

# Violencia en la puesta en escena de *El Hamete de Toledo*. Montaje de AlmaViva Teatro (2009)<sup>1</sup>

**Khatereh Gorji**

Universitat Autònoma de Barcelona  
khatereh.gorji@uab.cat

Recepción: 06/07/2022, Aceptación: 08/11/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

*El Hamete de Toledo* es una de las obras famosas de Lope de Vega dentro de su corpus teatral de género morisco debido al tema principal de la comedia que es la esclavitud. La campaña antimorisca surgida tras la expulsión de los moriscos entre 1609-1614 y apoyada en gran parte por los dramaturgos áureos, tiene como objetivo principal justificar los actos inhumanos de los cristianos contra la comunidad musulmana. En consecuencia, durante aquella época abundan las obras en las que se refleja una imagen ridiculizada y discriminada de los moriscos, entre las que *El Hamete de Toledo* se destaca mucho por el alto nivel de violencia que se impone al protagonista morisco. En este artículo analizamos este aspecto fundamental de la obra en su puesta en escena actual, dirigida por César Barló en 2009, en vista de la actualidad del tema y su relación estrecha con el racismo y la alteridad. De este modo, se explica cuál es la lectura del director del montaje de este texto de Lope, de qué modo la representación construye el espacio escénico, qué elementos se utilizan para mostrar al público la violencia infligida contra el *otro*, etc. A base de este análisis, se muestra que César Barló recurre a una obra clásica para reflexionar con el público del siglo XXI sobre una polémica social actual, para tratar de un problema nunca resuelto, tristemente vigente: la intolerancia hacia el que no es como nosotros.

1. El presente trabajo se ha realizado gracias al apoyo de una beca FI de la Generalitat de Catalunya, en el marco del proyecto Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona ("Estudio y edición de treinta y seis comedias de Lope de Vega", PGC2018-094395-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y Fondos FEDER.

**Palabras clave**

Morisco; violencia; teatro áureo; *El Hamete de Toledo*; Lope de Vega; puesta en escena; racismo.

**Abstract**

*English Title.* Violence in the staging of *El Hamete de Toledo*. AlmaViva Teatro production (2009).

*El Hamete de Toledo* is one of the famous works of Lope de Vega within his theatrical corpus of the Moorish genre due to the main theme of the comedy which is slavery. The Anti-Moorish campaign, which emerged after the expulsion of the Moors between 1609-1614 and was supported greatly by the playwrights of the Golden Age Drama, has as its main objective to justify the inhuman acts of Christians against the Muslim community. Therefore, during that time there are many works that reflect a ridiculed and despised image of the Moors, among which *El Hamete de Toledo* stands out for the great level of violence and rejection that the Moorish character receives. In this article I will analyze this fundamental aspect of the text in its staging directed by César Barló in 2009, due to the relevance of the subject to current world and its close relationship with racism and otherness. In this way, I will explain about the director's reading of the play, how the scenic space of the performance is constructed, which elements are used to stage the violence inflicted against the *other*, etc. Based on this analysis, it is concluded that César Barló resorts to a classic work to make the 21st century public reflect on a current social controversy, address a problem that has never been resolved, sadly current: intolerance towards those who are not like us.

**Keywords**

Moorish; violence; Golden Age drama; *El Hamete de Toledo*; Lope de Vega; mise-en-scene; racism.

Como es bien sabido, la historia de España ha experimentado muchos altibajos y conflictos sociopolíticos, cuyos efectos son reflejados en la literatura y el teatro del país. Una de las polémicas más importantes y fundamentales respecto a la

identidad religiosa y cultural de España es la cuestión del morisco y el proceso de animadversión hacia el *otro* tras la Reconquista de 1492, durante los siglos XVI y XVII, que culmina en el destierro completo de esta minoría.

Pasados muchos siglos de la cuestión morisca, cuyo propio nombre muestra que “es un conflicto de religiones; dicho de otro modo y en un sentido más profundo, un conflicto de civilizaciones, difícil de resolver y llamado a perdurar” (Braudel 1953: 622-623), sigue siendo cuestionada la necesidad de la expulsión completa de esta minoría “vilipendiada pero no olvidada” (Domínguez Ortiz y Vincent 1993: 9) hasta la actualidad, no solo desde el punto de vista histórico, sino sociológico, económico, y finalmente y más importante, humano. Sánchez Blanco (2001: 17) sustenta que, “uno de los mayores obstáculos para quien se acerca a la historia de los moriscos es que conoce el final: la traumática expulsión de unos [...] trescientos mil españoles, moriscos de «nación», que se vieron forzados a abandonar su patria entre 1609 y 1614”. La complejidad del problema del morisco lo ha convertido en un asunto llamativo hasta tal punto que, “difícil será encontrar en toda la historia de España asuntos que hayan interesado tanto (no solo a los investigadores sino también a poetas, dramaturgos, novelistas y escritores políticos) como los de la conversión forzada, el alzamiento y la expulsión de los moriscos, sus incidentes y sus vicisitudes” (Caro Baroja 2003: 31). *El Hamete de Toledo* de Lope de Vega, una comedia que trata del tema del moro esclavo, es un buen ejemplo de las comedias moriscas, en las cuales se transmiten la imagen y la situación de los moriscos en aquella época y su reflejo en la literatura del Siglo de Oro. Lope de Vega dibuja un espacio dramático bien delineado, en el que destaca de manera especial la violencia tanto escénica como verbal.<sup>2</sup> Esa especificidad y la suerte de contar con una puesta en escena en nuestros días me han animado a comparar ambas visiones, y es lo que intentaré realizar en este trabajo.

El presente estudio pretende analizar un aspecto importante y notable del texto de *El Hamete de Toledo*, que es la violencia hacia el personaje morisco en la obra y en la puesta en escena de la misma dirigida por César Barló en 2009. Se tiene como objetivo principal estudiar de qué modo la representación construye el espacio escénico, si el texto y la puesta en escena coinciden. Dicho en otras palabras, si el director ha intentado crear el espacio ideado e imaginario del autor o ha hecho una nueva lectura de la obra, exponiendo una puesta en escena influida por los debates sociopolíticos de hoy en día sobre los musulmanes y la islamofobia. Para llegar a una conclusión, en primer lugar, se intenta contextualizar la obra de Lope, para después analizar las diferencias y similitudes entre

2. En contraste con la violencia abierta, existe la «violencia simbólica» que Bourdieu lo describe como la “violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas «expectativas colectivas» en unas creencias socialmente inculcadas” (citado en Fernández 2005: 9).

aquel texto y su puesta en escena: desde la propia trama hasta los elementos escénicos que utiliza (iluminación, banda sonora, vestuario, figurinismo...).

Creo oportuno, para empezar y para que se pueda hacer una idea cabal de la obra, apuntar unas mínimas ideas sobre el estado de la cuestión. Cuando los musulmanes conquistaron la península ibérica en el año 711 encabezados por dirigentes del Califato Omeya, los pueblos españoles invadidos anteriormente por los reyes visigóticos y romanos sintieron una nueva amenaza llamada “el islam”. La dominación musulmana se extendió ocho siglos hasta la rendición del reino nazarí ante la reina Isabel I de Castilla y el rey Fernando II de Aragón en 1492; los ochocientos años para Martín Muñoz (2000: 119) son, “ochocientos años de la cultura árabe”, pero también afirma que “son presentados como ochocientos años de lucha de la liberación” (Martín Muñoz 2000: 119). Durante estos siglos depende de la imagen política de los musulmanes, cambiaba su figura literaria en las obras, funcionando la literatura y el teatro unas veces como el espejo realista de la sociedad, y otras veces como el espejo deformador de ella. No deja de sorprender el reflejo de la influencia de las políticas promulgadas desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro en la transmisión de la imagen del morisco —del caballero al ridiculizado— en la literatura y el teatro españoles, un tema llamativo que ha sido estudiado y analizado por críticos e investigadores como Benedetta Belloni (2017), María Soledad Carrasco Urgoiti (1989), Thomas Case (1993) o Francisco Márquez Villanueva (1984).

La literatura apologética, como se denomina al conjunto de textos redactados por teólogos e historiadores que intentaban justificar la expulsión de los moriscos, tiene como objetivo principal apaciguar cualquier amenaza del *otro* que ponga en peligro la identidad cristiana. En este sentido, Belloni (2017: 80) señala que:

La letteratura apologetica, dunque, favorisce tale suggestione attraverso la costruzione di un nutrito repertorio di immagini, rappresentazioni basate su caratteristiche differenzianti dell’*altro* morisco, adoperate dagli autori come costanti riproduzioni di dicotomie proprie dell’ambito culturale ispano-cattolico.

La literatura apologética se crea para “frenar definitivamente la presencia perniciosa morisca dentro de la construcción cristiano-española” (Belloni 2017: 80). El arma de los apologistas es el odio, cuanto más odio se genere contra los moriscos, mejor se justifica la expulsión. La mejor herramienta para generar ese odio es transmitir una imagen extraña, monstruosa, traidora e inasimilable del morisco y burlarse de su identidad y sus costumbres (Perceval 1997, Díaz del Campo 2005 y Belloni 2017). En resumen, “el morisco de los apologistas fue creado para ser expulsado —fuera en sentido figurado o efectivo—” (Perceval 1997: 183).

En este contexto, mientras la literatura apologética está desempeñando su papel en la propaganda antimorisca, el teatro áureo también queda al servicio de la Monarquía para justificar sus actos inhumanos. El *morisco* o el *ex-moro* o el *cristiano nuevo* demonizado, ridiculizado y menospreciado del siglo XVII, el este-

reotipo negativo creado por el teatro áureo unido al vagón de la propaganda contraislámica (Belloni 2017), es el mismo moro caballero, sabio y culto presente en las obras del siglo XVI. Pero el prototipo del moro caballero se deforma cuando se hace público el decreto real de Felipe III en 1609 y comienza el proceso de la expulsión total de los moriscos entre los años 1609 y 1614. Dicho en las palabras de José María Díez Borque (1976: 233) “el problema de la limpieza de sangre en su colectividad medular en la vida social del XVII español no es diferente en la comedia”. En el teatro, y más en el género de la comedia, se le coloca al morisco una máscara negativa y se toma una actitud hostil hacia este *otro*. Empleando las palabras de Miguel Ángel Auladell (1995: 401), “la marginación social que en la realidad sufrieron los cristianos nuevos es la razón fundamental para que también sean marginados en la escena, como muestra —una vez más— de que esta fue, en mayor o menor medida, reflejo del momento”. Es entonces cuando “el teatro ofrece una especie de espejo deformador” (Surtz 1999: 260), y proyecta una imagen partidista de la sociedad musulmana, cuyo ejemplo —tal como he mencionado anteriormente— se ve en *El Hamete de Toledo*.

Esta obra muestra la historia de un esclavo moro llamado *Hamete*. Tal como afirma su editor, Rafael González Cañal (2007: 36), “no se puede decir que sea una de las grandes obras de Lope de Vega, pero no deja de tener cierto interés. Quizá sea porque refleja un aspecto de la sociedad española del siglo XVII que suele pasar desapercibido: la esclavitud”. Un tema del que se esperan muchas escenas de violencia, torturas, crueldad, etc., elementos que no eran ajenos para el público de entonces ni para el actual.<sup>3</sup> “Evidentemente, al público barroco le gustaban no menos que al del siglo XXI las truculencias y morbosidades” (Arellano 2014: 53). En esta obra contemplamos una serie consecutiva de violencias y matanzas que, más que en una comedia, convierten la obra en una tragedia.<sup>4</sup> Según Thomas Case (1999: 193):

3. Durante el Siglo de Oro el comercio de esclavos es parte de la panorámica social española, lo cual queda reflejado en la literatura y el teatro (Peña Tristán 2012 y Barrios 2002). Por una parte, los esclavos negros y moros que constituían la institución esclavista por excelencia, y, por otra parte, las incursiones cristianas en tierras otomanas (Peña Tristán 2012: 55) llamaban la atención de los autores, entre ellos Lope de Vega, Cervantes, Claramonte, Mira de Amescua, Quevedo o Calderón de la Barca, para dedicar numerosas páginas a este tema. Según la definición de Patterson, la esclavitud es ‘the permanent, violent [personal] domination of natively alienated and generally [that is, socially] dishonored person (citado en Dal Lago y Katsari 2008: 72). La permanente dominación violenta de la que habla Patterson se percibe claramente en los textos áureos. Independientemente de si son musulmanes, negros o cristianos, los cautivos en las obras áureas sufren de una continua violencia tanto verbal como física, cuyos ejemplos se observan en *Los cautivos de Argel* (1647), *Los esclavos libres* (1599-1603), *La divina vencedora* (1599-1603), *Los tratos de Argel* (1580), *Los baños de Argel* (1615). Exponiendo tan solo un verso de *Juan Latino* de Diego Ximénez de Enciso evidencia los sufrimientos que experimentaban los esclavos (Barrios 2002: 293): “VILLANUEVA. Los esclavos no son hombres; / son nada, son cuerpos muertos”, v. 268.

4. De acuerdo con los trabajos de M. Newels (citado en Oleza 2012: 27) la diferencia fundamental entre la tragedia y la comedia es el final desafortunado y calamitoso en la tragedia y el final feliz en la comedia. Sin embargo, Juan Oleza (2012: 27-28), menciona que “once recovered Aristotle’s *Poética*

Violence is standard fare in the Spanish *comedia* ranging from war and slavery to dueling and murder. Seldom, however, does Lope reach the extremes of violence performed on the stage as he does in *El Hamete de Toledo*, which deals with a Morisco slave who on a rampage kills seven innocent people and wounds eleven more. Lope left no explanation of this violent occurrence, but the text seems to indicate that the public was familiar with the murders dramatized.

Sobre la fecha de composición de la obra hay discrepancias entre los investigadores. Morley y Bruerton (1968: 266) la sitúan entre 1608-1610 y Tyler (1950, citado en González Cañal 2007: 305) se inclina por 1610. Una fecha, en cualquier caso, muy cercana al decreto de expulsión. La obra empieza con la fiesta de San Juan, la única escena en la que se ven momentos de paz física entre moros y cristianos, aunque los personajes van informando al lector de la guerra que hay entre las dos partes. Como ejemplo, resulta relevante cómo Hamete cuenta sus aventuras guerreras con los cristianos y expresa su ira hacia ellos, y Argelina, su amada, le dice: “sentaos y dejad la guerra / esta noche, por mi vida” (vv. 323-324). Esta escena es premonitoria ya que Lope intenta advertir al público de que va a ser testigo de una tragedia, y lo hace por boca de Hamete cuando este dice:

HAMETE	Dame vida, Alá, hasta verte teñida de cristiana sangre, ¡oh, mar!
--------	---

Hamete después de esa noche cae en poder de los cristianos, y desde entonces se convierte en el “verdadero protagonista de la trama” (Cañal 2007: 307), girando toda la obra alrededor de los sufrimientos que experimenta por ser separado de su amada y su patria, por perder su libertad y por ver su orgullo despreciado debido al trato, casi siempre maltrato, de los cristianos. Las repetidas violencias físicas y psicológicas contra él que van aumentando paulatinamente a lo largo de la obra, cada vez le causan más intolerancia. Lope presenta un recorrido de Hamete por diferentes amos, a cuál más despiadado, hasta, al final, ser vendido a don Gaspar, quien, recién casado con doña Leonor, muestra una re-

---

the new positions of the Renaissance preceptists will insist that the main difference between tragedy and comedy is not based on the endings but on what is essential to them, the object of imitation or mimesis: mimesis of «a noble and eminent action» in tragedy, mimesis of a laughable action in comedy”. Pero como es bien sabido, estas clasificaciones de los géneros dramáticos no son aplicables a los textos de Lope de Vega, quien, en la mayoría de los casos, consideraba la comedia como un concepto que englobaba todo tipo de obras teatrales de su época (Oleza 2012: 30). Tal como explica Juan Oleza (2012: 30), los estudios sistemáticos de E. Morby son la mejor guía para la comprensión de las diferencias internas de género en las obras de Lope. Desde el punto de vista de Morby (citado en Oleza 2012: 31), “Lope’s revolution led inevitably to the destruction of the chemically pure formula of tragedy, introducing in it many non-tragic elements to the point that the term tragicomedy would have been more suitable for his plays, but this word did not triumph”.

lación amorosa que provoca envidia en Hamete ya que le recuerda más su miseria. En él “se produce una evolución que le lleva hacia la tristeza, la rabia, y, finalmente, la venganza, ante la imposibilidad de resolver su desdichada situación” (Cañal 2007: 307). Es entonces cuando empieza a matar y herir a los cristianos para lograr su libertad y defender su orgullo. Esto sucede cuando entra en el comedor y le quita a Ana, una criada de casa, su cena. Don Gaspar, que hasta ese momento ha tratado bien a Hamete, le pega con una caña, lo castiga muy cruelmente y lo menosprecia hasta tal punto que Hamete pierde la razón y decide vengarse. A consecuencia de esa locura mata a siete personas, entre ellas a la mujer de don Gaspar y a su criada, e hiere a once más. A partir de ese punto álgido de la obra baja el ritmo de la violencia.

Dicho todo esto, es difícil descodificar el mensaje de la obra y verificar cuál fue la postura de Lope frente al problema, como suele pasar con las obras de este autor genio. Como afirma también Thomas Case (1999: 193): “Those of us who read the printed text with all its ‘holes’ are less able to decode the encoded message intended than the target public which witnessed the original performance on the stage”. Hay momentos en los que el lector siente compasión por Hamete y otros en los que siente rechazo e ira contra él. Lo mismo se siente para con don Gaspar. El hombre que trataba bien al moro esclavo pero que de repente es capaz, solo por un plato de comida, de humillarlo tanto; la misma persona que luego no quiere vengarse de Hamete por haber matado a su mujer. La obra es un conjunto de contrastes psicológicos a veces no comprensibles.<sup>5</sup> O, precisa-

5. La cuestión de la profundidad psicológica y la individualidad de los personajes del teatro áureo es uno de los temas que ha generado muchos debates entre críticos como Alexander A. Parker (1959), Francisco Ruiz Ramón (1986), Couderc (2006), F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (1972), Grazia Profeti (1992), etc. Desde el punto de vista de Parker (1959: 42-43), los dramaturgos del Siglo de Oro de España eran creadores del teatro de acción, no de personajes. En este sentido, Francisco Ruiz Ramón (1986) señala también que el drama español áureo es un drama con mucha acción y poca psicología, mucho teatro y poco drama. Pero no lo considera como un defecto, sino como una característica específica que pocos teatros comparten. Según él (1986: 36), “este teatro no ha creado grandes caracteres, sus personajes carecen de interioridad, no hay profundidad psicológica, no encarnan valores humanos universales, salvo algún que otro caso excepcional que, como tal excepción, confirma la regla; en contrapartida, pocos teatros pueden ofrecer un cuadro tan rico y tan variado del vivir humano en lo que éste tiene de brillo exterior, impulsividad, antítesis, dinamismo, acción. Es decir, en el teatro español la vida humana es captada con un máximo de intensidad y un mínimo de profundidad. Sus personajes se agitan —eso sí, admirablemente— en la superficie de la vida humana, pero rara vez descienden a sus abismáticas honduras”. Estas teorías sobre los personajes del teatro áureo afectan a todos los autores de esa época, pero en especial a Lope de Vega. Según Juana José de Prades (1963: 251), todos los personajes de Lope de Vega son tipos específicos y que pueden adscribirse en seis categorías: dama, galán, gracioso, criada, padre y rey. Sin embargo, hay otros críticos, para quienes los personajes de Lope son tan auténticos como la vida real. Según Américo Castro (citado en Silverman, 1983: 258), “los personajes de Lope no son siempre portavoces suyos, sino que hablan y viven por cuenta propia”. Dicho todo esto, no es mi intención entrar en los detalles de este debate, pero he considerado necesario tratar brevemente del tema y reconocer la necesidad de realizar un estudio

mente, tan complejos porque pretenden reflejar una sociedad de sentimientos encontrados, grises, donde ninguna de las posturas es la buena o la mala, donde ninguno de los personajes es puramente bueno o puramente malo. La obra no tiene héroe. Una modernidad digna de Lope. Pero como queda dicho, la característica más importante de esta obra es la violencia, en su concepto general, contra los moros de esa época, tanto a nivel físico como a nivel psicológico, que aún es más duro. La violencia que a veces no quedaba sin respuesta. En este sentido vuelvo a citar a Thomas Case (1999: 194), quien afirma “the violence would be a natural in a story such as this, for at that time Christians were inflicting harm on Moriscos, who often returned that harm”. La violencia y el menosprecio contra los moriscos era un tema frecuente en la sociedad de entonces, y el dramaturgo conocía bien a su público e intentaba llevar al escenario situaciones concretas y convincentes de su época (Case 1999: 193). La prueba de la importancia que Lope otorgaba a la opinión del público español se ve en los últimos versos de la obra, expresados por don Gaspar:

DON GASPAR            Murió porque quiso Dios  
que fuese a gozarle presto.  
Noten los que esclavos tienen  
desta tragedia el ejemplo. (vv. 3121-3124)

Con este resumen general de la obra puedo pasar a presentarles un análisis del montaje. Primero, hay que tener en cuenta que la obra se representó en la RESAD, la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, y no en un teatro comercial, por lo cual la escenografía de este montaje es metafórica y minimalista y el director ha aprovechado bien el poco espacio escénico disponible y los pocos accesorios. Esa sencillez influye en la manera en que los actores representan ciertas actitudes: en el caso que nos ocupa, de la violencia, incluso física, muchas veces se expresa con mímica facial.<sup>6</sup>

---

más profundo para verificar si las contradicciones que se observan en el comportamiento de los personajes de *El Hamete de Toledo* son realmente a raíz de su profundidad psicológica o la intención del autor era simplemente crear un drama de acciones. Pero es un tema lo suficientemente complejo y extenso para ser estudiado en un artículo separado.

6. La recepción del mensaje de un espectáculo no solo depende de las palabras que se transmiten al público, sino también a los elementos audiovisuales que condicionan la mente del espectador a un objetivo concreto. Según Kowzan, “en una representación teatral todo se convierte en signo. [...] Todos los signos de los que se sirve el arte teatral [...] resultan de un proceso voluntario, se crean con frecuencia con premeditación, y tienen como fin la comunicación inmediata” (1992: 126-130). En este sentido, nuestro semiólogo del teatro propone una clasificación arbitraria de trece sistemas de signos para facilitar el análisis semiológico y científico de un espectáculo teatral (1992: 132). En el presente trabajo nos basaremos en estos trece signos principales que se detallan a continuación: 1) la palabra, 2) el tono, 3) la mímica del rostro, 4) el gesto, 5) el movimiento escénico del actor, 6) el maquillaje, 7) el peinado, 8) el vestuario, 9) los accesorios, 10) el decorado, 11) la iluminación, 12) la música, 13) los efectos sonoros.

Antes de empezar mi análisis, para interpretar mejor el trabajo de César Barló, el director de este montaje, pretendo recurrir a dos nociones importantes en el arte de la escenografía. Tal como menciona Jara Martínez en su *Manual de espacio escénico* (2017: 58), un trabajo escénico se basa en dos términos fundamentales: la *estética* y la *estilística*. La *estética* “sería la pulsión fundamental que quiere transmitir el creador al espectador” (2017: 58). En otros términos, la *estética* “marca el propósito de la realización de la obra: la búsqueda de la risa, la reflexión, embelesar para emocionar o generar una experiencia sensorial, entretener, contar una historia, etc.” (2017: 58). Para conseguir tal propósito, el director elige unas herramientas de expresión que conformarían la *estilística*, la cual “denota el terreno creativo en el que se moverá toda la escenificación” (2017: 58). Una vez se haya realizado la lectura contemporánea de un texto, se busca una *estilística* adecuada para conseguir la *estética* pensada. En el caso del montaje de *El Hamete de Toledo*, César Barló busca mediante el realismo la empatía emocional del espectador con el personaje moro por la violencia, especialmente psicológica, infligida contra él, utilizando, en gran parte de manera metafórica, unos elementos escenográficos como la iluminación, la banda sonora, la expresión corporal y la mímica de los actores. Dicho en otras palabras, todos estos elementos se ponen al servicio de unos objetivos claros: 1) provocar las emociones más profundas del espectador con la representación de un nivel alto de violencia; y 2), de esa manera, hacerlo reflexionar sobre el rechazo hacia el *otro*, y 3) tal como lo menciona el propio director, transmitir este mensaje al público: “no se puede hacer lo que nos dé la gana con el *otro*. No se puede mellar la autoestima y el amor propio de los que son diferentes a nosotros” (entrevista realizada en julio de 2021). “El ser humano es de un lugar y de todos y de ninguna manera se debería justificar la procedencia para crear una sociedad de clases y de abusos” (*El Hamete de Toledo*, dossier del montaje de AlmaViva Teatro, 2009). Como observaremos más adelante, el director intenta mostrar al espectador las consecuencias de ese rechazo violento, lo que causa que su representación resulte en algunos momentos sofocante y presione emocionalmente al público. Explicado esto, es necesario poner énfasis en una característica relevante de este montaje: la especial atención que se ha prestado a la “violencia simbólica”, la que consiste principalmente en la dominación personalizada mediante el lenguaje en las relaciones sociales, y en este caso, entre los personajes moros y cristianos. Tal como explica Bourdieu (1995: 104):

Cualquier intercambio lingüístico conlleva la *virtualidad* de un acto de poder, tanto más cuanto involucra agentes que ocupan posiciones asimétricas en la distribución del capital pertinente. Esta potencialidad puede permanecer latente, como a menudo acontece en la familia y en las relaciones de *philia*, en el sentido aristotélico, donde la violencia es suspendida en una suerte de pacto de no-agresión simbólica. Sin embargo, aun en estos casos, la negativa a ejercer la dominación puede ser una dimensión de una estrategia de condescendencia o una manera de llevar la violencia a un grado más elevado de denegación o disimulo, una manera de reforzar el efecto de desconocimiento y, por tanto, de violencia simbólica.

En relación con esto, Juan Manuel Fernández presenta un análisis sobre los trabajos de Bourdieu, que ayuda a comprender mejor este concepto. Así, señala que:

la violencia simbólica transforma las relaciones de dominación y de sumisión en relaciones afectivas, el poder en carisma. El reconocimiento de la deuda se convierte en agradecimiento, *sentimiento* duradero respecto al autor del acto generoso, que puede llegar hasta el afecto, el amor, como resulta particularmente manifiesto en las relaciones entre generaciones. [...] La violencia declarada, física o económica, y la violencia simbólica más refinada coexisten sin ninguna contradicción en [...] el corazón mismo de cada relación social. Las formas suaves y larvadas de violencia tienen tantas más posibilidades de imponerse como única forma de ejercer la dominación y la explotación, cuanto más difícil y reprobada sea la explotación directa y brutal (Fernández 2005: 9 y 10).

El trabajo de César Barló se basa mayoritariamente en revelar esta violencia implícita y resaltar su coexistencia con la violencia física y abierta en el texto de Lope, “que es en realidad una tragedia en toda regla que cuenta con todo lujo de detalles unos hechos particularmente violentos que sirven, como contraste, para preparar el cristianísimo final” (Madroñal 2013: 36), lo que demuestra a la perfección esa relación de dominación y de sumisión, de la que habla Fernández, entre el personaje morisco y su amo, y la deuda que siente Hamete hacia el ‘generoso’ don Gaspar, “el verdadero beneficiado de toda esta historia” (Madroñal 2013: 36).

Para analizar este montaje he elegido varias escenas de la obra, aquellas que, a mi juicio, tienen más relevancia por las decisiones libres que ha tomado el director sobre ellas, exagerando o suavizando con intención algunos detalles de la obra. Empezamos con la escena de la fiesta de San Juan, cuando Hamete expresa su furor hacia los cristianos por sufrimientos que le han infligido sus enemigos. Su cara manifiesta solo un deseo: la venganza. Su gran enojo se representa en la escena en que habla de Berbería, donde la equipara con un caballo, al que el rey de España le puso un freno en la boca con que la oprimía y desviaba (vv. 328-342). En el montaje es muy interesante ver cómo el director expone esta escena, convirtiendo unos pocos versos sin ninguna descripción escénica de la obra original. En ese momento, Hamete, llamando a Rustán, uno de sus amigos, le tapa violentamente la boca con la mano y lo empuja al suelo, y el otro, resistiéndose, intenta defenderse y quitarle la mano; aquí Hamete es símbolo de España y Rustán símbolo de Berbería o el *otro*. Hay que tener en cuenta que el caballo es un importante elemento metafórico, como contemplaremos de nuevo en el siguiente ejemplo.

En la escena en que Ribera está describiendo a don Gaspar las características de un caballo recién llegado para vendérselo, cada adjetivo que utiliza para el animal nos acerca más a Hamete; una pura ironía contra el personaje moro de la obra. Se trata de un mensaje que posiblemente no fuera recibido por el espectador de la puesta en escena si el director hubiera optado solo por su expresión

verbal. Porque, tal como observa Martin Esslin (1987: 79), “words by no means represent the ‘Platonic code’ of the spectacle, but are merely an important ingredient that may or may not be the ultimate determinant of its meaning for the spectators of a given performance”. En la representación de esta escena vemos a Ribera describiendo con gritos violentos al caballo. Sentado sobre un barril, pintado como la bandera de España, simula montarlo con una mímica que expresa el dominio, la hostilidad y el odio. Cabe señalar que el odio se define lexicográficamente como la antipatía y aversión hacia algo o hacia alguien cuyo mal se desea (*RAE, s.v. odio*). “El elemento esencial del odio es el factor emotivo. Es una emoción de enemistad, rechazo, hostilidad a un sujeto o grupo” (Fuentes Osorio 2017: 3). Ese rechazo y aborrecimiento hacia Hamete se transmite al público con el placer hostil que se observa en la expresión facial de Ribera, cuando aprieta los dientes con enojo y presenta una sonrisa maliciosa acompañada con el ceño fruncido que representa sus emociones ligadas al disfrute por el sufrimiento ajeno, la infelicidad o la humillación del *otro*.

Mientras él va describiendo las características del caballo, al fondo vemos a Hamete subido en un sitio alto, rodeado por cuatro cristianos que lo amenazan con una espada y lo observan hablándose entre ellos como si estuvieran valorándolo como un animal. Las descripciones de Ribera del estado físico del caballo coinciden perfectamente con Hamete: de ojos rígidos y bravos, hidalgo y seguro, alto de rostro, rodillas firmes, espanta con las narices abiertas, el pecho ancho, cuando bufa lanza a los que lo miran rayos de fuego, es arrogante, etc. En mi opinión, el director quiere asegurarse de que el espectador moderno de la obra capta bien la ironía de esta escena y por ello insiste en su exageración. Podría haber dado más libertad al público en su interpretación, pero como bien menciona Wheeler (2012: 87), el público nunca es completamente libre. La persistencia de César Barló a la hora de transmitir el mensaje del autor puede ser interpretado tanto positiva como negativamente. Puede ser entendido como otra justificación de la ira de los moros por el comportamiento menospreciante de los cristianos, o puede ser comprendido como un menosprecio añadido por el director.

Estos episodios de equiparación caballo-moro no son especialmente relevantes en la trama; el director podría haber prescindido de ellos y optar por no representarlos tan claramente y tan violentamente en dos escenas diferentes, y suavizar un poco el menosprecio y la violencia expresados en la obra. Pero, sumando otros detalles de la representación que serán estudiados *a posteriori*, se puede deducir que la intención del director era aprovechar detalles como este para mostrar cuál es el antecedente de la ira de Hamete que lo lleva a cometer una violencia mayor. Si hubiera suavizado estas escenas y otras escenas similares, echaría automáticamente toda la culpa a Hamete, paliando el papel de los cristianos en la ira acumulada.

Si volvemos al inicio de la obra, es importante analizar la escena en la que los cristianos capturan a Hamete y a Argelina, su amada, y los separan. Observamos una representación muy tensa de esta acción, llena de violencia física.

Cuando el barco de los cristianos aborda el de Hamete, los siguientes elementos se apoderan del escenario: gritos salvajes, rostros violentos, risas histéricas de los cristianos y sus gestos amenazadores blandiendo sus espadas, música de suspense y de tensión, y caras asustadas de los moros. En esta escena vemos a siete cristianos contra dos moros, amenazándolos con agresión. Cuando los cristianos invaden el barco de Hamete, lo primero que hacen es atrapar a Argelina, separándola del protagonista, maltratarla con patadas, y llevarla a una tienda aparte. En el escenario intuimos, pues solo vemos la sombra, cómo es atada en esa tienda. Los cristianos detienen violentamente a Hamete, lo cogen de los brazos, lo agarran fuertemente del pelo y zarandean agresivamente su cabeza. Se ríen y se burlan históricamente de él. A partir de este momento las escenas de violencia, más o menos duras, son constantes hasta el final de la obra. Lo importante es poner de manifiesto que el director no ha obviado ningún detalle correspondiente a la violencia que ha sufrido Hamete y que explica su reacción final. No intenta suavizar ningún acto violento de los cristianos con el objetivo, si no de justificar, sí de entender su resultado, que es la respuesta violenta del moro.

Así, las sucesivas burlas de los cristianos contra Hamete representadas en este trabajo escénico son ejemplo de la minuciosidad del director. La escena de la conversación de los cristianos sobre la separación de Hamete y Argelina es bastante llamativa. Cuando Beltrán, el cristiano encargado de vender a Hamete, dice a don Martín, el futuro dueño del moro esclavo, que han separado a Hamete de su amada, el otro cristiano le contesta: “Bien en apartarlos anda” (v. 1016). La lectura del director de este verso y la reacción que elige para su representación son muy significativas. La sonrisa grotesca del actor y el gozo que se ve en su cara expresan perfectamente la violencia emocional infligida contra el moro. Luego, este mismo cristiano, cuando quiere acercarse a Hamete para observarlo, saca inmediatamente su espada, apuntando hacia el cuello del moro en señal de amenaza, y después empieza a mirarlo con menosprecio, abriéndole la boca por la fuerza y mirando el interior; verifica su estado físico como si se tratara de la compra de un animal. Nótese la insistencia en esa equiparación. Todos estos gestos están acompañados con una sonrisa agitada y de desprecio. En esta representación se acumulan escenas de este tipo, las cuales demuestran que el director intenta hacer una lectura de la obra focalizada en la intolerancia de los cristianos y sus gestos despectivos, burlescos y violentos. Su mímica facial en esos momentos es muy llamativa, porque es tan exagerada y grotesca que puede ser interpretada como señal de enajenación mental, lo cual transmite este mensaje: una persona normal no puede ser tan cruel. En este sentido, es importante señalar que achacar la actitud de los personajes cristianos a la “enajenación mental” aunque justificaría de alguna forma sus actos inhumanos, lo cual se distancia de la intención del director del montaje, es lo que se percibe realmente de la kinésica de los actores.

La gran tristeza del protagonista es estar separado de su amada, tal como lo expresa en estos versos: “No te espantes: tengo amor/ otra vez cautivo fui/ y no sentí la prisión” (vv. 1029-1031). Sus monólogos, en los que habla de su amor

y de sus heridas emocionales, más dolorosas que las físicas, son de las escenas más tristes de todo este montaje. Sus llantos, el escenario en claroscuro, la luz roja y la música dramática y melancólica en tonalidad menor, tocada en directo por la teclista, todo conforma un conjunto que provoca compasión y que prepara al espectador para la réplica de Hamete a toda esa crueldad injusta. Asimismo, resulta muy interesante, en la iluminación de estas escenas, la utilización de la luz cenital, que resalta la imagen del protagonista y produce un efecto dramático, creando sombras en su rostro, así como la proyección de la luz frontal o a veces lateral desde abajo que da la sensación de engrandecer su figura y su sombra. Se trata de un diseño ingenioso de luz para representar de forma metafórica la furia y la tristeza que Hamete siente simultáneamente.

Otra escena importante es aquella en la que Hamete desarma a don Martín cuando este está dormido. El protagonista lo mira y piensa que esa espada podría devolverle su libertad, pero, de repente, su dueño se despierta, y, atemorizado por ver a Hamete con la espada en la mano, se pone muy agresivo. Hamete duda por un momento si devolverle la espada o no, pero al final se controla y se rinde. No se ve ninguna amenaza o violencia en su cara o en sus movimientos; lo hace con total tranquilidad y seguridad, incluso devuelve la espada en descanso, manteniendo su punta hacia el suelo en signo de paz. Por el contrario, el dueño, asustado y nervioso, nada más coger la espada, apunta hacia el moro y empieza a gritar y llamar a su criado. Hamete, que todavía no ha perdido su tolerancia frente a los actos violentos de los cristianos, coge la cuerda del cristiano y se la pone en su propio cuello. En esta escena los actores se comunican en silencio con lenguaje mímico. El moro parece que le esté diciendo a don Martín que, si quiere, puede defenderse contra sus actitudes violentas y puede conseguir su libertad en el momento que lo desee, pero aún es obediente. Esta manera ideada por el director para mostrar el proceso de la intolerancia y violencia de Hamete es muy ingeniosa.

A medida que nos acercamos al desenlace de la obra, su punto culminante, la ira de Hamete se va acumulando. El momento de su explosión sucede cuando don Gaspar, su nuevo dueño, le pega con una caña violentamente. En este caso, el director ha sido muy fiel al texto de Lope. El impacto visual del texto es tan obvio en esta escena que no se puede representar de otra manera sin perder la vigencia del mensaje. Las patadas y los golpes con la caña que don Gaspar propina a Hamete, los empujones fuertes, los gritos broncos y su cara enojada y roja representan el nivel de violencia pensado por el autor. Es entonces cuando Hamete pierde la razón y decide contestar a los cristianos de la manera más violenta.

En la representación de esta escena contemplamos a Hamete en un ambiente medio oscuro con una luz roja intensa y con una música de horror de fondo. A partir de entonces los personajes cambian los papeles. Hamete se convierte en un personaje demente, como manifiesta el actor que lo representa con cara enajenada y agresiva, voz agitada y movimientos histéricos, todos ellos muestras de su violencia. El protagonista decide vengarse matando a la mujer de don Gaspar

para ponerlo en la misma situación que él ha experimentado, y causarle la misma violencia psicológica: perder a su amada. Tras este suceso, nuestra compasión se dirige a don Gaspar. Al igual que ha sucedido hasta ahora con Hamete, los monólogos de don Gaspar, en los que expresa su gran tristeza por la pérdida de su amor, se acompañan de música melancólica, y de nuevo la luz roja dura y de contraste alto y marcado que genera sombras duras manifiesta su enojo y su furia por el dolor que sufre, en el cual, tal como dice él mismo (vv. 2864-2865), ninguna venganza puede poner templanza.

Tras la detención de Hamete —momento, de nuevo, de gran violencia— llegamos a una escena de descripción de los detalles de su próxima ejecución. En el texto el autor nos describe los detalles de una ejecución típica de aquel entonces y no hay ninguna intención o mensaje político o social detrás de ello, porque tal como menciona Thomas Case (1999: 204), ejecutar a los malhechores de la manera más cruel posible era muy típico de aquellas épocas y la ejecución tenía que ser como un espectáculo aleccionador. Por lo cual, esta escena no tiene especial relevancia a nivel textual. Sin embargo, en el montaje de la obra se le ha prestado mucha atención y se ha representado de una manera perspicaz. En este fragmento, el alcalde de Toledo, cuyo papel es desempeñado por una mujer en el montaje, sale ante el público explicando en detalle lo que le van a hacer a Hamete: atarle a un madero; cortarle las manos; sacarle pedazos de sus carnes con tenazas ardiendo por todo el cuerpo; luego lo ahorcarán y al final lo colgarán por los pies, cabeza abajo. Desde mi punto de vista, esta es una de las escenas más logradas del montaje, en la que tenemos un nivel alto de violencia psíquica. Para el público de entonces eran muy familiares las descripciones violentas del alcalde, pero, evidentemente, para el público actual, este modelo de torturas y castigos es muy típico de personajes sádicos de las películas de acción u horror; afortunadamente, no del día a día. No es que los espectadores del siglo XXI no estén familiarizados con esta violencia, sino que ese nivel de crueldad se le supone a una persona demente o a la ficción, lo cual ha sido mostrado muy bien por César Barló. Las risas histéricas de la actriz, sus movimientos nerviosos, la complacencia que se ve en su cara y en sus ojos a la hora de hablar sobre estos actos violentos y las risas del público cristiano son elementos que, a mi modo de ver, muestran la lectura crítica del director, ridiculizando a estos personajes.

Cuando se va el alcalde, entran tres villanos comentando el caso de Hamete con aversión y menosprecio. Los tres juntos, tapados con velos del color caqui, aparecen vestidos con una mantellina larga y ancha, de la que salen tres pares de manos, como si fuera un ser con seis manos y tres cabezas. La vestimenta está muy bien ideada para estos caracteres y la violencia y la crueldad que se ve en su personalidad. Evidentemente, el atuendo compartido crea la impresión de que forman un grupo que recuerda más a una criatura estrambótica que a tres personas. Durante los minutos de su actuación volvemos a observar ademanes grotescos, trastornados y alocados. Además de sus gesticulaciones, la voz faríngea de los actores es un elemento muy importante en la caricatura de estos personajes:

nos recuerda los gritos de brujos o locos que hemos visto en otras representaciones. Son unas voces que reflejan maldad. El magnífico conjunto de atrezzo, figurinismo y actuación logra ridiculizar tanta violencia verbal.

Por fin llegamos a la escena de la ejecución de Hamete, la escena final de la obra, en cuya acotación se ha indicado detalladamente el espacio escénico imaginario del autor. En el centro del escenario vemos a Hamete atado a un palo rodeado de personajes cristianos; el cura en un punto del escenario y el alcalde en el otro. De nuevo recibimos la misma lectura crítica del director hacia los personajes cristianos, los mismos gestos y actos agitados y el mismo peso psicológico. Los personajes son representados otra vez como unas personas dementes, histéricas y con altibajos emocionales. Esto se ve muy claramente en el personaje del cura, que se ha representado como un personaje cómico con gestos muy propios del siglo XXI; tiene cambios súbitos de humor; pasa de sonrisas y movimientos tranquilos a mímicas violentas, gritos y saltos salvajes. Todo conforma un conjunto escénico para criticar tanto la violencia física de la ejecución de Hamete como la psicológica de su conversión obligatoria al cristianismo.

Cabe señalar que una característica expresiva de este montaje es el vestuario moderno de los personajes, lo cual acompañado con la kinésica de los actores abunda en la actualización de la trama. En este sentido, tal como lo puso de manifiesto César Barló en la entrevista que realicé con él en julio de 2021, se persistió en el trabajo coral respecto al diseño del vestuario. Este detalle se percibe a través del color negro predominante en la vestimenta de los cristianos frente a Hamete como el único personaje cuyo figurín tiene color. Debido a esta *estrategia estilística*, el público siente más empatía con la historia narrada y el mensaje del director se recibe adecuadamente: todos los iguales contra uno diferente. Tal como explica Jara Martínez (2017: 64), “reconocer el mundo representado como propio permite que el espectador sienta que lo que ocurre es cercano a él e, incluso, que podría sucederle a él mismo. Favoreciendo los recursos de la empatía y la autoidentificación, el realismo, como estrategia, permite que el público viva lo que ocurre en la escena por analogía con los sentimientos del personaje”. Teniendo en cuenta esta explicación, no nos resulta difícil comprender que detrás de todos estos elementos metafóricos elegidos por el director hay una intención y no es otra que hablarle al público de una polémica social actual: la inmigración. La historia se repite: odio de razas, intolerancia, sufrimiento, tristeza, injusticia, ira y dolor conllevan violencia y horror. Como lo hace notar Barló en el dossier de la obra, “AlmaViva Teatro se embarca en una aventura de acción para reflexionar con nuestro público del s. XXI sobre la mirada hacia el ‘otro’, al que no es como nosotros, al que es diferente” (*El Hamete de Toledo*, dossier del montaje de AlmaViva Teatro, 2009). Merece la pena citar a Marta Olivas (2014: 194), quien, en su evaluación de este montaje, señala “el vilipendio y el menosprecio al que se somete a la inmigración arrastran al extranjero a una espiral de rencor que solo puede desembocar en la réplica del tratamiento injusto recibido. Una vieja historia nunca aprendida; la intolerancia alimenta el odio y el odio genera el horror”.

Para concluir, a mi modo de ver, el director ha acertado en su versión de *El Hamete de Toledo*, decidiendo correctamente dónde hacía falta mostrar la violencia expresada en la obra, dónde tenía que añadirle algunos detalles escénicos y figurinistas y dónde debía prescindir de algunos elementos de la obra que no eran aptos para el público actual, aun siendo bastante fiel al texto. He mencionado anteriormente que la intención de Lope de Vega cuando expresa este nivel de violencia en su obra era atraer a más público. Aunque él mismo no esté de acuerdo con esa violencia, como intuimos por la tristeza de Hamete presentada en varias ocasiones, cumple con los requisitos del teatro de su época y escribe para sus espectadores: españoles católicos del siglo XVII. Como hemos contemplado en los últimos versos del texto, al fin y al cabo, opta por la satisfacción del público de entonces, poniéndole como ejemplo la vida de Hamete, de la cual se tienen que acordar a la hora de tratarse con sus esclavos moros. Sin embargo, la intención del director al elegir esta obra no es hablar a gusto de un público en concreto. Creo que pretende criticar el tema del odio entre razas que, incluso pasados muchos siglos desde la historia original, sigue siendo polémico tanto a nivel político como a nivel social. El director recurre a una obra clásica para hablar de un problema nunca resuelto, tristemente vigente. En realidad, esta es la característica definitoria de los clásicos, que “son y serán actuales porque hablan de las grandes pasiones humanas —los celos, la ira, la lujuria, la avaricia, la insumisión, la rebeldía— que resultan hoy las mismas que hace dos mil quinientos años. Lo que cambia son factores secundarios y superficiales: la manera de trasladarnos, de vestirnos, de comunicarnos” (Ricardo Iniesta, citado en Bastianes, Fernández y Mascarell 2014: 64). Lo mismo ocurre en este montaje con la representación explícita de la violencia injusta para dar de nuevo al público la lección no aprendida, y para recordarle lo que podría pasar si no somos más permeables todos.

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio, “Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLIV, 1 (2014), pp. 199-213, en línea, <<https://journals.openedition.org/mcv/5580#quotation>>.
- AULADELL, Miguel Ángel, “Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo de XVII”, *Sharq al-Andalus*, núm. 12 (1995), pp. 401-412.
- BARRIOS HERRERO, Olga, “Entre la esclavitud y el ensalzamiento: la presencia africana en la sociedad y en el teatro del Siglo de Oro español”, *Bulletin of the Comediantes*, LIV, 2 (2002), pp. 287-311.
- BASTIANES, María, Esther FERNÁNDEZ, y Purificació MASCARELL (eds.), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014.
- BELLONI, Benedetta, “La evolución de la figura del morisco en el teatro español del Siglo de Oro”, en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 35-46.
- BELLONI, Benedetta, *La figura del morisco nella drammaturgia spagnola dei secoli XVI e XVII. Tra storia ed evoluzione letteraria*, Milano-ITA, LED Edizioni Universitarie, 2017.
- BOURDIEU, Pierre, y Loic J.D. WACQUANT, *Respuestas por una antropología reflexiva*, trad. Hélène Levesque Dion, Grijalbo, México, 1995, en línea, <[https://archive.org/details/bourdieu\\_-respuestas-por-una-antropologia-reflexiva-pierre-bourdieu1/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/bourdieu_-respuestas-por-una-antropologia-reflexiva-pierre-bourdieu1/page/n3/mode/2up)>.
- BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, F.C.E., 1953, 2 vols., I.
- CARO BAROJA, Julio, *Los moriscos del reino de Granada*, Madrid, Alianza, 2003.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, *El moro de Granada en la Literatura*, Granada, Servicio de Publicaciones Universidad de Granada, 1989.
- CASE, Thomas E., *Lope and Islam. Islamic Personages in his Comedias*, Newark, Juan de la Cuesta, 1993.
- CASE, Thomas E., “Violence and reception in Lope’s *El Hamete de Toledo*”. *Revista de estudios hispánicos*, XXVI, 2 (1999), pp. 193-206.
- DAL LAGO, Enrico, y Constantina KATSARI, *Slave System. Ancient and modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- DE PRADES, Juana de José, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, y Bernard VINCENT, *Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Alianza, 1993.

- El Hamete de Toledo*, dossier del montaje de AlmaViva Teatro, 2009, ejemplar facilitado por César Barló.
- “*El Hamete de Toledo*. Montaje de AlmaViva Teatro (2009)”, entrevista inédita realizada con César Barló en julio de 2021.
- ESSLIN, Martin, *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, Londres, Methuen, 1987.
- FERNÁNDEZ, José Manuel, “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”, *Cuadernos de Trabajo Social*, XVIII (2005), pp. 7-31.
- FUENTES OSORIO, Juan Luis, “El odio como delito”, *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, núm. 19-27 (2017), pp. 1-52, en línea, <<http://criminet.ugr.es/recpc/19/recpc19-27.pdf> ISSN 1695-0194>.
- PROFETI, María Grazia, “La obra dramática de Lope de Vega”, en *Historia y crítica de la literatura española 3/1 Siglos de Oro: Barroco*, 1º suplemento, por Aurora Egido, Barcelona, Crítica, 1992, 9 vols., I, pp. 172-180.
- KOWZAN, Tadeusz, “El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo”, en *El teatro y su crisis actual*, Tadeusz Kowzan et al., Caracas, Monte Avila Editores, 1992.
- MADROÑAL, Abraham, “Sobre la fecha, fuentes y otros aspectos de *El Hamete de Toledo*, de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 32-66, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.64>>.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, “El problema historiográfico de los Moriscos”, *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, 1-2 (1984), pp. 61-135.
- MARTÍN MUÑOZ, Gema, “Lo real y lo irreal en la representación occidental del mundo musulmán”, *Revista de Occidente*, núm. 224 (2000), pp. 106-122.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara, *Manual de espacio escénico: terminología, fundamentos y proceso creativo*, Ediciones Tragacanto, Granada, 2017.
- MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco Javier, “El espejo del rey Felipe III, los apologistas y la expulsión de los moriscos”, en *La monarquía hispánica en tiempos del “Quijote”*, coord. Porfirio Sanz Camañes, Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, 2005, pp. 231-246, en línea, <<https://elibro.net/es/lc/uab/titulos/52424>>.
- OLEZA, Joan, *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, Nueva York, IDEA, 2012.
- OLIVAS, Marta, “AlmaViva Teatro: clásicos desde el compromiso”, *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XIX (2014), pp. 189-204.
- PARKER, Alexander Augustine, *The approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, Londres, The MIT Press, 1959.
- PEÑA TRISTÁN, María Luisa, *La esclavitud en la literatura española de los Siglos de Oro*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- PERCEVAL, José María, *Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen*

- del morisco en la Monarquía española durante los siglos XVI y XVII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1997.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, *historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1986.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO, y ALBERTO PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, 2.<sup>a</sup> ed.
- SILVERMAN, JOSEPH HILLEL, “Personaje y tipo literario: el converso”, en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 253-267.
- SURTZ, RONALD, “La imagen del moro en el teatro peninsular del siglo XVI”, en A. Temimi (ed.), *Actes du VIIIe Symposium International d’Etudes Morisques sur: Images des morisques dans la littérature et les arts*, Zaghouan, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l’Information, 1999, pp. 251-260.
- VEGA CARPIO, LOPE DE, *El Hamete de Toledo*, ed. González Cañal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona, 2007, 3 vols., I, pp. 305-415.
- WHEELER, DUNCAN, *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.

