzándose a relatar cómo mató, en el saqueo de Galera, a «una de las más bellas damas que tenía el mundo»²⁵. Calderón, en cambio, prefirió fortalecer un elemento bastante subordinado en el relato de Pérez de Hita para la identificación del malhechor: las joyas que el Tuzaní regala a su esposa en prenda de su amor. Las introduce ya en la jornada segunda, en las bodas de la pareja morisca, y vuelven a aparecer en la jornada tercera, manoseadas y tratadas como mera mercancía por los soldados cristianos y hasta por el mismísimo don Juan de Austria. Calderón, evidentemente, reconoció la potencia de las joyas como símbolo capaz de influir en los sentimientos del público.

Finalmente, Calderón modificó a fondo las circunstancias del desenlace.

²⁴ Ed. cit., p. 333.

²⁵ Ed. cit., p. 331.

Según Pérez de Hita, el Tuzaní mató a Garcés en lo que podríamos llamar un duelo caballeresco. Puede parecer sorprendente, a primera vista, que Calderón, siendo tan proclive a la representación de tales duelos en sus obras, no adoptara este final, pero la verdad es que tal desenlace hubiera sido bastante pobre en términos dramáticos. Calderón prefirió introducir una escena realmente extraordinaria en la que, encarcelados los dos, Garcés relata sus fechorías sin sospechar la identidad del Tuzaní, y éste, después de realizar un esfuerzo titánico para disimular sus sentimientos, finalmente le mata «a traición», a puñaladas. Es la única acción aparentemente innoble del Tuzaní en toda la obra, y la explicación es fácil: al igual que el capitán don Álvaro de *El alcalde de Zalamea*, Garcés, el hombre que no merece siquiera tener nombre de pila, no merece morir como un noble, sino sólo del modo más vil.

Todas estas modificaciones, y otras de menor trascendencia, tienen una coherencia mucho mayor si se explican en términos de eficacia e impacto artísticos que si nos empeñamos en entenderlos en términos «ideológicos». Algo similar se puede decir del segundo de los dos planos que hemos distinguido, el de los hechos históricos más generales.

Como no puede ser de otra manera, Calderón simplifica los hechos militares en sumo grado. Los intentos de pacificación del Marqués de Mondéjar, la sucesión de campañas militares, las batallas, las negociaciones, la tensa situación en el Albaicín, las vacilaciones, divisiones y luchas internas en el campo morisco, los innumerables muertos y atrocidades, las deliberaciones, estrategias y tácticas, todo esto lo reduce Calderón al asedio de una sola población, cuya conquista conduce directamente a la rendición de los moriscos y al cese de las hostilidades. Incluso la conquista de Galera la convierte en una operación relámpago, muy distinta de la accidentada campaña que fue en la realidad, si bien Calderón conserva algo de la brutalidad de lo sucedido. Con excepción de la muerte de Aben Humeya —derrocado por sus propios seguidores, en una fase y circunstancias muy distintas de las históricas—, las únicas muertes que se representan o a las que se hace referencia en la comedia son la de don Juan Malec y la de su hija; muertes que, tratándose de un anciano y una mujer, subrayan acaso la debilidad de los defensores y la infamia de los hechos. Es éste uno de los elementos de la obra a los que sí cabe atribuir un sentido «ideológico», o mejor dicho, ético: Calderón recomienda la piedad por encima del rigor y el trato respetuoso con los débiles y los vencidos por encima de la severidad²⁶.

Calderón simplificó asimismo en extremo la amplia y compleja geografía de la guerra. Los hechos históricos en cuestión suelen recibir el nombre de

²⁶ Es un motivo frecuente en Calderón. En *La hija del aire, segunda parte*, Licas, personaje moralmente ejemplar, insiste en que «El vencedor / siempre honra al que ha vencido» (vv. 617-18); es decir que el vencedor que no haga tal, no es realmente un «vencedor». La misma idea puede ser considerada el tema central de *El sitio de Bredá*.

«la Rebelión de la Alpujarra» (o «de las Alpujarras»), siendo esta zona su indiscutible centro de gravedad; pero en realidad se extendió, aunque de modo parcial y desigual, por todo el antiguo Reino de Granada. Calderón no es que haya limitado la acción a la Alpujarra, sino que ha ideado una topografía ficticia constituida por tres poblaciones granadinas «reales» pero recolocadas en la geografía andaluza de tal modo que están muy cercanas entre sí convirtiéndolas a la vez en las villas principales de la Alpujarra. En el mundo real, Berja es el único de estas poblaciones que se sitúa en la Alpujarra, puesto que Gabia (o Las Gabias) es un municipio de la vega de Granada y Galera está más cerca de Murcia o de Albacete que de la Alpujarra. Por supuesto, Calderón crea su topografía imaginaria con el fin principal de acortar las distancias entre los lugares de acción y por tanto de facilitar el movimiento rápido de uno a otro. Los topónimos que elige, tomados de lugares granadinos reales, corresponden únicamente a una finalidad retórica: la de permitir una serie de juegos de palabras náuticos en torno a ellos.

Margaret Wilson ha estudiado satisfactoriamente estos juegos²⁷, pero sin conseguir determinar el sentido náutico de «Berja» o «Verja». En efecto, no parece tenerlo esta voz, pero sí lo tiene su casi homófono «verga», que tiene la misma etimología que «verja», del latín *virga*, «vara». Según el *Diccionario de Autoridades* de 1737, una verga es «lo mismo que vara. En este sentido tiene poco uso; sino es en la náutica, donde llaman así las varas, o palos de las antenas»²⁸. En cuanto a los otros topónimos, su sentido náutico es mucho más obvio. El de «Galera» es tan evidente en la actualidad como lo era en época de Calderón (Covarrubias define *galera* como «género de navío bien conocido, más para correr las costas que para engolfarse en alta mar»). El nombre de la población de Gavia (hoy día municipio de Las Gabias, constituido por Gabia Grande y Gabia Chica), en la vega de Granada y totalmente irrelevante para la Guerra de Granada real, también es fácil de relacionar con el mundo de los barcos: derivada del latín *gavia* («gaviota»), una «gavia» o «gabia» es, según Covarrubias, «el cesto o castillejo, tejido de mimbres, que está en lo alto del mastil de la nave»²⁹.

Estos equívocos le permiten a Calderón establecer unas etimologías no menos fantásticas que su topografía: a las poblaciones de la región, afirma un personaje suyo, «las pusieron» los nombres «de Galera, Berja y Gavia» por ser la Alpujarra «mar de peñas y plantas, / adonde sus poblaciones /

²⁷ Art. cit., pp. 422-23.

²⁸ La cursiva es mía. Véase también WOODBRIDGE, Hensley Charles, *Spanish Nautical Terms of the Age of Discovery*, Urbana (Illinois), s.n., 1950.

²⁹ Por algún motivo que ignoro, Calderón tuvo muy presente este topónimo, que introduce sin más necesidad que la de la asonancia en la segunda jornada de *La niña de Gómez Arias*: «[Anda] corriendo el monte / la milicia de Granada / [...] sin atreverse a subir / ni a Benamejil ni a Gavia» (OC, II, p. 807), situando el pueblo de nuevo en unas alturas que en realidad no ocupa.

ondas navegan de plata» (vv. 180-87). Es decir que los tres lugares, según Calderón o según su personaje, deben su nombre al hecho de «navegar», metafóricamente, un «mar» y unas «ondas» igual de metafóricas. Lo interesante del caso es que implica que Calderón dio prioridad a unas consideraciones retóricas y poéticas —y éstas de alcance harto limitado— sobre la «representación fiel de la realidad». Ésta, en conclusión, debe de haberle importado muy poco.

Resulta de gran interés una pequeña modificación de los hechos reales que aparece en el largo discurso de Juan de Mendoza en la segunda jornada. Al recordar los principios de la rebelión, afirma este personaje que los moriscos «al Corregidor mataron» (v. 1043). Cuando estalló la rebelión, el corregidor de Granada era un tal Juan Rodríguez de Villafuerte, que no murió en el conflicto. Calderón, en la jornada primera de su drama, introdujo la figura ficticia del corregidor Alonso de Zúñiga, que como representante de la justicia ya no tiene ningún papel que jugar una vez que el enfrentamiento se ha convertido en un problema *militar*. Al parecer, el autor optó por librarse de un personaje que ya no tenía nada que aportar a la acción dramática, inventando su muerte violenta. El detalle se justifica, pues, por la coherencia y economía internas del drama, no por un supuesto afán de fidelidad histórica.

En contraste con estas modificaciones, simplificaciones y reducciones de la realidad histórica y geográfica, Calderón amplificó en sumo grado unos elementos que apenas están presentes en sus fuentes: las figuras de Tuzaní y Maleha/Maleca; sus amores; y el tema del honor. Para empezar, después de la escena inicial en casa del cadí, toda la jornada primera consiste de una serie de lances de amor y honor que bien podrían ser omitidos sin dañar seriamente el engranaje argumental de la obra. Su argumento básico abarca los siguientes elementos imprescindibles: el anuncio de nuevas medidas legales dirigidas a la asimilación cultural de los moriscos; la rebelión de éstos; el asedio y la conquista de una de sus poblaciones, Galera, por parte de las tropas de la monarquía; el asesinato de una joven morisca (Maleca); la infiltración de su amante o marido (Tuzaní) en el campo cristiano en busca del culpable (Garcés); la venganza de aquél, matando a éste. Tan sólo en la primera jornada, Calderón añade a estos elementos los siguientes: una afrenta personal de don Juan de Mendoza a don Juan Malec; la pretensión de don Álvaro Tuzaní de casarse inmediatamente con la hija de Malec para poder después vengar su afrenta como yerno del ofendido; la negativa de Clara Malec, por no querer que Álvaro se case con una mujer sin honor; la propuesta que hacen el «veinticuatro» Fernando de Válor y el corregidor Alonso de Zúñiga de restaurar el honor de los Malec casando a Clara con don Juan de Mendoza; la aceptación de esta propuesta por Clara en la esperanza de poder matar a Mendoza; el disgusto de don Álvaro Tuzaní por lo sucedido, que le lleva a desafiar a Mendoza; y el duelo de los dos, en el que se involucran su hermana Isabel Tuzaní, Válor y Zúñiga, y que

queda inconcluso. Todo esto procede de la imaginación de Calderón y es apenas relevante ni para el argumento esencial de la obra, ni para la consideración política, social o moral de los hechos históricos, por lo que su inclusión reclama una justificación artística. Algunos de estos elementos incluso no favorecen en absoluto la coherencia interna de la obra. Por ejemplo, cuando en la jornada segunda, pasados tres años, se casan don Álvaro Tuzaní y doña Clara Malec, no se explica por qué este matrimonio, que al parecer ha seguido siendo imposible durante tres años, de repente resulta admisible.

Hemos observado que esta escena de las bodas es importante sobre todo porque permite introducir en la acción las joyas que el Tuzaní regala a Maleca y que posteriormente serán cruciales para la identificación de su asesino. Hay otras escenas de la segunda jornada en cambio que, igual de carentes de base histórica, podrían ser consideradas totalmente superfluas para el desarrollo de la acción y cuya inclusión por tanto también precisa de una justificación artística de la que carece a primera vista.

Me refiero sobre todo a la escena final de la jornada. Anteriormente, las bodas de Maleca y el Tuzaní han sido interrumpidas por el sonido de las cajas españolas anunciando el ataque a las poblaciones sublevadas, y el Tuzaní ha sido mandado inmediatamente a Gabia para dirigir la defensa de esa población, mientras su esposa se queda en Galera. Allí, en la última escena de la jornada segunda, la visita el Tuzaní de noche, en secreto, para consumar su matrimonio, pero el encuentro es interrumpido por el toque de los centinelas de Galera, que han visto los ejércitos cristianos en la lejanía. Don Álvaro le propone a Clara llevársela consigo a Gavia, pero no puede hacerlo, ya que se ha escapado su yegua a consecuencia de la torpeza del gracioso Alcuzcuz. Se despiden los amantes, y así acaba la jornada segunda. La escena de la visita nocturna no influye de modo alguno en el curso de los sucesos. De hecho, la misma situación se repite al principio de la jornada tercera, si bien este nuevo intento del Tuzaní de visitar a su esposa sí tiene su función en el encadenamiento de los sucesos, ya que le permite llegar a Galera justo en el momento de la conquista de la villa, donde Maleca acaba expirando en sus brazos.

En breves palabras, Calderón, por un lado, modificó, condensó y simplificó en grado extremo el material histórico que le proporcionaban sus fuentes, y por otro, amplificó y complicó sustancialmente todo lo referente al amor y al honor de sus protagonistas. He insistido en que estos añadidos sustanciales, casi todos innecesarios para el desarrollo del argumento, piden una justificación. Pues bien, vistos en su conjunto, no es difícil ver cuáles deben de haber sido los motivos fundamentales por los que Calderón los incluyó. Casi todo lo que añadió tiene la función de engrandecer a sus protagonistas: no de «caracterizarlos», sino de constituirlos como auténticos héroes y de implicar emocionalmente al público en sus destinos. Todas las

acciones de don Álvaro Tuzaní y doña Clara Malec subrayan su nobleza de sentimientos, su valor, la firmeza de su sentido del honor y la fortaleza de su amor, y lo que más perfila su heroísmo son los grandes impedimentos y desgracias que sufre su amor. Es ésta la función principal de las escenas aparentemente innecesarias introducidas por Calderón: la de presentar una serie de obstáculos que deben vencer sus protagonistas para poder consumir su amor. Esta cadena de dificultades para una pareja tan innegablemente digna de buena fortuna no puede sino despertar la simpatía del público y contribuir enormemente al patetismo de las escenas trágicas de la jornada tercera: la muerte de Maleca en brazos del Tuzaní, y la consiguiente venganza de esa muerte. En gran medida, la escena de la venganza es tan impactante gracias a todo lo que la precede, que inculca en el espectador o lector una admiración para con don Álvaro Tuzaní a la par que repugnancia ante las acciones de Garcés.

Esto parece implicar que la principal preocupación de Calderón al escribir *Amar después de la muerte* fue de índole estética, hecho que pasan por alto muchos de los numerosos estudios de la obra que han aparecido en la última década³⁰. Antes que nada, Calderón quería crear una obra de gran impacto dramático, no un comentario a sucesos históricos o una reflexión sociopolítica. Ello no quiere decir, por supuesto, que Calderón, en esta y en otras obras, no pretendiera otra cosa que entretener a su público. Quiere decir que Calderón fue antes que nada un artista, un poeta dramático, y es así como sus comedias deben ser estudiadas en primer lugar, como arte dramático y no como tratados ideológicos disfrazados de teatro.

Con todo, no cabe duda de que entre las amplias y variadas lecturas de Calderón figuraron muchísimos escritos historiográficos: no sólo los clásicos que se incluían en la formación de cualquier persona culta de su época, sino también las crónicas, las vidas de santos y las historias de sucesos particulares. Es difícil de creer que una persona que tenía tantas lecturas

³⁰ Por ejemplo CASO GONZÁLEZ, José Miguel, «Calderón y los moriscos de las Alpujarras», *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (1981)»*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 393-402; GRILLI, Giuseppe, «La otredad de *Amar después de la muerte*», *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, II, pp. 207-218; Ruiz Lagos, Manuel, «*El Tuzaní de la Alpujarra* o la singularidad de la memoria histórica», estudio preliminar de su edición de *El Tuzaní de la Alpujarra*, cit., pp. 17-72; SIEBER, Diane, «El monstruo en su laberinto: cristianos en las Alpujarras de *Amar después de la muerte*», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 1998*, ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, I, pp. 740-46; y WALZER, Hannah, «Los moriscos de *Amar después de la muerte*», *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso internacional celebrado en Ottawa del 4 a 8 de octubre del 2000*, ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 133-45.

históricas no reflexionara sobre sucesos pasados; pero lo es también que un autor que manejaba las fuentes históricas con tal despreocupación por la «verdad histórica» quisiera en sus obras comentarlos o analizarlos. Puede ser que Calderón entendiera la historia fundamentalmente como una especie de sucesión de *exempla* de aplicación universal, más o menos como la había visto Alfonso X cuatro siglos antes³¹. Puede ser que procurara, como diría Borges, que «sus opiniones no intervinieran en lo que escribía». A fin de cuentas, vivía en una edad en la que las verdades fundamentales se suponían conocidas, por lo que «opinar» no era considerado la tarea principal de las personas cultas: todavía no existía la figura del intelectual.

Lo que está claro es que no tenía el temor a «falsear los hechos» que hoy día se exigiría de un escritor de novelas históricas. Por tanto, no sería del todo correcto afirmar que se «documentara» minuciosamente para sus obras, ya que tal noción presupone dicha preocupación. Conocía los hechos, pero a menudo prefirió ignorarlos. A veces echaba mano de datos históricos que le venían bien o que le sugerían escenas de interés dramático, pero en otras ocasiones modificaba tales datos de modo aparentemente arbitrario, como si quisiera marcar distancias de sus fuentes. Tal es el caso, por ejemplo, de modificaciones de nombres, como la transformación de «Maleha» en «Maleca», o, en otra obra, el cambio del título del Rey precolombino del Perú de «Inca» a «Inga» (*La Aurora en Copacabana*). Ya hemos visto que Calderón, conociendo el escrito de Mármol Carvajal sobre la rebelión, sólo se aprovechó de él para unos cuantos detalles de escasa relevancia; hecho éste que no deja de resultar un poco desconcertante para el estudioso.

Lo que parece indiscutible es que Calderón concebía su labor como una actividad muy distinta de la practicada por los historiadores y cronistas que tan bien conocía. Creía sin duda, con Aristóteles, que la poesía dramática y la historia son dos géneros en cierto sentido opuestos, ya que la primera trata de lo universal y la segunda de lo particular. Si bien no se preocupaba por guardar fidelidad a los hechos concretos, sí la guardaba a las ideas que creía universales. Sería aconsejable, por lo tanto, que obras como *Amar después de la muerte* se interpretaran no como reflexiones sobre hechos particulares —tal guerra, tal suceso histórico—, sino como intentos de transmitir ideas universales, aplicables en cualquier contexto histórico o geográfico concreto.

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2007

Fecha de aceptación: 26 de julio de 2007

³¹ En su prólogo a la *General estoria* escribe el Rey Sabio: «trabajáronse los sabios homes de meter en escripto los fechos que son passados [...] por que de los fechos de los buenos tomassen los homes exemplo para fazer bien, e de los fechos de los malos que recibiesen castigo por se saber guardar de lo non fazer», palabras que copiaría en el siglo XV Juan de Baena en el prólogo al *Cancionero* que editó. Cito por la antología editada por Milagros Villar Rubio, Barcelona, Plaza & Janés, 1984.