

## Las adaptaciones de *Amar después de la muerte* de Calderón por dramaturgos extranjeros

Juan Carlos Bayo Julve

*Instituto del Teatro de Madrid / Universidad Complutense de Madrid*

Olga Chesnokova

*Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos, Moscú*

**Abstract:** The use of *Amar después de la muerte*, also known as *El Tuzaní de la Alpujarra*, by foreign playwrights does not only demonstrate Calderón's significance for the development of European theatrical traditions, but it can also shed light on the nature of his dramatic art. Thomas Corneille's *Les Illustres ennemis* incorporated a section of Calderón's play, demonstrating that its conflict of honour was autonomous with respect to the main plot dealing with the rebellion of the Alpujarras; this *comédie à l'espagnole*, first performed 1555, involves the existence of an earlier *suelta* lost today but probably related to one preserved in the British Library. The Russian poet Vil'gel'm Kjujel'beker adapted Calderón's play into an opera libretto using La Beaumelle's French translation of 1822; after much thought, he retained a number of Calderón's inventions in a work marked by Decembrist ideas which was censored in 1824.

**Keywords:** Calderón – *moriscos* – *comédie à l'espagnole* – Decembrists – Alhambrism – *gracioso*

*Amar después de la muerte*, pieza también conocida como *El Tuzaní de la Alpujarra*, es una obra que plantea numerosos problemas. Para comenzar, no sabemos con certeza la fecha en que fue escrita. Si bien cabe conjeturar que fue compuesta hacia 1634-35, la primera noticia sobre su existencia corresponde a un contrato de 12 de diciembre de 1659 por el cual las compañías de

Juan de la Calle y Sebastián de Prado se comprometen a representar varias comedias en Madrid, entre ellas ‘la del Tuzami [sic], o otra en su lugar’.<sup>1</sup> La primera impresión conservada de fecha indudable es de 1677, año en que apareció como *El Tuzaní del Alpujarra* en la *Quinta parte de comedias* de Calderón publicada supuestamente en Barcelona con tasa de 18 de marzo. Más tarde, en 1691, Juan de Vera Tassis la editó en la *Novena parte de comedias* de Calderón como *Amar después de la muerte* y, a causa de su largamente indiscutida autoridad, hasta tiempos recientes la pieza ha sido conocida principalmente bajo tal título, si bien lo más probable es que el original fuera *Amor después de la muerte*.<sup>2</sup>

Se trata por lo demás de una obra un tanto postergada en España hasta que a finales del siglo XX comenzó a suscitar un renovado interés, espoleado en gran parte por su tema islámico. Esta situación contrasta con las indicaciones sobre la atención hacia ella en otros países europeos recogidas en manuales, historias de la literatura e incluso ediciones recientes. De

---

<sup>1</sup> Charles Davis y J. E. Varey, J. E., *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660: Estudio y documentos*, 2 vols (London: Tamesis, 2003), II, 504 (doc. 390g). Sobre la datación, véanse Juan Carlos Bayo Julve, ‘Problemas contextuales en torno a *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní del Alpujarra*’, en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005)*, ed. Gero Arnscheidt y Manfred Tietz (Stuttgart: Franz Steiner, 2008), 71-93, y Brent W. Devos, ‘La fecha de composición de *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amor después de la muerte* de Pedro Calderón de la Barca’, *Bulletin of the Comediantes*, 61:1 (2009), 97-107.

<sup>2</sup> Véanse Brent W. Devos, 2008, ‘El título de *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amor después de la muerte* de Pedro Calderón de la Barca’, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 32:3 (2008), 523-27, para el problema del título, y Juan Carlos Bayo Julve, ‘Calderón, Vera Tassis y el caso de *El Tuzaní del Alpujarra* o *Amar después de la muerte*’, *Bulletin of Hispanic Studies*, 93:3 (2016), 255-67, para cuestiones textuales.

particular interés son las adaptaciones por parte de dramaturgos extranjeros, que en concreto tuvieron lugar en Francia y Rusia. No siempre resulta fácil trazar el camino recorrido por la pieza de Calderón hasta llegar a ellos y aquí procuraremos corregir errores difundidos en la bibliografía existente. Sin embargo, los objetivos de este artículo van más allá. Esos esfuerzos de adaptación no sólo indican la relevancia de la dramaturgia calderoniana en el desarrollo de las tradiciones teatrales de otros países, sino que también pueden iluminar el mismo funcionamiento de *Amar después de la muerte* como obra dramática e incluso proporcionar valiosos indicios sobre la historia del texto en la propia España.

En primer lugar, está la cuestión de si esta pieza de Calderón llegó a ser conocida por dramaturgos franceses a mediados del siglo XVII. En 1654-55 se estrenaron en los teatros de París tres piezas de argumento muy similar escritas por sendos autores que eran ávidos lectores de obras españolas: *L'Écolier de Salamanque, ou les Généreux ennemis* de Paul Scarron, *Les Généreux ennemis* de François Le Métel de Boisrobert, abbé de Châtillon, y *Les Illustres ennemis* de Thomas Corneille.<sup>3</sup> Para evitar confusiones, conviene recalcar que la cuestión de la posible influencia de *Amar después de la muerte* se limita exclusivamente a la última de ellas.<sup>4</sup> Las tres piezas francesas son ante todo adaptaciones de una misma obra de Francisco de Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos*, representada en la corte por la compañía de Antonio de Prado

---

<sup>3</sup> Las tres se imprimirían en el mismo orden: Scarron, *L'Escolier de Salamanque, ou Les Genereux ennemis* (Paris: Antoine de Sommerville, 1655); Bois-Robert, *Les Genereux ennemis* (Paris: Guillaume de Luyne, 1655); T. Corneille, *Les Illustres ennemis* (Rouen: L. Maurry, 1657).

<sup>4</sup> Aparecen noticias inexactas, que exageran la influencia, en el *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, ed. Kurt y Roswitha Reichenberger, 4 vols (Kassel: Thiele und Schwarz / Edition Reichenberger), 1979-2009, I, 118, y en Pedro Calderón de la Barca, *El Tuzaní del Alpujarra*, ed. Ilaria Panichi (Firenze: Alinea, 2004), 34.

en 1636 y cuya historia impresa conocida comienza en 1640, año en que aparece en la *Primera parte* de sus comedias impresa en Madrid además de en la *Parte treinta y dos con doce comedias de diferentes autores* publicada en Zaragoza.

El primero que tuvo la idea de imitar esta comedia española fue según todos los indicios Scarron, quien debió de utilizar como base una suelta hoy perdida. La primera parte del título de su pieza, *L'Écolier de Salamanque*, no guarda relación con el que figura en la *Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla* autorizada por él mismo y en las Partes de autores varios del siglo XVII. Sin embargo, corresponde a un añadido cuyos primeros testimonios hoy conservados son sueltas dieciochescas: *Obligados y ofendidos*, y *Gorrón de Salamanca*. Una anécdota cuenta que Scarron era aficionado a leer sus escritos a sus conocidos mientras los componía; entre ellos se hallaba en esta ocasión Boisrobert, que decidió llevar a cabo su propia adaptación de esta pieza española y además criticó después acerbamente la versión de su colega. El mismo Scarron se queja en la carta-dedicatoria que antepuso a *L'Écolier de Salamanque* de que se organizó una conjura de *précieuses* contra su obra incluso antes de haberla acabado.<sup>5</sup> Gédéon Tallemant des Réaux relata además que Boisrobert utilizó sus influencias para lograr que la compañía de actores que había de llevar a escena la versión de su competidor (seguramente la del Hôtel de Bourgogne) la postergara en favor de la suya. El asunto, correspondan fielmente o no a la realidad todas las anécdotas que se cuentan, envenenó las relaciones entre los dos escritores.<sup>6</sup> Tallemant nota asimismo que Thomas Corneille, ajeno a

---

<sup>5</sup> Paul Scarron, *L'Écolier de Salamanque, ou Les Généreux ennemis*, ed. Roger Guichemerre, (Paris: Société des Textes Français Modernes, 2003), 6.

<sup>6</sup> Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, ed. Antoine Adam, 2 vols (Paris: Gallimard, 1960-61), I, 411 y 1068. Scarron se vengó con un poema satírico sobre la poco velada homosexualidad de Boisrobert, según recogen François y Claude Parfaict, *Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent*, 15 vols (Paris: Le Mercier / Saillant), 1734-49, VIII, 105-06.

esta querrela, acabaría su pieza algún tiempo después. Mientras que las obras de Scarron y Boisrobert subieron a escena seguramente en 1654, la suya debió de estrenarse sobre las tablas parisinas hacia mediados de 1655 (aunque podría haber conocido antes una representación privada ante la condesa de Fiesque a juzgar por la carta-dedicatoria con que la dio a imprenta).<sup>7</sup> Las fechas que aparecen en las primeras ediciones vienen a corresponder con esta secuencia cronológica con el natural lapso de tiempo. Las de Scarron y Boisrobert llevan el año 1655 en su portada, la de Thomas Corneille el de 1657. Para más detalle, *L'Écolier de Salamanque* lleva privilegio de 4 de diciembre de 1654 y fue acabado de imprimir el 31 de diciembre de 1654, mientras que *Les Généreux ennemis* llevan privilegio de 29 de diciembre de 1654 y se acabó de imprimir el 22 de enero de 1655; por su parte, *Les Illustres ennemis* lleva privilegio de 3 de abril de 1656 y se acabó de imprimir el 30 de noviembre de 1656.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Thomas Corneille, *Les Illustres ennemis*, A iij-iiij. No hay pruebas documentales sobre cuándo se estrenó. Aunque Deierkauf-Holsboer sugirió abril de 1655, tal fecha es retrasada a junio o algo después por William Brooks, 'The Théâtre du Marais, Quinault's *Comédie sans comédie*, and Thomas Corneille's *Illustres Ennemis*', *French Studies*, XXVII:3 (1973), 271-77, y *Philippe Quinault, Dramatist* (Bern: Peter Lang, 2009), 65 y 72-73. Véase también Christopher J. Gossip, 'Les débuts de Thomas Corneille au théâtre', *Revue d'histoire littéraire de la France* 111:3 (2011), 539-48.

<sup>8</sup> Aquí sólo podemos ocuparnos de Thomas Corneille. Para las otras piezas, véase resumen de críticas y referencias bibliográficas en José Manuel Losada Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Présence et influence* (Genève: Droz, 1999), pp. 402-406, fichas 325-328 (hay un par de erratas en fechas de edición; en ficha 325 se ha de leer 'Priv. 29 déc. 1654' en vez de 'Priv. 29 sept. 1654'; en ficha 326, 'ach. 30 nov. 1656' en vez de 'ach. 20 nov. 1656'). Véase también su 'Les salons et l'Espagne. À propos de quelques querelles littéraires', *Littératures classiques*, 58:3 (2005), 47-55, para aspectos sociales de la

En este contexto, no es de extrañar que Thomas Corneille decidiera introducir variaciones en la trama de *Obligados y ofendidos*, que tanto Scarron como Boisrobert habían seguido bastante de cerca, sin que ello haya de significar que viera defecto alguno en la pieza de Rojas Zorrilla. Esos motivos distintivos de *Les Illustres ennemis*, sin embargo, se pueden observar con bastante facilidad en dos piezas de Calderón, una de ellas *Amar después de la muerte* (la otra, *El pintor de su deshonra*). El primero que lo señaló y afirmó una relación de dependencia fue Juan Eugenio Hartzenbusch, y le siguieron Ernest Martinenche y Henry Carrington Lancaster.<sup>9</sup> El asunto parecía concluido hasta que A. Cioranescu emitió un juicio que resumaba escepticismo:

No es imposible conceder a otros historiadores de la literatura clásica que en *Les Illustres ennemis* de Thomas Corneille (1657), la imitación de Rojas se mezcla con la de Calderón, puesto que ciertos detalles episódicos se pueden explicar por imitación de *Amar después de la muerte*, o bien por *El pintor de su deshonra*; pero son detalles de poca significación, que bien podrían venir de otras diez comedias, o de ninguna.<sup>10</sup>

---

difusión de la literatura española en Francia (contrariamente a lo indicado en p. 53, n. 37, el privilegio de Scarron es anterior al de Boisrobert).

<sup>9</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, 4 vols (Madrid: Rivadeneyra, 1848-50), IV, 666 y 694; Ernest Mantinenche, *La 'comedia' espagnole en France de Hardy à Racine* (Paris: Hachette, 1900); Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 5 partes en 9 vols (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1929-42), III.I, 75-76.

<sup>10</sup> Alejandro Cioranescu, 'Calderón y el teatro clásico francés', en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, ed. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (London: Tamesis, 1999), 37-81 (p. 73); previamente publicado con mínimas diferencias en sus *Estudios de literatura española y comparada* (La Laguna: Universidad de la Laguna, 1954),

A partir de aquí se ha dado una falta de unanimidad entre la crítica al referirse a la cuestión. Mientras que algunos estudiosos han seguido aceptando sin discusión la influencia de *Amar después de la muerte* sobre *Les Illustres ennemis*, otros han preferido incidir en los elementos comunes sin pronunciarse tajantemente respecto a la posible dependencia. El dictamen de Cioranescu, con todo, ha sido punto de referencia explícito en algunos casos. Farida María Höfer y Tuñón ha llegado a apoyarse en él para argumentar a continuación que Thomas Corneille no debió de llegar a conocer *Amar después de la muerte*.<sup>11</sup> Resulta, pues, oportuno detenerse en el problema.

---

137-95 (pp. 184-85). Calderón fue el dramaturgo más socorrido en la Francia de este periodo y hay dos estudios sobre las adaptaciones de Thomas de Corneille, pero, probablemente bajo la influencia de Cioranescu, ninguno aborda su posible utilización en *Les Illustres ennemis*: Luis Cortés Vázquez, 'Influencia del teatro clásico español sobre el francés: Calderón de la Barca y Thomas Corneille', en *Estudios sobre Calderón*, ed. Alberto Navarro González (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988), 17-31; Maria Falska, *Le baroque et le classique dans le théâtre espagnol et français du XVII<sup>e</sup> siècle: Calderón imité par Thomas Corneille* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 1999).

<sup>11</sup> Farida María Höfer y Tuñón, 'Culture et théâtre: la comédie à l'espagnole comme exemple précoce de transculturalité en Europe au XVII<sup>e</sup> siècle', tesis doctoral (Université Paris-Sorbonne / Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2009), 379-80 y n. 1076. Entre sus argumentos en contra de que Thomas Corneille llegara a utilizar *Amar después de la muerte*, desempolva la periclitada idea de Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt, *Die Schauspiele Calderon's*, ed. Leopold Schmidt (Elberfeld: R. L. Friderichs, 1857), 242, de que las numerosas alusiones a la casa de Austria indican que la pieza fue compuesta durante la regencia de Mariana, es decir, después de morir Felipe IV en 1665. En realidad, Schmidt llegó a tal ocurrencia porque el referido contrato de 1659 sería dado a conocer por primera vez por Pérez Pastor en 1905.

Un cotejo de los dos textos no deja margen de duda respecto a que Thomas Corneille tuvo que servirse de *Amar después de la muerte* a la hora de componer *Les Illustres ennemis*, tal como habían indicado Hartzenbusch, Martinenche y Lancaster. Básicamente, lo que hizo el dramaturgo francés fue tomar el segundo cuadro de la jornada primera de la pieza de Calderón (vv. 236-537) para elaborar las escenas III-VII del acto primero de la suya (vv. 101-408). Se repite el escenario de la acción en esos dos segmentos — la casa de la joven y su padre, ya entrado en años —, y es en ellos donde se concentran los motivos comunes, que además se suceden en el mismo orden: el lamento de la joven por la ofensa, de idéntica naturaleza, sufrida por su anciano padre; la oferta que le hace su amado de tomar como dote la venganza del agravio; la negativa de ella a compartir la deshonra familiar; la propuesta por mediadores al padre de que case a su hija con el ofensor para poner fin al agravio; la aceptación de la idea por la hija, a pesar de estar enamorada de otro; los reproches que le hace este y la intención de ella de acabar con la vida del ofensor una vez su esposa. Un detalle curioso es que Thomas Corneille parece haber llamado a su mediador, Alonse de Roxas, figura ausente de *Obligados y ofendidos*, combinando el apellido de su autor, Francisco de Rojas Zorrilla, y el nombre de pila de un personaje con tal función en *Amar después de la muerte*, don Alonso de Zúñiga.

La prueba definitiva de que el dramaturgo francés se sirvió de *Amar después de la muerte* es que, mientras seguía de cerca el argumento del segundo cuadro de su primera jornada, apenas se apartó en ciertos pasajes de la dicción calderoniana. Ya Hartzenbusch señaló el parecido en el lamento de la joven, esto es, entre las quejas de doña Clara ante su criada Beatriz en Calderón (vv. 236-255) y las de Jacinte ante su sirvienta Blanche en Corneille (vv. 108-126):<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> La numeración en versos corresponde a Pedro Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, ed. Erik Coenen (Madrid: Cátedra, 2008) y Thomas Corneille, *Les Illustres ennemis*, ed. Nathalie Tunc, tesis de máster (Université Paris IV Sorbonne, 2004-05), disponible en <<http://bibdramatique.paris-sorbonne.fr>> (última consulta: 24 de julio de 2017). Sin embargo,

BLANCHE

CLARA

Madame, vous pleurez ?

Déjame, Beatriz, llorar.

JACINTE

En tantas penas y enojos,

Qui ne pleurerait pas ?

débanles algo a mis ojos

Souffre à mon déplaisir dans d'inutiles larmes

mi desdicha y mi pesar.

La funeste douceur de chercher quelques charmes,

Ya que no puedo matar

Et qu'au défaut du sang qu'exigent nos malheurs,

a quien llegó a deslucir

À mes tristes ennuis mes yeux donnent des pleurs.

mi honor, déjame sentir

Mais si je pleure, hélas ! c'est le désavantage

las afrentas que le heredo;

Que reçoit en naissant notre sexe en partage.

pues ya que matar no puedo,

Il semble qu'en effet la Nature en courroux,

pueda a lo menos morir.

Mère par tout ailleurs, est marâtre pour nous,

¡Qué baja Naturaleza

Les plus riches présents que nous obtenions d'elle

con nosotras se mostró!

Sont de faibles appuis sur qui l'honneur chancelle,

Pues, cuando mucho, nos dio

On flatte nos beautés, nous croyons ce qu'on dit,

un ingenio, una belleza

Et notre front alors n'est pas seul qui rougit,

adonde el honor tropieza,

Nous en voyons la preuve, et tous les jours infâme

mas no donde pueda estar

Un père par sa fille, un mari par sa femme.

seguro. ¿Qué más pesar,

Défaut honteux pour nous, pour eux injurieux !

si a padre y marido vemos

L'honneur de tous les biens est le plus précieux,

que quitar su honor podemos,

Et par un vieil abus difficile à comprendre,

---

por motivos que se harán evidentes más adelante, seguimos para *Amar después de la muerte* el texto de una suelta (London, British Library, T.1737(2)) y para *Les Illustres ennemis* la ya citada primera edición de 1657. La ortografía ha sido modernizada y sólo se han introducido dos leves enmiendas, una en cada pieza (v. 242, *déjame* en lugar de *dejadme*; v. 279, adición de *dans*), ambas evidentes y apoyadas por testimonios posteriores.

y no le podemos dar?

Nous le pouvons ôter, et ne saurions le rendre.

El lamento de la mujer por no poder ser parte activa en cuestiones de honor, típico de las obras de Calderón, se expresa aquí como queja ante la Naturaleza y se transmite a su imitación francesa. El pretendiente de la joven, don Álvaro Tuzaní en Calderón, don Lope de Guzman en Thomas Corneille, irrumpe en escena para proponerle que sea su esposa y así reparar la ofensa sufrida por su padre, don Juan Malec y don Sanche respectivamente, con muy parecidas palabras: ‘sólo le pida mi labio / su agravio en dote’ (vv. 341-342); ‘quand je lui veux pour dot demander son affront’ (v. 224). Un enlace en tales circunstancias, sin embargo, resulta censurable y es rechazado con una misma línea de razonamiento por doña Clara (vv. 356-365) y Jacinte (235-240):

Que sólo darte a entender

Si j’eusse hier estimé le bonheur d’être à vous,

quiero, en confusión tan brava,

Je vous dois aujourd’hui refuser pour époux,

que quien fuera ayer tu esclava,

Et ne pas m’exposer à ce reproche infâme,

hoy no será tu mujer;

Que le manque d’honneur me rendit votre femme.

porque si cobarde ayer

Non, aucun n’aura droit de publier un jour

no me pediste y hoy sí,

Que Dom Lope à ce prix acheta mon amour,

no quiero yo que, de ti

Que bien qu’elle fut due à son mérite insigne

murmurando el Tiempo, arguya

Je ne pus être à lui que quand j’en fus indigne,

que para ser mujer tuya

Et qu’enfin il fallut pour mériter sa foi

hubo que suplir en mí.

Qu’il trouvât quelque chose à suppléer en moi.

Tales palabras, ese ‘suplir en mí’ convertido en ‘suppléer en moi’, apenas dejan margen para dudar que el autor francés siguió al español. La rápida serie de reproches que sigue, de apenas un verso, entre la pareja de enamorados vuelve a ser muy similar en Calderón (vv. 378-379) y Thomas Corneille (vv. 247-248):

ÁLVARO	D. LOPE
¿Esto, Clara, no es quererte?	J'assure votre honneur, et c'est là vous aimer.
CLARA	JACINTE
¿No es esto, Álvaro, estimarte?	Je conserve le vôtre, et c'est vous estimer.

Los amantes han de interrumpir su discusión y pasar a una estancia vecina al llegar el padre de ella con los mediadores, esto es: don Juan Malec con don Fernando de Válor y el corregidor de Granada en *Amar después de la muerte*, don Sanche con Alonse de Roxas en *Les Illustres ennemis*. El consejo es que dé la mano de su hija al autor del agravio, señalando la condición aristocrática del yerno propuesto de manera parecida: Fernando de Válor califica a don Juan de Mendoza de ‘tan bizarro caballero / como ilustre’ (vv. 429-430); Alonse de Roxas dice del ofensor, cuya identidad sólo él conoce, ‘outré que son pouvoir égale sa noblesse’ (v. 261). Los dos mediadores siguen el mismo curso de razonamiento para demostrar que así se acabaría con el agravio según las leyes del honor, llegando a aparecer los mismos términos en Calderón (vv. 444-451, 460-464) y en Thomas Corneille (vv. 279-284):

Pues habiendo a un tiempo sido	Lors avec votre honneur dans le sien intéressé,
interesado en su honor,	Confondant l'offenseur avecque l'offensé,
— como tercero, ofensor;	L'hymen ayant uni son sang avec le vôtre,
y como su hijo, ofendido —;	La pureté de l'un rendrait l'éclat à l'autre,
en no teniendo de quien	Puisqu'on ne vit jamais dans un même sujet
estar ofendido pueda,	Subsister d'un affront et l'auteur et l'objet.
por la misma razón queda	
seguro [...],	
y queda limpio el honor	
de los dos, pues en efeto	
no caben en un sujeto	
ofendido y ofensor.	

Cuando el padre expresa sus dudas, la hija irrumpe en escena aceptando el matrimonio con el ofensor para así restaurar la opinión pública de su progenitor. Se halla ya en Calderón (vv. 472-485) el *coup de théâtre* de Thomas Corneille (vv. 305-312):

MALEC

Que mi hija, no sabré  
si hombre que aborreció ya  
con tanta ocasión querrá  
por marido.

(Sale CLARA.)

CLARA

Sí querré;  
que importa menos, señor,  
si aquí tu opinión estriba,  
que yo sin contento viva,  
que vivir tú sin honor.  
Porque si fuera tu hijo,  
dirá me estaba llamando,  
bien muriendo o bien matando.

D. SANCHE

Je veux que leur aveu réponde à votre attente ;  
Mais qui m'assurera que ma fille y consente,  
Que son esprit soumis cède sans résister ?

SCÈNE VI

D. SANCHE, ALONSE, JACINTE

JACINTE

Moi-même, puisqu'enfin vous en pouvez douter.  
Si du Ciel en naissant je reçus quelque outrage,  
Au dessus de mon sexe il m'enfla le courage,  
Et ce doit être un charme à mes tristes ennuis  
De vous venger du moins autant que je le puis.

Una vez se retiran el padre y el mediador o mediadores, el galán sale de su escondite y muestra su despecho a su amada. Don Álvaro Tuzaní dice adiós 'y con intento / de no volver a ver más' (vv. 507-508) a doña Clara, mientras que Jacinte ha de oír de don Lope de Guzman parecidas palabras: 'Je vous quitte aujourd'hui pour ne vous voir jamais' (v. 348). La joven ruega a su amado que no se precipite juzgándola tanto en *Amar después de la muerte* (vv. 522-526) como en *Les Illustres ennemis* (vv. 367-369):

CLARA

La voz, Álvaro, detén,  
a que un engaño te obliga;  
que yo te satisfaré  
con el tiempo.

JACINTE

Si mes feux aujourd'hui vous semblent inconstants,  
Suspendez votre plainte, et laissez faire au temps.

ÁLVARO

Estas no son  
cosas de satisfacción.

D. SANCHE

Le temps n'adoucit point des malheurs de la sorte.

La incomprensión del enamorado se expresa de forma casi idéntica en don Álvaro Tuzaní (vv. 542-547) y en don Lope de Guzman (vv. 376-380):

¿No le das la mano?

N'avez vous pas promis de lui donner la main ?

CLARA

Sí.

JACINTE

Je le ferai sans doute.

ÁLVARO

¿No has de ser su mujer?

D. LOPE

Et vous serez sa femme ?

CLARA

No.

JACINTE

Moi ! Cette lâcheté pourrait m'entrer dans l'âme ?

ÁLVARO

Pues, ¿qué medio puede haber,...

D. LOPE

Que m'avez vous donc dit, ou qu'est-ce que j'apprends ?

CLARA

No me preguntes en vano.

Et comment accorder deux points si différents ?

ÁLVARO

... Clara, entre darle la mano  
y entre no ser su mujer?

Ante tal insistencia, la joven ya no puede sino confesar su secreto propósito con expresiones que se repiten en Calderón (vv. 548-551) y Thomas Corneille (vv. 387-391):

CLARA

Darle la mano quizá  
será traerle a mis brazos,  
con que le he de hacer pedazos.  
¿Estás satisfecho ya?

JACINTE

Et lui donnant la main, je sème un faux appas,  
Qui sans aucun soupçon l'attire dans mes bras,  
Où ma main dans son sang, au gré de mon envie,  
Venge avec mon honneur le repos de ma vie.  
Êtes-vous satisfait ?

A lo que el pretendiente, que juzga dulce una muerte a manos de su amada, reitera que matará él mismo al ofensor.

Las semejanzas de dicción entre ambas piezas, pues, resultan significativas, en especial si se tienen en cuenta las diferencias no sólo entre las dos lenguas, sino además entre las formas de versificación. La conclusión es que nos hallamos ante un uso consciente de la *contaminatio*, por emplear un término habitual en la tradición teatral grecolatina. Thomas Corneille hubo de componer la segunda parte del acto I de *Les Illustres ennemis* (escenas III-VII) con un ejemplar de *Amar después de la muerte* a la vista, siguiéndolo en algunos pasajes muy de cerca, por más que no traduzca verso a verso y a veces busque efectos distintos.<sup>13</sup> Por otra parte, un análisis de la utilización que el dramaturgo francés hace de esta pieza de Calderón permite comprender

---

<sup>13</sup> Para una útil comparación entre la pieza de Corneille y sus modelos españoles, a cargo de una defensora de que se basó en *Amar después de la muerte*, véase Montserrat Serrano Mañes, 'Una adaptación teatral francesa del siglo XVII: *Les Illustres Ennemis* de Thomas Corneille', en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, ed. M. Bruña, M. G. Caballos, I. Illanes, C. Ramírez y A. Raventós (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), 262-68 (en p. 263, n. 4, léase 'Juan de Mendoza' en vez de 'Lope de Figueroa').

mejor la construcción de esta. Si Thomas Corneille es capaz de extraer limpiamente este cuadro de *Amar después de la muerte* es porque presenta un caso de honra que funciona como resorte generador de una gran tensión dramática inicial y certifica la condición aristocrática de los nobles moriscos, pero que no es consustancial a la revuelta y sitio de la Alpujarra que conforma la acción central de la obra.<sup>14</sup>

Desde el punto de vista de la crítica externa calderoniana, la utilización de *Amar después de la muerte* por parte de Thomas Corneille significa que a mediados de 1655 ya había llegado a Francia un testimonio de esta pieza. Este era con toda probabilidad una suelta y resulta anterior a cualquier noticia de la obra en España.<sup>15</sup> La primera edición conservada de fecha totalmente fiable es *El Tuzaní* de la desautorizada *Quinta parte* de 1677. Por otra parte, la British Library custodia una suelta muy defectuosa de *Amar después de la muerte* que se ha situado muy tentativamente hacia 1680, aunque todavía espera un estudio detallado en cuanto a su datación.<sup>16</sup> Es posible que esté relacionada con la utilizada por Thomas Corneille y por eso la

---

<sup>14</sup> Se pueden encontrar interesantes reflexiones sobre este punto en Calderón, *Amar después de la muerte*, ed. Coenen, pp. 20-22, si bien resulta a todas luces excesiva la hipótesis (sugerida en p. 21, n. 8) de que su jornada primera, que en realidad ofrece abundantes rasgos típicamente calderonianos, podría deberse a otra pluma.

<sup>15</sup> Curiosamente, es probable que la prestigiosa compañía de Sebastián de Prado no llegara a representar en Madrid *El Tuzaní* contratado a finales de 1659 y no se puede descartar del todo que lo hiciera poco después en español en Francia, donde estuvo en 1660-61 tras acordarse el matrimonio entre Luis XIV y María Teresa de Austria, hija de Felipe IV; véase Emilio Cotarelo y Mori, *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916), 121-31.

<sup>16</sup> Se aborda la datación de esta suelta (London, British Library, T.1737(2)) en Pedro Calderón de la Barca, '*El Tuzaní de la Alpujarra o Amor después de la muerte*', ed. Brent W. Devos, tesis

hemos utilizado para las citas. El texto de la suelta de la British Library se caracteriza por los cortes que más adelante se van produciendo, los cuales a veces llegan a hacer ininteligible el argumento de la pieza (tiene 384 versos menos que *El Tuzaní* de 1677); si aparecían ya en la suelta de que dispuso Thomas Corneille, este la pudo aprovechar sólo en parte. Además, hay que tomar en cuenta la dilación de Vera Tassis a la hora de dar a imprenta su edición de *Amar después de la muerte*, anunciada ya en la *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* de 1682 pero no llevada a cabo hasta la *Novena parte* de 1691; es difícil imaginar que, si hacia 1655 corría una suelta de *Amar después de la muerte* con un buen texto, esta hubiera escapado a la atención de Vera Tassis y no hubiera publicado la pieza antes.<sup>17</sup>

Se trata de un aspecto relevante para el debate sobre si a la hora de preparar para la imprenta *Amar después de la muerte* Vera Tassis contó como texto base con un manuscrito mucho mejor que los testimonios conocidos, o si elaboró su edición, aderezándola con generosas enmiendas, a partir de *El Tuzaní* de 1677 y alguna suelta por lo general más defectuosa. El análisis comparado de *Les Illustres ennemis* indica que ya existía una hacia 1655 y viene a apoyar esta última hipótesis.

Un caso bastante distinto al de Thomas Corneille es el de la malograda adaptación de *Amar después de la muerte* como libreto de ópera por Vil'gel'm K. Kjuxel'beker, según todos los indicios con el propósito de que le pusiera música el compositor Aleksej N. Verstovskij.<sup>18</sup>

---

doctoral (University of Ottawa, 2006), 42-47, a partir de comunicaciones personales con Don W. Cruickshank.

<sup>17</sup> Véase Bayo, 'Calderón, Vera Tassis y el caso de *El Tuzaní*', con las oportunas referencias bibliográficas.

<sup>18</sup> Transliteramos del ruso según el sistema internacional académico. Es relativamente común encontrar el nombre Kjuxel'beker escrito como Küchelbecker a causa de su ascendencia alemana. Las traducciones del ruso son nuestras. Las fechas se mantienen según las fuentes y no se ajustan al calendario gregoriano, que las retrasa doce días.

Su texto se conoce a través de un manuscrito parcial del autor, por desgracia hoy extraviado. Las últimas noticias lo sitúan en el Departamento de Manuscritos del Instituto de Literatura Rusa de San Petersburgo, habitualmente conocido como Casa Puškin, donde lo consultaron dos estudiosos en época soviética.<sup>19</sup> Según su descripción, constaba de 36 hojas de gran formato cosidas en un cuaderno. En la primera aparecía el título, escrito de mano del autor: *Amor hasta la tumba, o Los moros de Granada. Ópera en tres actos. Año 1824 (Ljubov' do groba, ili Grenadskie mavry. Opera v III-x dejstv. 1824g.)*. El manuscrito presentaba numerosas correcciones del propio Kjuxel'beker, a tinta y lápiz, realizadas tanto sobre el texto como en el verso de las hojas, que en un principio no había utilizado. Había tachaduras hechas con la misma tinta que las adiciones del autor. El manuscrito sólo contenía los dos primeros actos, con una redacción alternativa del segundo al final (en adelante IIb); el tercer acto faltaba por completo. Como otros escritores de su círculo, Kjuxel'beker compaginaba empresas literarias y

---

<sup>19</sup> Véanse V. A. Bočkarëv, 'Neopublikovannaja tragedija-opera V. K. Kjuxel'bekera *Ljubov' do groba ili Grenadskie mavry*', *Izvestija Akademii nauk SSSR. Otdelenie literatury i jazyka*, 19:6 (1960), 523-28, y V. K. Kjuxel'beker, '*Ljubov' do groba, ili Grenadskie mavry*', ed. M. G. Maz'ja, *Russkaja literatura*, [32]:4 (1989), 69-87 (no es una edición crítica y carece de aparato de variantes, pero es inapreciable dada la desaparición del manuscrito). Ambos trabajos contienen interesantes comentarios literarios, si bien a los hispanistas de otros países les puede resultar extraña la periodización histórica de Bočkarëv (que sitúa en la España medieval la rebelión de las Alpujarras de 1568-70) y que Maz'ja cometa errores al referirse a *Amar después de la muerte*, p. ej. que se basa en la *Primera Parte* de las *Guerras Civiles de Granada*, que data en 1597 (p. 72) — en vez de en la *Segunda parte* —, y que en Calderón el Tuzaní mata en duelo a Garcés (p. 73) — cuando lo hace de una puñalada y tal muerte vil es motivo esencial de la pieza (y distintivo respecto a Pérez de Hita), como subraya el moribundo: '¡Ay que me coge sin armas, / y con traición!' (vv. 3095-3096) —.

actividades políticas. Poco después tomaría parte en el levantamiento del 14 de diciembre de 1825, durante el cual llegó a atentar contra el gran duque Mixail, hermano del zar. Esta adaptación de Calderón, pues, ha de considerarse un capítulo significativo de la dramaturgia de los autores decabristas o afines al decabrisimo, entre los cuales también destacan Pavel A. Katenin o Aleksandr S. Griboedov.

Kjuxel'beker dominaba a la perfección el francés y el alemán, pero no consta que tuviera conocimientos avanzados de español. Seguramente debió de saber por primera vez de *Amar después de la muerte* gracias a *De la littérature du Midi de l'Europe* de Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi (1813), una obra muy leída entre los literatos rusos. En ella es tratada por extenso esta pieza de Calderón,<sup>20</sup> sin que se pueda señalar ningún equivalente en la crítica alemana contemporánea. August Wilhelm Schlegel, por ejemplo, en sus lecciones *Über dramatische Kunst und Literatur (Sobre arte dramático y literatura)* de 1809-11, había notado que el propio Calderón había llamado la pieza *El Tuzaní de la Alpujarra* (en la lista que este había confeccionado para el duque de Veragua en 1680), pero que aparecía con el título *Amar después de la muerte* en la colección de Juan Fernández de Apontes (que toma el texto de Vera Tassis y era la generalmente utilizada en este periodo).<sup>21</sup> Sin embargo, A.W. Schlegel no se llega a ocupar del cuerpo de la pieza, quizá por apartarse algo de su imagen de Calderón como poeta católico.

En 1808 se había abierto un periodo en el que la mera mención de España tenía connotaciones políticas en el resto de Europa.<sup>22</sup> El interés mostrado por Kjuxel'beker es

---

<sup>20</sup> J. C. L. Simonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, 4 vols (Paris: Treuttel et Würtz, 1813), IV, 187-98.

<sup>21</sup> August Wilhelm Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen*, 2 partes en 3 vols (Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1809-11), II.2 [=III], 353 n.

<sup>22</sup> Existe una nutrida bibliografía sobre la impresión que causaron los acontecimientos españoles sobre los decabristas; para una breve visión de conjunto, véase Derek Offord, 'The response of

inseparable del ideario cívico-político que le llevaría a unirse al levantamiento decabrista y resulta observable ya en sus *Cartas europeas (Evropejskie pis'ma)*, publicadas en 1820. Unos meses después, el joven escritor emprendió un viaje por Europa con destino a París como secretario del gran chambelán y mariscal de la nobleza Aleksandr Naryškin, hasta 1819 director general de los Teatros Imperiales de Rusia. Su estancia en la capital de Francia le iba a permitir conocer a algunas de las más destacadas figuras de las letras contemporáneas. En junio de 1821 pronunció una conferencia sobre la lengua y la literatura rusas en el Athénée Royal de París cuyo contenido liberal alarmó a las autoridades rusas y provocó su regreso anticipado. Para intervenir en dicha institución era necesaria la recomendación de dos de sus miembros, los cuales debieron de ser en este caso Benjamin Constant y Victor Joseph Étienne de Jouy, según señala Jurij N. Tynjanov en uno de sus fundamentales estudios.<sup>23</sup>

La conexión con Jouy es especialmente significativa, pues era uno de los libretistas más prominentes de la época. Entre sus numerosos libretos, Jouy había escrito uno relacionado temáticamente con *Amar después de la muerte: Les Abencérages, ou L'Étendard de Grenade*, al que puso música Luigi Cherubini. Esta ópera fue estrenada en la prestigiosísima Académie Impériale de Musique en presencia de Napoleón el 6 de abril de 1813. Entre los materiales conservados, se hallan los manuscritos que Jouy sometió en 1811-12 a la censura imperial.<sup>24</sup> Las

---

the Russian Decembrists to Spanish Politics in the Age of Ferdinand VII', *Historia Constitucional*, 13 (2012), 163-91; disponible en <<http://www.historiaconstitucional.com>> (última consulta: 22 de julio de 2017).

<sup>23</sup> Ju. N. Tynianov, 'Francuzskie otnošenija Kjušel'bekera', en su *Puškin i ego sovremenniki* (Moskva: Nauka, 1968), 295-346 (p. 321).

<sup>24</sup> Paris, Archives Nationales, AJ/13/94 (incluye dos libretos manuscritos, dos libretos impresos con anotaciones sobre la puesta en escena y dos cartas del compositor). Sobre Jouy como libretista, véase Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts* (Stuttgart: Metzler, 1992); sobre esta ópera en particular, véanse Oliver

autoridades le señalaron que debía sustituir las apariciones de la palabra *espagnol(s)*: por ejemplo, en los versos ‘il amène à sa suite / De guerriers espagnols une brillante élite’ la censura tachó ‘guerriers espagnols’ y escribió ‘chevaliers chrétiens’ (I.4). También le indicó que había que suprimir las dos apariciones de ‘Ferdinand’ (I.8 y III.7), referido ostensiblemente a Fernando el Católico, pero posible alusión para los malpensados a Fernando el Deseado (se estaba haciendo insostenible en España la situación de José I Bonaparte, que acabaría cruzando los Pirineos para siempre en junio de 1813).

Jouy reconoció que esta ópera no fue un *succès populaire*, pero Castil-Blaze la calificó de *succès d’estime*.<sup>25</sup> Fue recibida favorablemente al menos por buena parte de la crítica y llegó a conocer una veintena de representaciones. La última fue el 31 de marzo de 1816, unos años antes de la llegada de Kjuvel’beker a París. A pesar de su reputación de *girouette*, Jouy encontró durante la Restauración numerosos obstáculos en el mundo de la ópera. Sin embargo, el libreto había sido publicado. Existe una edición con pie de imprenta de 1813 y durante la estancia de Kjuvel’beker es probable que Jouy estuviera preparando su inclusión en sus *Œuvres complètes* que comenzaron a aparecer en 1823; en ellas lo acompañó de un preámbulo histórico y unas

---

Heidemann, Luigi Cherubini, ‘*Les Abencérages, ou l’Étendard de Grenade*’. *Untersuchungen zur Operngeschichte des Französischen Empire* (Münster: Waxmann, 1994) y también Jean Mongrédien, ‘Le thème hispano-mauresque dans l’opéra en France au début du XIX<sup>e</sup> siècle: Les Abencérages de Étienne de Jouy et Luigi Cherubini’, en *Spanien in der Romantik*, ed. Christian Wentzlaff-Eggebert (Köln: Böhlau, 1994), 253-65, y ‘À la découverte des *Abencérages* de Cherubini (1813)», *Napoleonica*, 1:1 (2008), 120-35.

<sup>25</sup> Étienne Jouy, ‘Revue de l’an 1813’, en sus *Œuvres complètes*, 27 vols (Paris: Jules Didot aîné, 1823-28), III, 329-48 (p. 342), y Castil-Blaze, *L’Académie Impériale de Musique. De 1645 à 1855*, 2 vols (Paris: Castil-Blaze, 1855), II, 136.

notas anecdóticas con observaciones sobre Cherubini y las primeras representaciones.<sup>26</sup> Aunque disten de ser el único ejemplo en el teatro musical de la época del fenómeno que se ha dado en llamar alhambrismo y que Jouy escribiera otros muchos libretos cuyos principios de construcción pudieron ser estudiados por Kjuvel'beker, *Les Abencérages* constituyen un punto de referencia del mayor interés. El autor ruso pudo conocer esta ópera y en cualquier caso la semejanza de su tema y material lo convierten en un término de comparación especialmente adecuado para analizar los cambios que introdujo en *Amar después de la muerte*.

El libreto de Jouy está explícitamente basado en *Gonzalve de Cordoue, ou Grénade reconquise* (1791) de Jean-Pierre Claris de Florian, de donde saca la trama principal aunque con cambios sustanciales en cuanto a las características y funciones de los personajes.<sup>27</sup> A su vez, la principal fuente de inspiración de esta novela era la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* (1595), también conocida como *Primera parte de las Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita. Así pues, se puede considerar *Les Abencérages* un lejano descendiente suyo; de hecho, el mismo Jouy llega a afirmar en el preámbulo a su libreto haber consultado la reciente versión francesa de Alexandre-Marie Sané (1809).<sup>28</sup> Sin embargo, la trama que elabora

---

<sup>26</sup> *Les Abencérages, ou L'Étendard de Grenade* (Paris: Roulet, 1813) y Étienne Jouy, 'Les Abencérages', en sus *Œuvres complètes*, XIX, 233-88. La edición de 1813 plantea el problema de que algunos ejemplares dan en la portada como fecha de la primera representación el 6 de abril de 1807, seguramente por error, a no ser que se trate de una estratagema para burlar la censura (las indicaciones de esta no siempre se siguen y la palabra *espagnol(s)* aparece en varios pasajes, entre ellos el arriba citado).

<sup>27</sup> Sobre la novela de Florian, véase Fabienne Moore, 'How to Reconquer *Poiesis*? Florian's *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade Reconquise* (1791)', en *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, ed. Anthony J. Cascardi y Leah Middlebrook (Nashville: Hispanic Issues, 2012), 225-56.

<sup>28</sup> Jouy, 'Les Abencérages', *Œuvres complètes*, XIX, 236.

es mucho menos fiel a la historia de lo que pretende. Se fundamenta en una supuesta ley del reino de Granada que condenaba a muerte al general que dejara caer el estandarte en manos del enemigo, sacada de Florian, y en el odio ancestral entre los linajes de los Zegríes y los Abencerrajes, popularizado por Pérez de Hita. Esa ley, sin embargo, parece haber sido imaginada por Florian, quien para justificarla no se refiere a códigos legales de la Granada nazarí, sino a la heroica conducta de Ja'far ibn Abī Ṭālib en la batalla de Mu'ta (629).<sup>29</sup> Llama la atención, por ejemplo, que se sitúe la acción de *Les Abencérages* en Granada 'sous le règne de Muley-Hassem', es decir, Abū al-Ḥasan 'Alī ibn Sa'd (1464-1482, 1483-1485), llamado por los cronistas castellanos Muley Hacén, pero que este no aparezca como personaje en la obra. Ni siquiera interviene en la ceremonia de entrega del estandarte al protagonista, a quien concede poderes de general una especie de asamblea o senado. El héroe único es Almanzor, que de hijo del sultán en Florian pasa a ser miembro principal del linaje de los Abencerrajes en Jouy. Además, este hace de él un general invicto, de acuerdo con el significado de su nombre (*al-Manṣūr*, 'el victorioso'): gana incluso la batalla en que es perdido el estandarte, mientras que el personaje equivalente en Florian era además derrotado. Es obvio que Jouy confiere a su héroe algunos rasgos que lo aproximan a Napoleón. Kjuvel'beker, por contraste, contó con una base histórica mucho más sólida, pues *Amar después de la muerte* se basa en la más factual *Segunda parte* de las *Guerras civiles de Granada*. Y, como se verá, al elaborar su libreto lo despojó de algunas invenciones de Calderón y lo acercó en algunos aspectos a la historia del Tuzaní tal

---

<sup>29</sup> Florian, *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade reconquise*, 3 vols (Paris: Briand, 1810), II, 81 n.

1. No se halla, por ejemplo, tal disposición en el denominado 'Código de Yūsuf I', traducido por José Antonio Conde, *Historia de la dominación de los árabes en España, sacada de varios manuscritos y memorias arábigas*, 3 vols (Madrid: Imprenta que fue de García, 1820-21), III, 139-46 —el manuscrito árabe que utilizó hoy se halla perdido, véase Susana Calvo Capilla, 'La religiosidad nazarí en época de Yūsuf I (1332-54), según un texto traducido por José Antonio Conde, después llamado *Código de Yūsuf*', *Alhadra*, 2 (2016), 201-32—.

como la cuenta Pérez de Hita, sin por ello renunciar a la reflexión crítica sobre la realidad política del primer cuarto del siglo XIX.

La elección de *Amar después de la muerte* como base para una ópera resulta natural, pues la música tiene una importante presencia en la pieza de Calderón y esta encierra enormes posibilidades para un compositor. Se abre con una zambra en la que los moriscos cantan con nostalgia el pasado de dominio musulmán y la jornada segunda contiene la culminación lírica de la obra: los músicos de la nueva corte granadina introducen una redondilla con glosa y se empieza la boda entre don Álvaro Tuzaní y doña Clara Malec, tristemente interrumpida. Por el campo cristiano, adquiere un papel significativo la música militar, con cajas y trompetas que señalan la aparición del ejército de don Juan de Austria al inicio de la jornada segunda. La escenificación también requiere efectos sonoros impresionantes, como los disparos de cañón (v. 2092) y la explosión de la mina (v. 2100) con que se inicia el asalto definitivo contra Galera en el primer cuadro de la jornada tercera. Kjusel'beker además prepara la labor de Verstovskij: añade el *adān* o canto de llamada a la oración en el campo musulmán y avanza el asalto al final del segundo acto; el compositor puede rematarlo así con música de batalla, la cual figura prominentemente en *Les Abencérages* y Cherubini introdujo ya en la misma obertura.

Existe división de opiniones sobre si Kjusel'beker usó una traducción francesa o una alemana, a cargo de Johann Diederich Gries, para elaborar su libreto.<sup>30</sup> Aquí se impone, pues, zanjar esta cuestión. Es totalmente imposible que Kjusel'beker utilizara tal traducción alemana, por la sencilla razón de que esta nunca existió. Gries logró publicar entre 1815 y 1842 ocho volúmenes con sus versiones de Calderón, seis de ellos hasta 1824: el primero, de 1815, con *Die*

---

<sup>30</sup> Bočkarëv, 'Neopublikovannaja tragedija-opera', p. 526, n. 14, indica que debió de basarse en una traducción francesa; en cambio, Mijail Aleksëev, *Rusia y España: una respuesta cultural*, trad. José Fernández Sánchez (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975), p. 222-23, n. 363, estima que se basó en una traducción alemana de Gries, una idea suscrita en Kjusel'beker, '*Ljubov' do groba*', ed. Maz'ja, pp. 71-72.

*große Zenobia* (*La gran Zenobia*) y *Das Leben ein Traum* (*La vida es sueño*); el segundo, de 1816, con *Das laute Geheimnis* (*El secreto a voces*) y *Der wundertätige Magus* (*El mago prodigioso*); el tercero, de 1818, con *Die Verwicklungen des Zufalls* (*Los empeños de un acaso*) y *Eifersucht das größte Scheusal* (*El mayor monstruo los celos*); el cuarto, de 1821, con las dos partes de *Die Tochter der Luft* (*La hija del aire*); el quinto, de 1822, con *Die Dame Kobold* (*La dama duende*) y *Der Richter von Zalamea* (*El alcalde de Zalamea*); el sexto, de 1824, con *Drei Vergeltungen in Einer* (*Las tres justicias en una*) y *Hüte dich vor stillem Wasser!* (*Guárdate del agua mansa*).<sup>31</sup> Es posible que Kjuxel'beker llegara a conocer estas piezas de Calderón a través de las traducciones de Gries, pero no *Amar después de la muerte*.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Schauspiele*, trad. J. D. Gries, 8 vols (Berlin: Nicolaische Buchhandlung, 1815-42). En los catálogos bibliográficos no siempre aparece indicado correctamente el contenido de los volúmenes. Gries llegó a escribir un poema satírico sobre las dificultades de introducir al dramaturgo español en el mercado editorial alemán: 'Calderón und die Buchhändler' ['Calderón y los libreros'], en J. D. Gries, *Gedichte und poetische Übersetzungen*, 2 vols (Stuttgart: Löflund, 1829), II, 49-51. Con todo, llegó a publicar dos volúmenes más con sus versiones: el séptimo, de 1829, con *Die Locken Absalons* (*Los cabellos de Absalón*) y *Der Verschlag* (*El escondido y la tapada*), y el octavo, de 1842, año de su muerte, con *Des Gomez Arias Liebchen* (*La niña de Gómez Arias*) y *Der Arzt seiner Ehre* (*El médico de su honra*). La primera versión alemana de *Amar después de la muerte* es muy posterior: Pedro Calderón de la Barca, *Uebers Grab hinaus noch Lieben* [literalmente 'Amar más allá de la tumba'], trad. Konrad Pasch (Wien: Brockhausen & Bräuer, 1888).

<sup>32</sup> Kjuxel'beker sintió un extensivo interés por el teatro español clásico, sobre todo evidente en el prólogo que escribiría para la publicación anónima de su misterio *Ižorskij* (1835), pieza cuya concepción revela un estudio continuado y cuyo inicio quizá se remonte a principios de 1824; véase A. Nemzer, 'Zametki o misterii V. K. Kjuxel'bekera *Ižorskij*', en *K 60-letiju professora Anny Ivanovny Žuravlëvoj*, ed. G.V. Zyкова, M. S. Makeev y E. N. Penskaja (Moskva: Dialog –

Apenas existe margen para dudar, pues, que Kjúxel'beker utilizó la primera versión francesa, publicada en 1822 y llevada a cabo por Victor Moïse Laurent Angliviel de La Beaumelle, muy activo traductor de dramaturgos españoles durante este periodo, quien además aportaba materiales de gran interés: una noticia preliminar, extractos de la *Segunda parte* de las *Guerras civiles de Granada* con la historia del Tuzaní y notas finales literarias e históricas. Oficial de ingenieros, La Beaumelle había tomado parte en la invasión napoleónica de la Península Ibérica y traducido a su vuelta la descripción de la defensa de Zaragoza del teniente coronel Manuel Caballero (publicaría algunas reflexiones sobre esta guerra en 1823, poco después de dos opúsculos a favor de que intervinieran en España los Cien Mil Hijos de San Luis). El título que utilizó para su versión de la pieza de Calderón fue *Le Siège de l'Alpujarra*. El de Kjúxel'beker resulta más cercano al original, pero, aparte de que Sismondi se había referido a ella como *Aimer après la mort*, el mismo La Beaumelle había advertido en la nota preliminar que *Amar después de la muerte* era el primer título de la pieza y al traducir los versos finales se la denomina *Aimer après la mort, ou Le Siège de l'Alpujarra*.<sup>33</sup>

---

MGU, 1998), 16-23. Para un ensayo dedicado a las conexiones calderonianas de esta pieza, véase V. E. Bagno, 'Misterija V. K. Kjúxel'bekera *Ižorskij* i dramaturgii Kal'derona', en su *Rossija i Ispanija: obščaja granica* (Sankt-Peterburg: Nauka, 2006), 269-83.

<sup>33</sup> '*Le Siège de l'Alpujarra*', en *Chefs-d'œuvre du Théâtre espagnol. Caldéron*, trad. Angliviel La Beaumelle, 2 vols (Paris: Ladvocat, 1822), II, 347-488 (pp. 349 y 477), y Sismondi, *De la littérature*, IV, 125. Este La Beaumelle, sin orden fijo en los nombres de pila, es figura mal estudiada. Las obras referidas son: Manuel Cavallero, *Défense de Saragosse, ou relation des deux sièges soutenus par cette ville en 1808 et 1809*, trad. M. L. V. Angliviel de la Beaumelle (Paris: Magimel, 1815); A. L. B., *De l'Excellence de la guerre avec l'Espagne y Encore un mot sur l'excellence de la guerre avec l'Espagne* (Paris: Marchands de nouveautés, 1823); M. V. Angliviel La Beaumelle, *Coup d'œil sur la guerre d'Espagne, de 1808 à 1814* (Paris: Chazal, 1823).

Aunque el libreto sea una adaptación, no una traducción, está salpicado de numerosas elecciones lingüísticas que demuestran que Kjušel'beker se basó en la versión de La Beaumelle. Un ejemplo con valor probatorio aparece en la primera jornada. Don Juan de Mendoza se jacta ante don Fernando de Válór diciendo de sus propios antepasados: 'Pues los míos, sin ser reyes, / fueron más que reyes moros, / porque fueron montañeses' (vv. 828-830).<sup>34</sup> Dadas las peculiares connotaciones de *montañés*, La Beaumelle traduce libremente: 'Eh bien, sans être rois, les miens valurent mieux que des rois, car ils étaient bergers dans les Asturies' (I.3). Al llegar a este pasaje, Kjušel'beker le sigue de cerca y se refiere a 'pastores asturianos' (*pastuxi asturijskie*, I.7).

Otro aspecto de interés es que el volumen con *Le Siège de l'Alpujarra* constituyó la decimotercera entrega de la colección 'Chefs-d'œuvre des Théâtres étrangers', que, según se anunciaba en la precedente, apareció el 30 de octubre de 1822. Ello proporciona, pues, un *terminus post quem* para el inicio del trabajo de Kjušel'beker en la adaptación.<sup>35</sup>

No se conservan notas del propio escritor acerca del proceso de elaboración de la obra, pero contamos con algunas valiosas referencias externas. En una carta desde Ostafyevo el 27 de

---

<sup>34</sup> Por ser la edición más difundida en la época, tomamos el pasaje citado, carente de variantes sustantivas, de *Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Fernández de Apontes, 11 tomos en 10 vols (Madrid: Viuda de don Manuel Fernández. 1760-63), I, p. 362.

<sup>35</sup> Aun contando con los doce días de diferencia entre calendarios, el libreto no pudo ser comenzado en fecha tan temprana como verano de 1822 según se supone en Kjušel'beker, '*Ljubov' do groba*', ed. Maz'ja, p. 69, remitiéndose al estudio introductorio en V. K. Kjušel'beker, *Lirika i poëmy / Dramatičeskie proizvedenija*, ed. Ju. N. Tynjanov, 2 vols (Leningrad: Sovetskij pisatel', 1939), I, xxxii, quien en realidad no se arriesga a una indicación cronológica tan precisa.

agosto de 1823 el príncipe Pëtr A. Vjazemskij escribe a Vasilij A. Žukovskij: ‘Kjuxel’beker se queja de que no le prestas atención, y se queja con razón’; después añade:

¿Le has echado un vistazo a su tragedia, y hay esperanza de imprimirla, aunque sea sin su nombre? Ha pasado dos días en mi casa en el campo y me la ha leído con muchas otras composiciones poéticas. En la tragedia hay verdaderamente mucho de bueno, en especial en la parte lírica. En el Corán, que ocupa un importante lugar en ella, se encuentran incluso bellezas sublimes. Al menos esa es la impresión que me ha quedado al escuchar la tragedia. Tal vez, en una lectura atenta, me produzca un juicio no tan favorable, pero en general se trata de una creación fuera de lo común y digna de aprobación. Me parece que con algunos cambios y un prólogo cauteloso será posible ablandar a la censura.<sup>36</sup>

Tal predicción se revelaría demasiado optimista. En el Archivo Histórico Estatal Central de San Petersburgo se halla una lista alfabética de obras teatrales sometidas a la censura con una entrada referida al libreto de Kjuxel’beker, en la cual se consigna como año de examinación 1824 y como número de informe 270.<sup>37</sup> La reputación del autor después de su conferencia parisina, su interés por un país cuya personalidad más célebre últimamente era Rafael del Riego y el mismo tratamiento dado al tema de la rebelión de los moriscos, vista como un levantamiento contra las leyes opresivas de una monarquía tiránica, debieron de ser obstáculos insalvables. Una carta escrita en San Petersburgo por Griboedov a Stepan N. Begičëv hacia el

---

<sup>36</sup> ‘Iz’ pisem’ knjaza P. A. Vjazemskago k’ V. A. Žukovskomu’, *Russkij Arxiv*”, 38:2 (1900), 181-208, y 38:3 (1900), 355-90 (p. 190).

<sup>37</sup> ‘Alfabit russkix p’ es s ukazaniem vremeni rassmotrenija i nomeram raporta i protokola’, Central’nyj gosudarstvennij istoričeskij arxiv Sankt-Peterburga (CGIA SPb), Fond N° 780, Opis’ N° 1, Delo N° 43, fol. 56.

12 de julio de 1824 alude a los esfuerzos del círculo de literatos en que se movía Kjúxel'beke para salvar una obra que claramente consideraban un valioso esfuerzo por elevar la condición del teatro musical en Rusia: 'Dale recuerdos míos a Verstovskij y estréchale la mano de mi parte. Imagina, me acabo de acordar de *Los moros*; me voy corriendo a la censura'.<sup>38</sup>

El manuscrito conocido tuvo carácter de copia de trabajo y su relación con la versión del libreto sometida a la censura resulta problemática. Es muy difícil saber hasta qué punto las correcciones de Kjúxel'beke obedecen a una reacción, o anticipación, frente a problemas con las autoridades, se deben a sugerencias del compositor o fueron introducidas *motu proprio* por el mismo literato. Este acostumbraba a revisar concienzudamente sus propias obras y llegaba a producir diferentes versiones de ellas. Resulta especialmente interesante a este respecto el caso de *Los argivos* (*Argivjane*), una tragedia suya del mismo periodo (1822-25), de la cual nos han llegado dos manuscritos con sendas versiones: las diferencias entre ellas son sustanciales, sin que un texto completo definitivo llegara a imprenta en vida del autor. De hecho, su libreto se halla lo suficientemente próximo al género trágico para que en su elaboración se adviertan las mismas preocupaciones que ya señalaba Tynjanov en su pionero estudio sobre *Los argivos*.<sup>39</sup>

Kjúxel'beke lleva a cabo en su libreto una reducción en la trama y los personajes calderonianos impulsada por la condición del género operístico, pero guiada por el ideario cívico-político decabrista. Su simplificación a una línea argumental y eliminación de intrigas secundarias viene a corresponder a la perspectiva de Jouy, cuyo libreto para *Les Abencérages* podría ilustrar un principio que expresaría después en su *Essai sur l'opéra français* (1826): 'il faut que l'action soit simple, dégagée de tout épisode [...]. C'est de l'unité, de la simplicité de

---

<sup>38</sup> A. S. Griboedov, *Polnoe sobranie sočinenij*, ed. S. A. Fomičëv y otros, 3 vols (Sankt-Peterburg: Notabene / Dmitrij Bulanin, 1995-2006), III, 75-77 (p. 77 y nota en p. 434 para la datación de la carta).

<sup>39</sup> Ju. N. Tynjanov, 'Argivjane, neizdannaja tragedija Kjúxel'bekera', en su *Poëtika. Istorija literatury. Kino* (Moskva: Nauka, 1977), 93-117.

l'action, que résulte nécessairement l'intérêt du drame lyrique, où les développements sont interdits'.<sup>40</sup> Sin embargo, mientras que Jouy tiende a reducir los elementos de significación histórica y trasladar el interés hacia los impulsos psicológicos de los personajes, la reelaboración de *Kjuxel'beker* tiende a operar en el sentido contrario.<sup>41</sup> En lo que sigue, trataremos de cuatro aspectos que llaman la atención en ella: en primer lugar, la supresión de las figuras femeninas con una excepción, sujeta a cambios significativos, con la consiguiente reducción del componente de intriga amorosa; en segundo lugar, la problemática en torno al personaje de Alcuizcu, que fue eliminado, restaurado y redefinido; en tercer lugar, el refuerzo en la caracterización de los rebeldes moriscos y la adición de rasgos islámicos; en cuarto lugar, la alteración de la estructura dramática calderoniana mediante la aplicación de principios de construcción propios de la ópera, con un papel primordial para los coros como elemento colectivo.

La rebelión contra las leyes opresivas impuestas por la tiranía es el tema central del libreto de *Kjuxel'beker*, que elimina cualquier otro elemento que pueda oscurecerlo. De ahí que reduzca el componente de intriga amorosa, algo que por otra parte también hizo durante la reelaboración de *Los argivos*. *Kjuxel'beker* suprime tres de los cuatro personajes femeninos de *Amar después de la muerte*: doña Isabel Tuzaní, Beatriz e Inés. Doña Isabel Tuzaní había sido un personaje ideado por completo por Calderón y tenía un papel fundamental en el entramado dramático de su pieza. Además, *Kjuxel'beker* elimina otras dos figuras menores, también inventadas por Calderón, Beatriz e Inés, criadas de doña Isabel Tuzaní y doña Clara Malec

---

<sup>40</sup> Jouy, 'Essai sur l'opéra français', *Œuvres complètes*, II, 225-82 (p. 238).

<sup>41</sup> Hay también disimilitud en cierta reticencia del escritor francés hacia los temas históricos, a pesar de utilizarlos como base de libretos: 'L'histoire n'offre malheureusement qu'un très petit nombre de sujets, où la vérité se montre avec cet appareil de grandeur, avec ces proportions surnaturelles qui subjuguent à la fois tous les sens, et l'emportent sur tous les prodiges de l'imagination' (Jouy, 'Essai sur l'opéra français', p. 235).

respectivamente. Ello provoca una reducción sustancial del componente de intriga amorosa en la trama, pues doña Isabel Tuzaní sentía una atracción mutua por don Juan de Mendoza y más adelante llegaba a ser esposa de Fernando de Válor, coronado como Abén Humeya, mientras que su criada Beatriz era objeto de las atenciones de Alcuzcuz.

El libreto de Kjuxel'beker acaba teniendo un solo personaje femenino, doña Clara Malec, que es el único que Calderón no había inventado por completo, sino que había tomado de Pérez de Hita. Kjuxel'beker debió de ser consciente de ello gracias a los extractos de la *Segunda parte de las Guerras civiles de Granada* con que La Beaumelle había acompañado su traducción de *Amar después de la muerte*. El libreto, además, anuda a ese único personaje femenino con mucha mayor firmeza a la trama y le da una significación política de que carecía en los tratamientos españoles: doña Clara Malec pasa a ser sobrina de don Fernando de Válor, proclamado rey de los moriscos bajo el nombre de Abén Humeya.

Kjuxel'beker desarrolla un aspecto introducido por Calderón, quien enfatizó la condición aristocrática de la familia de los Maleh. Así es el apellido en Pérez de Hita y otras fuentes históricas sobre la rebelión. La forma Malec fue introducida por Calderón y es claramente interpretable como variante del árabe *mālik*, 'rey'. La Beaumelle notó tal sentido en la forma calderoniana y prefirió no utilizarla, indicando que la habitual en las fuentes históricas era Maleh, carente de tal significado, y Jerónimo el nombre del capitán.<sup>42</sup> Kjuxel'beker, en cambio, llevó hasta sus últimas consecuencias la innovación de Calderón. Así, trocó el nombre del personaje de Calderón de Juan a Alfons (*Al'fons*). Debió de moverle a tal cambio el hecho de que ya había otros dos personajes así llamados en *Amar después de la muerte*, don Juan de Mendoza y don Juan de Austria, pero tampoco convenía volver a Jerónimo por carecer de connotaciones regias. En cambio, Alfonso es uno de los nombres más comunes entre los reyes de España en general y Castilla en particular. Kjuxel'beker introduce una escena con la elección del rey de los moriscos en las Alpujarras, un acontecimiento tan solo referido en Calderón, y en

---

<sup>42</sup> *'Le Siège de l'Alpujarra'*, trad. A. La Beaumelle, p. 482.

ella Abén Humeya declara: ‘La palabra Malec significa “rey”’ (Iib.1). A continuación, adopta a Maleca, al cederle el anciano padre de esta su derecho al trono de Granada, y proclama que el futuro esposo de la joven será su sucesor, algo que resulta posible al haber eliminado el personaje calderoniano de doña Isabel Tuzaní. Con ello, Kjuxel’beker hace que la figura de doña Clara Malec adquiera un grado de relevancia política ausente en Calderón.

Por otra parte, no deja de ser revelador que, fuera de lo relativo a la reducción del componente de intriga amorosa, Kjuxel’beker se viera obligado a veces a retomar elementos de *Amar después de la muerte* después de haberlos descartado. Resulta a este respecto de particular interés la problemática en torno a otra invención de Calderón, el gracioso Alcuçuz (otros con tal nombre reaparecerán en obras suyas, en particular en *El gran príncipe de Fez* y en el auto sacramental *El cubo de la Almudena*). Kjuxel’beker prescindió de él en la versión original del libreto y lo incorporó durante el proceso de revisión.<sup>43</sup> Su actitud inicial no parece ajena a la condena de La Beaumelle: ‘L’auteur espagnol a placé un bouffon dans sa pièce, et, qui pis est, un bouffon tout-à-fait inutile à l’action’.<sup>44</sup> Sin embargo, lo errado de tal juicio queda demostrado por el tortuoso camino que hubo de seguir Kjuxel’beker tras asumirlo.

Para comenzar, no es cierto que Alcuçuz carezca de relevancia para el argumento. En *Amar después de la muerte* tiene una función esencial en él durante la jornada segunda: Alcuçuz es atrapado por Garcés y, aunque consigue escapar, propicia que el soldado español tropiece en su persecución con una cavidad subterránea que hará posible la destrucción de la plaza fuerte defendida por Malec. Para desempeñar tal función en el argumento, el escritor ruso inventa un nuevo personaje: un pastor anónimo que revela a don Juan de Austria la existencia de un paso subterráneo bajo la torre principal de la fortaleza. Kjuxel’beker elaboró su libreto en el

---

<sup>43</sup> No se puede observar en el texto publicado, pero así se indica tanto en Bočkarëv, ‘Neopublikovannaja tragedija-opera’, p. 526, n. 13, como en Kjuxel’beker, ‘*Ljubov’ do groba*’, ed. Maz’ja, pp. 72 y 74.

<sup>44</sup> ‘*Le Siège de l’Alpujarra*’, trad. A. La Beaumelle, pp. 350-51.

mismo periodo en que compuso *Los argivos* y la introducción del pastor parece obviamente inspirada en una fuente clásica, la traición de Epialtes de Traquis antes de la batalla de las Termópilas contada por Herodoto. Sin embargo, el episodio adquiere en el libreto una tonalidad distinta. No se trata de un traidor, sino de una víctima de la guerra. Con este nuevo personaje K̄juxel'beke puede reflejar los problemas sociales y la crisis económica causados por el conflicto.

No obstante, suprimir una figura de tipo popular como Alcuçuz tiene implicaciones más allá de su función en el argumento. Con su eliminación, lo cómico desaparece de la pieza y el bando morisco queda integrado exclusivamente por personajes aristocráticos. Así pues, K̄juxel'beke acabó por restituirlo, modificando su nombre a Elkuskús (*Él'kuskus*). Conserva los rasgos cómicos que tenía en Calderón, pero aparece caracterizado como escudero del Tuzaní y se omiten las alusiones al oficio de tendero que tenía en *Amar después de la muerte* (vv. 208-225). K̄juxel'beke añade elementos de crítica a la servidumbre, con particular resonancia en la Rusia contemporánea. Así, su Elkuskús, con pocas ganas de guerrear, llega a preguntarse: 'Soy un ciudadano pacífico. ¿Por qué no soy mi propio señor?' (I.9).

K̄juxel'beke, además, pone especial énfasis en la caracterización del bando morisco. El único personaje masculino de Calderón que elimina corresponde a una figura histórica del campo rival: el maestre de campo don Lope de Figueroa, quien de hecho luchó en la guerra de las Alpujarras. Su desaparición del libreto ruso se debe a que gran parte del efecto de esta figura en la pieza de Calderón obedecía a su condición de personaje teatral bien conocido del público español de la época. Aparece caracterizado tanto por su enorme coraje como por su condición de cojo y jurador impenitente en al menos ocho comedias áureas: la primera había sido *El asalto de Mástrique* (ca. 1603) de Lope de Vega y alcanzaría su culminación en *El alcalde de Zalamea* (ca. 1636) de Calderón<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Las otras obras son *El alcalde de Zalamea* más antiguo y más que dudosamente atribuido a Lope de Vega, *El águila del agua y batalla de Lepanto* y *El cerco del Peñón* de Luis Vélez de

En contraste, Kjúxel'beker aumentó el bando de los rebeldes moriscos con un personaje llamado Izmail. Se menciona su nombre en la acotación inicial de la escena de la proclamación del rey de Granada creada por el escritor ruso, sin que se vuelva a aparecer en el texto conservado. Es de presumir que este nuevo personaje tenía una intervención relevante en el acto tercero. También hay que pensar, si tenemos en cuenta el testimonio de Vjazemskij, que las partes que no nos han llegado contenían abundantes referencias al Corán. Otro elemento típicamente musulmán que no aparecía en *Amar después de la muerte* es el ya mencionado *adān*, que se encuentra en las dos versiones del acto segundo. El efecto de tales cambios es acentuar la caracterización islámica del campo formado por los rebeldes moriscos, que adquiere rasgos mucho más distintivos y no muestra las fisuras que aparecen en la pieza de Calderón. Tales cambios contribuyen al llamado 'color local', pero también obedecen a una estructura dramática en que se enfrentan dos bandos opuestos e irreconciliables típica de Kjúxel'beker y de la dramaturgia decabrista en general.

En su revisión, Kjúxel'beker prefirió abrir el acto segundo no con la escena de la proclamación, sino tal como había hecho Calderón con la jornada segunda de *Amar después de la muerte*, es decir, con la relación de la revuelta que hace don Juan de Mendoza a don Juan de Austria, muy abreviada en el libreto. Ahora bien, mientras que los inicios de cada acto siguen a Calderón, los finales son reestructurados al modo de Jouy, quien en *Les Abencérages* hace intervenir al coro en el final de cada acto para rematarlo con una escena colectiva. Así, mientras que Calderón acababa la primera jornada con don Fernando de Válor y don Álvaro Tuzaní solos en el escenario jurando venganza ante la ofensa cometida contra sus respectivos linajes, Kjúxel'beker no sólo convierte este momento en un dúo contra la tiranía, sino que además hace

---

Guevara, *El defensor del Peñón* de Juan Bautista Diamante y *La traición vengada* de Agustín Moreto; véase Stefano Arata, 'Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa', en *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, 2 vols (Kassel: Edition Reichenberger, 2002), I, 3-20.

que el Tuzaní envíe a su escudero Elkuskús a convocar a los moriscos y añade una escena final en la que todos ellos se dirigen a las montañas de las Alpujarras determinados a luchar contra sus opresores — al fin y al cabo, la resistencia popular en la guerra contra Napoleón en España había llamado la atención en toda Europa. Desde el punto de vista formal, Kjúxel'beker se acerca al conjunto y coro final del acto primero de *Les Abencérages*, 'Armez-vous, enfants d'Ismaël', con que se llama a batalla a los granadinos entre sones de trompeta ya sugeridos por Jouy con 'Écoutez le clairon sonore'. De modo similar, la segunda jornada de *Amar después de la muerte* acaba con una escena de despedida entre el Tuzaní y Maleca. En el libreto de Kjúxel'beker, en cambio, el acto segundo termina con una escena de batalla: partido el Tuzaní, se produce el asalto contra la plaza fuerte gobernada por Malec. Este final espectacular implica la anticipación de la acción respecto a la estructura dramática de Calderón (viene a corresponder, aun con ciertas diferencias, a la conclusión del primer cuadro de la jornada tercera de *Amar después de la muerte*). Aquí el final de Kjúxel'beker no es tan semejante al de *Les Abencérages* como en el acto primero, pero aun así hay rasgos comunes que lo acercan más que a Calderón. En Jouy el acto segundo también acaba con una victoria estrepitosa de los rivales. En la escena final, tras verse forzados a salir Almanzor y los demás Abencerrajes, el principal antagonista canta 'Les Zegrís sont vengés' y a continuación el coro entona 'Grenade est libre', celebrando que este linaje tendrá el gobierno absoluto del reino a partir de entonces.

Hay muchos aspectos del libreto de Kjúxel'beker en cuyo estudio no se podrá ahondar hasta que reaparezca el único manuscrito conocido. En cualquier caso, la circunstancia de que el intento del autor ruso quedara malogrado no debería ser causa de menosprecio, sino motivo adicional para revalorar la importancia de *Amar después de la muerte* dentro de la producción calderoniana. Mientras que Thomas Corneille aprovechó esta pieza para producir con *Les Illustres ennemis* una interesante muestra de *comédie à l'espagnole*, un género bien demarcado y típico de las décadas centrales del siglo XVII en Francia, Kjúxel'beker se apoyó en Calderón

para emprender uno de los intentos más serios y rigurosos por ampliar las perspectivas del teatro ruso de su tiempo.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Deseamos aquí expresar nuestro agradecimiento a Roxana Díaz por todas sus gestiones para intentar localizar el manuscrito del libreto de *Kjuxel'beker* en el Instituto de Literatura Rusa (Casa Puškin) y por habernos facilitado reproducciones del documento relativo a su censura conservado en el Archivo Histórico Estatal Central de San Petersburgo.