

**HIKĀYA ‘IMITACIÓN’ Y TÉRMINOS AFINES
DEL ARTE DE LA REPRESENTACIÓN TEATRAL
A LA LUZ DE LA LITERATURA ÁRABE***

Ahmed SHAFIK**
Universidad de Oviedo

BIBLID [1133-8571] 17 (2010) 157-186

Resumen: Estudio de las manifestaciones espectaculares en el Medioevo musulmán y análisis del evento teatral: textos, contenidos del discurso dramático, organización, recepción del espectáculo, estructuración espacial, habilidad interpretativa, etc. Especial atención a las valoraciones lingüísticas del término *hikāya* y otros términos relacionados con el ámbito teatral, sirviéndose tanto de consideraciones de índole histórica como literaria y lingüística.

Palabras clave: Teatro. Espectáculo. Medioevo. Hikāya. Intérpretes.

Abstract: Study of the spectacular manifestations in the Moslem Medieval and analysis of the theatrical event: texts, contained of the dramatic speech, organization, reception of the spectacle, spatial structure, interpretive skill, etc. Special attention to the linguistic valuations of the term *hikāya* and other terms related to the theatrical area, supporting on considerations of historical as literary and linguistic nature.

Key words: Theatre. Spectacle. Medieval. Hikāya. Performers.

* Para la transliteración de los fonemas árabes se ha seguido el sistema de transcripción de la “Escuela de Arabistas Españoles”: ʔ - b - t - ṭ - ḡ - ḥ - j - d - ḏ - r - z - s - š - ṣ - ḍ - ṭ - z - ṣ - g - f - q - k - l - m - n - h - w - y; vocales: a - i - u - ā - ī - ū; diptongos: ay - aw; *alif maqṣūra* à.

** anouralhouda@hotmail.com.

ملخص البحث: هذا المقال هو دراسة للاحتفالات المسرحية والتمثيلية في العصر الإسلامي الوسيط. وتحليل للفعل المسرحي: نصوص، محتوى الخطابات الدرامية، التنظيم، تلقي الاحتفال، البنية الفضائية، القدرة التفسيرية... كما نثير الانتباه في هذا المقال إلى الجوانب اللسانية لمفهوم الحكاية، ومفاهيم أخرى مرتبطة بالجمال المسرحي. مع تبني الاعتبارات التاريخية والأدبية واللسانية.

كلمات مفاتيح: المسرح، الاحتفال، العصر الوسيط، الحكاية، التلقي.

El estudio de las manifestaciones teatrales en la Edad Media, en general, y en la cultura arabo-islámica, en particular, ha llamado la atención de la crítica, y es de vital importancia para el desarrollo de una conceptualización que permita identificar las distintas formas teatrales, ya que la Edad Media no tiene una *teoría* ni una *estética del teatro*. A menudo tendemos a superponer categorías modernas a fenómenos de otras épocas y culturas que son totalmente extrañas a tales categorías.

Para elaborar este artículo me he basado en las fuentes primarias y en historiadores musulmanes. Debo decir que, en el terreno del estudio de las manifestaciones teatrales musulmanas, además de la existencia de *jayāl al-zill* 'teatro de sombras'⁽¹⁾ y la *ta'ziya* 'consuelo o pésame'⁽²⁾, son muy importantes los trabajos lingüísticos que examinan los términos utilizados por varios autores en distintos momentos históricos.⁽³⁾

- (1) Sobre el teatro de sombras, véase Abū Zayd, A. I., *Tamṭīliyyāt jayāl al-zill*, El Cairo, Dār al-Ma'ārif, 1983; Moreh, S., "The Shadow Play (*Khayāl al-Zill*) in the Light of Arabic Literature", *Journal of Arabic Literature* 18 (1988), 46-61; Badawī, M. M., *Early Arabic Drama*, Cambridge, 1988; Corrao, F. M., *Il riso, il cómico e la festa al Cairo nel XIII secolo*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1996, 35-50. Shafik, A., "Historia de *Jayāl al-zill* 'teatro de sombras' en las sociedades arabo-islámicas (siglos XI-XX): el modelo de Ibn Dāniyāl", *Anaqueel*, 21 (2010) (en prensa).
- (2) Sobre *ta'ziya*, véase 'Azīza, M., *Le théâtre et l'Islam*. Argelia, 1970 (tr. al árabe, *al-Islām wa-l-masrah*, tr. R. al-Ṣabbān, El Cairo, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-kitāb, 1971); *Ta'ziyah: Ritual and Drama in Iran*, ed. Meter J. Chelkowski, New York University Press, 1979; Pettys, R. A. "The Ta'zieh: Ritual Enactment of Persian Renewal" en *Theatre Journal*, 33 (1981), 341-354; Riggio, M., C., "Ta'ziyah in exile: Transformations in Persian Tradition" en *Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt*, Lebanon, Beirut 1995, 87-111.
- (3) Véase Na'īm, M. Y., "Ṣuwar min al-tamṭīl fī l-hāḍira al-ʿarabiyya min al-kurra' ḥattā l-maqāmāt" en *Afāq ʿArabiyya*, 3 (1971) 59-63; al-A'ra'ī, M. H., *Fann al-tamṭīl ʿinda l-ʿArab*, Bagdad, 1978; Moreh, S., "Live Theatre in Medieval Islam" en *Studies in Islamic History and Civilizations in Honour of Professor David Ayalon*, ed. M. Sharon, Jerusalem-Leiden,

Por mi parte, aprovechando los datos que me proporcionan la literatura clásica y los estudios lingüísticos, junto a la crítica teatral, decidí abordar de nuevo el problema con las siguientes premisas:

1. Distinguir entre dos nociones: teatro y espectáculo.
2. Rastrear la influencia heredada de las civilizaciones antiguas.
3. Detectar la terminología teatral más significativa.
4. Analizar con pormenores la *ḥikāya* 'imitación' y el género que nació a partir de ella: la *maqāma*, a fin de establecer una metodología del espectáculo en el Medioevo musulmán.

1. Teatro y espectáculo

Si entendemos por teatro una institución sólidamente elaborada, tal como se entendió en la Antigüedad clásica y en la modernidad, se puede decir que el teatro, en la Edad Media musulmana, prácticamente no existió. Básicamente, si entendemos por teatro el lugar donde una comunidad se representa a sí misma, pone en escena sus propios valores, sus propios mitos y el comportamiento por el que se define a sí misma, si el teatro es el lugar físico donde actores y espectadores se reúnen para participar en sucesos que les afectan de cerca, como individuos y comunidad, y donde por ello se produce una unión más fuerte que la separación funcional entre actores y espectadores, en este sentido, el teatro es completamente distinto al espectáculo.

En el espectáculo, en cambio, no se trasciende la separación entre actores y espectadores, lo que señala una alteridad entre quien actúa y quien contempla. Es el lugar donde el imitador persuade al público, bien con fin educativo o de diversión, y donde el espectador se convierte en sujeto activo, en el que los papeles de actor y espectador son a menudo intercambiables en un contexto comunitario. Es, en resumen, el lugar de la transacción, donde el imitador ofrece su imitación a quien la quiera contemplar.⁽⁴⁾

Desde Aristóteles se ha pretendido erigir el texto en el contenido esencial del arte dramático. Y, no obstante, entender el teatro simplemente, o fundamentalmente, como un texto supone restringir, reducir y cercenar la

1986, 565-611; ---, *Live theatre and dramatic literature in the medieval Arab world*, New York, 1992.

(4) Allegri, L., "La idea del teatro en la Edad Media", *Ínsula*, 527 (1991), 1-2; ---, "El espectáculo en la Edad Media", en *Teatro y Espectáculo en la Edad Media, Actas Festival d'Elx*, ed. L. Quitante, Alicante, 1994, 21-22.

eficacia del arte escénico y, aún más, perder su esencia, traicionar su peculiaridad. Lo específico del espectáculo teatral es que nace y muere con su representación, es un acto irrepetible.⁽⁵⁾

Por todo ello podemos decir que las manifestaciones teatrales del Medioevo musulmán pertenecen más al ámbito del espectáculo que al del teatro, una actividad que se ofrece al disfrute del público a través de la representación en un sitio y un momento dados.

2. Influencia de las civilizaciones antiguas

Mientras tanto, observamos que han surgido diferentes teorías para responder total o parcialmente a la carencia, en la literatura árabe clásica, de manifestaciones teatrales permanentes y de producción dramática⁽⁶⁾. A pesar de este caudal de hipótesis, hay que advertir que el *teatro* en sentido propio ya no existía en el Medioevo, y que hasta los mismos lugares de representación se encontraban en ruinas y marginados en toda la cuenca mediterránea⁽⁷⁾. De estos lugares solo nos quedan las escasas descripciones de los traductores del griego al siríaco y al copto, y las de los historiadores y geógrafos musulmanes que los llamaban: *malʿab*⁽⁸⁾, *dār malʿab*⁽⁹⁾ y *ṭiyāṭir*⁽¹⁰⁾. Por ejemplo, Ibn al-Āṭir (m. 630/1233) nos narra la visita de ʿAmr ibn al-ʿĀṣ (m. 42/663) a un teatro en Alejandría que describe con estas palabras:

El público se reunía en el teatro (malʿab) de Alejandría. Ninguno de los espectadores entorpecía la visión de los otros. Los espectadores se situaban

(5) Massip, F., *El teatro medieval: Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos, 1992, pp. 10-11.

(6) VV.AA., “Li-māḍā lam yaʿrif al-adab al-ʿarabī al-masrah”, *Al-Mayalla*, 11 (1966), 13-32.

(7) Al-Ḥadīdī, ʿA., “Al-masāriḥ al-rūmāniyya fī l-šarq al-adnā”, *Maʿallat Dirāsāt al-Īamiʿa al-Urduniyya*, 20/1 (1974), 32-38.

(8) Athanasius, *The Canons of Athanasius of Alexandria, the Arabic and Coptic Versions*, ed y tr. Riedel y W. E. Crum. London, 1904, p. 23; al-Maqrīzī, *al-Mawāʿiz wa-l-iʿtibār fī ḍikr al-jīḥat wa-l-āṭār*, El Cairo, 1854, I, parte I, p. 134; al-Idrīsī, *Description de l’Afrique et de l’Espagne*, ed. R. Dozy y M. J. De Goeje, Ámsterdam, 1969, p. 112.

(9) Al-Ḥimyarī, *Ṣifāt yāzīrat al-ʿarab*, El Cairo, 1937, p. 181, n.º 171. El sūfī tunecino Miḥriz ibn Jalaf (m. 413/1022) utiliza el término *ṭiyāṭir* en un largo poema que describe las ruinas de Cartago. Véase ʿAbd al-Wahhāb, H., H., *Muʿmal tārij al-adab al-tūnisī*, Túnez, Dār al-Manār, 1968, p. 117.

(10) Al-Idrīsī, *Op. cit.*, p. 112.

unos frente a otros. Si pasaba algo, si se hablaba, si se leía una carta o si se realizaba algún juego, todos lo veían y lo escuchaban, tanto los que estaban cerca como los que estaban lejos. Entre los asistentes se tiraba un balón y quien conseguía apoderarse de él se convertía en el gobernador de Egipto⁽¹¹⁾.

Además, en el saber clásico y en el bizantino que tradujeron los árabes apenas aparecen muestras de teatro. Por otra parte, los pueblos orientales con los que los árabes establecieron estrechas y tempranas relaciones tampoco conocieron un desarrollo especialmente importante y significativo de tales manifestaciones. Del espectáculo teatral, tanto en formas literarias como juglares, solo quedan los ataques violentos, las condenas y las antiguas descripciones de los exegetas judíos y cristianos de Iraq, Siria y Egipto⁽¹²⁾.

Es probable que, en los lugares de representación de los siglos V-VI, se siguieran ofreciendo ciertos espectáculos, principalmente eróticos, en los que la mujer apenas se podía diferenciar de la prostituta (*mūmis*), y juegos circenses⁽¹³⁾. Fuera, en las calles, lo que prevalecía eran los espectáculos de mimos e histriones (prestidigitadores, saltimbanquis, volatineros, recitadores, domadores de animales...). Y en los palacios, según el *Kitāb fī ajlāq al-mulūk* [Libro de los modales de los reyes] atribuido a al-Āhiz (m. 255/868-69), los árabes tomaron de los persas tres tipos de acompañantes: *mugannūn* 'cantantes', *mudḥikūn* 'graciosos' y *ahl al-hazl wa-l-biṭāla* 'bufones'⁽¹⁴⁾. Por lo tanto, a la luz de estas diversiones elementales y juglarescas, lo que hay que buscar, si no teatro, sí por lo menos la *teatralidad* allí donde se esconda. La labor del estudioso del teatro medieval es someter a un examen permanente sus propias metodologías y categorías.

3. Terminología teatral más significativa: Traducciones y juglares

El único vínculo entre la desapercibida teatralidad clásica y las condenas religiosas de los teóricos cristianos y judíos es la presencia de los juglares, conocidos por una gran cantidad de nombres: *mayāmis*⁽¹⁵⁾ o *mutamaymis*⁽¹⁶⁾

(11) Ibn al-Āṭir, *al-Kāmil fī l-tārij*, s. I, 1884, VI, p. 67.

(12) Moreh, S., *Live theatre*, pp. 3-10.

(13) Naʿīm, M. Y., "Šuwar min al-tamṭil...", pp. 60-61.

(14) Al-Āhiz, *Kitāb fī ajlāq al-mulūk*, ed. A. Zakī, El Cairo, al-Maṭbaʿa al-Amīriyya, 1914, p. 22.

(15) Ḥassān b. Tābit, *Dīwān*, ed. W. ʿArafāt, London: Luzac, 1971, I, p. 360.

'mimos', *laʿābūn* 'jugadores'⁽¹⁷⁾, *laʿābūn al-kurraḡ* 'jugadores del caballo de madera'⁽¹⁸⁾, *ḥākkāʿūn* 'imitadores'⁽¹⁹⁾, *mujannaṭūn* 'mimos afeminados'⁽²⁰⁾, *samāya* 'mimos con máscaras'⁽²¹⁾, *ṣafāʿina* 'comediantes que dan y reciben golpes'⁽²²⁾, *muharrīyūn* 'moharrachos'⁽²³⁾, *mudḥikūn* 'graciosos'⁽²⁴⁾, *masjara* 'bufones'⁽²⁵⁾. En efecto, son ellos los que durante varios siglos mantuvieron en vida algunas formas de *teatralidad* o espectacularidad en una época en que los manuales de historia nos dicen que no había. Al hablar sobre los juglares en el Medioevo islámico, Stefan Wild afirma:

Como en la mayor parte de las zonas del legado islámico cultural, el repertorio de los juglares muestra dos estratos de tradición, uno sobrepuesto al otro. El primero es ampliamente helenístico, se remonta a traducciones y escuelas de traducción que se pueden datar con relativa certeza hasta la época abbasí temprana. [...] Existe otro estrato, en nuestro caso representado, por ejemplo, por las copas y las pelotas que históricamente es mucho más difícil de trazar. [...] Se transmitió directamente, no por los libros sino por los juglares, que visitaron y representaron en los centros del mundo helenístico oriental: Alejandría, Jerusalén, Homs, etc. Si es cierto, las copas y las pelotas pueden ser un caso paralelo a las farsas griegas, que fueron interpretadas en todo el

-
- (16) Al-Fāsī, Dāwūd ibn Ibrāhīm, *Kitāb ḡāmiʿ al-alfāz*, ed. S. L. Skoss, New Haven, 1936-45, I, p. 154, I, 26; II, p. 553, I, 36; *Supplément aux Dictionnaires Arabes*, ed. R. Dozy, Leiden, Brill, 1967, II, p. 631.
- (17) Al-Ṭabarī, *Annales*, Leiden, Brill, ed. M. J. de Goeje, 1879-1901, ser. I, p. 1011.
- (18) Ibn Jaldūn, *Muqaddimat Ibn Ḥaldūn*, ed. M. Quatremère bajo el título *Prolégomènes d'Ebn-Khaldoun*, París, Duprat, 1858, I, parte II, pp. 360-61.
- (19) Al-Ŷāḥiẓ, *al-Bayān wa-l-tabyīn*, ed. A. S. M. Hārūn, El Cairo, Maṭbaʿat Laḡnat al-Taʿlīf wa-l-Tarḡama wa-l-Naṣr, 1968, I, pp. 69-70.
- (20) Al-Iṣfahānī, *al-Aḡānī*, El Cairo, Dār al-Kutub al-Miṣriyya, 1927-74, XVIII, p. 71.
- (21) *The Nakāʿīd of Jarir and al-Farazdak*, ed. A. A. Bevan, Leiden, Brill, 1905-9, I, p. 246.
- (22) Ibn al-Nadīm, *Kitāb al-fihrist*, ed. G. Flügel, Leipzig, Vogel, 1872, I, p. 334.
- (23) Dozy, R. y Engelmann, W. H., *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe*, Amsterdam, Oriental Press, 1915, pp. 507, 509.
- (24) Ibn al-Nadīm, *Op. cit.*, I, p. 334.
- (25) Al-Azdī, Abū l-Muṭaḥhar, *Ḥikāyat Abī l-Qāsim al-Baḡdādī, Abulḡāsim*, ed. A. Mez, Heidelberg, 1902, p. 71.
Ibn ʿArabī utiliza el término *masjara* 'bufón' como sinónimo de *mudḥik* 'gracioso'. Véase *al-Futūḥāt al-makkiyya*, Beirut, Dār Ṣādir, 2002, IV, p. 225.

mundo helenístico y seguramente influyeron en lo que llegó a ser el teatro árabe de sombras, otra forma de entretenimiento popular que ha sido ignorado por la literatura árabe oficial. Y el juglar ha sido siempre el hermano del actor, el mimo.⁽²⁶⁾

A la luz de esta cita, como ejemplo de traducción temprana, trataré la terminología teatral árabe utilizada por los traductores y comentaristas de la *Poética* de Aristóteles. En los siguientes textos árabes de la *Poética*, todos ellos editados por 'Abd al-Rahmān Badawī y Šukrī 'Ayyād,⁽²⁷⁾ los distintos autores tradujeron el término clave *mimesis* de la siguiente forma:

1. Abū Bišr Mattā ibn Yūnis (m. 328/940) como *tašbīh wa-muḥākāt* y *tašbīh wa-l-ḥikāya*.⁽²⁸⁾
2. Abū Naṣr Muḥammad al-Fārābī (m. 339/950) como *tašbīh wa-tamīl*.⁽²⁹⁾
3. Ibn Sīna (Avicena) (m. 428/1037) como *tašbīh wa-l-muḥākā* y *al-muḥākāt wa-l-tajyīl*.⁽³⁰⁾
4. Ibn Rušd (Averroes) (m. 595/1198) como *tašbīh wa ḥikāya*, *tašbīh wa-l-muḥākā*, y *al-tajyīl*.⁽³¹⁾
5. Ḥāzim al-Qarṭāyānī (m. 684/1286) como *al-muḥākāt wa-l-tajyīl*.⁽³²⁾

También resulta interesante destacar que Mūsā ibn Maymūn (Maimónides) (m. 601/1204), en su comentario a la *Mishná*, traduce el término *mimesis* como

-
- (26) Wild, S., "Juggler's Programme in Medieval Islam" en *La signification du Bas Moyen Âge dans l'histoire et la culture du monde musulman. Actes du 8me Congrès de l'Union Européenne des Arabisants et Islamisants*, Aix-en-Provence 1976, ed. R. Matran Aix-en-Provence, Edisud, 1978, p. 355. La traducción es mía.
- (27) Aristóteles, *Fann al-šī'r ma' al-tarḡama al-'arabiyya al-qadīma wa-šurūḥ al-Fārābī wa-Ibn Sīnā wa-Ibn Rušd*, tr. del griego, coment. y ed. por 'Abd al-Rahmān Badawī, Beirut, Dār al-Ṭaqāfa, 1973; *Kitāb Aristūṭālīs fī l-šī'r*, tr. del siríaco por Abī Bašr Mattā b. Yūnus al-Qinā'ī, ed. y tr. moderna por Šukrī Muḥammad 'Ayyād, El Cairo, al-Ḥay'ā al-Miṣriyya al-'Amma li-l-Kitāb, 1993.
- (28) Badawī (ed.), *Ibid.*, pp. 86, 88-92, 98; 'Ayyād (ed.), *Ibid.*, pp. 29, 31.
- (29) Badawī, *Ibid.*, p. 155.
- (30) *Ibid.*, pp. 163, 188.
- (31) *Ibid.*, pp. 204, 205, 206, 209, 213, 214, 215.
- (32) Badawī, 'A. R., *Ḥāzim al-Qarṭāyānī wa-naẓariyāt Aristū fī l-šī'r*, El Cairo, 1961, p. 15.

al-tamṭīl wa-l-muḥākā.⁽³³⁾

Esta lista da a entender que, entre los siglos X y XIII, los términos *tašbīh*, *muḥākā*, *tamṭīl* y *tajyīl* eran sinónimos y se aplicaban indistintamente a la “mimesis” de la *Poética* de Aristóteles. El hecho de que Mattà ibn Yūnis utilizara el término *muḥākā* durante la primera mitad del siglo X en su traducción de la *Poética*, término que ya había empleado al-Ŷāḥiẓ en el siglo IX, muestra que fue la primera palabra utilizada para referirse a la mímica.

Entre los comentarios hay que destacar la *Paráfrasis* de Ibn Sīna, que emplea una terminología teatral árabe mucho más cercana a la *Poética* que la traducción de Abū Bišr Mattà, que tradujo los términos de la versión siríaca sin preocuparle la comprensión global del texto del Aristóteles. En la traducción de Mattà aparece curiosas malinterpretaciones donde “comedia” y “tragedia” se traducen como “el arte de la sátira” y “el arte de la alabanza” respectivamente, lo que ha dado lugar a comprensiones desviadas de las ideas aristotélicas, especialmente, sobre la comedia.

Por esta razón, Dahiyat sostiene que Ibn Sīna debió de utilizar otra traducción junto a la de Mattà, puesto que se cree que la *Poética* ya había sido traducida más de una vez, lo que permite comprender la afirmación que al-Nadīm (m. 377/987) realiza al tratar la *Poética* en una clase de bibliografía en su *Fihrist* [Índice], en la que señala que Yaḥyà ibn ‘Adī (m. 960), discípulo de Mattà, también tradujo la obra.⁽³⁴⁾

Se puede deducir entonces que Ibn Sīna conoció la *Poética* por dos traducciones: la de Mattà y la de Yaḥyà ibn ‘Adī, que seguramente utilizó la traducción de su maestro y la fuente siríaca en la que está basada; solo así se puede entender el carácter del texto de Ibn Sīna. Pongamos como ejemplo de esta segunda influencia su empleo de *tragūdyā* ‘tragedia’ y *qūmūdyā* ‘comedia’, donde Ibn Sīna se aparta del uso de Mattà y probablemente se acercó al de Yaḥyà. Esto nos muestra que Ibn Sīna trató de explicar la obra original en su *Paráfrasis*, consciente de la dificultad implicada al tratar con una cultura literaria ajena. Posteriormente, Ibn Rušd en su *Paráfrasis* y Ḥāzīm al-Qarṭāyānī en su *Minhāy al-bulagā’ wa-sirāy al-udabā’* [“Método de elocuentes y lámpara

(33) Maimonides, *Mishna Commentary*, ed. J. Qafih, Jerusalem, Jewish Theological Seminary of America 1963-68, VI, p. 199.

(34) Dahiyat, I. M., *Avicenna’s Commentary on the Poetics of Aristotle. A Critical Study with an Annotated Translation of the Text*, Leiden, Brill, 1974, pp. 1-12.

de literatos”] intentaron, en cambio, aplicar los principios aristotélicos a la poesía árabe. Baste citar dos ejemplos que evidencian este hecho en Ibn Rušd, primero al hablar de la imitación: “No es difícil que encuentres ejemplos de esta clase entre los poemas de los árabes”⁽³⁵⁾. Y en el colofón de su *Paráfrasis* cuando trata las características de la tragedia: “Sin embargo, todo esto es exclusivo de los griegos y no se encuentra nada semejante entre nosotros, bien porque lo mencionado por Aristóteles no sea común a la mayoría de los pueblos, bien porque la sensibilidad de los árabes en esta materia sea diferente, lo que es más creíble”⁽³⁶⁾.

Aunque Ibn Sīna intentó explicar los géneros de la *Poética*, no lo consiguió del todo debido a la limitación terminológica con la que debía trabajar. Como prueba de ello, cito su definición de la comedia:

La comedia tiene como objetivo la imitación (al-muḥākā) más vil, no de toda la maldad, sino más bien de la maldad que es inmoral y pretende ser ridícula y burlesca. Parece que la comedia es variedad del ridículo. Lo cómico es un relato (ḥikāya) de vileza y una tendencia a la fealdad (samāya), sin que vaya acompañado de ira ni de dolor físico para el imitado (al-maḥkī). Se puede percibir en la máscara del cómico (waḥ al-masjara) que le hace ser objeto de burla⁽³⁷⁾.

Ibn Sīna no tuvo más remedio que explicar la comedia para una mentalidad musulmana, de ahí que decidiera utilizar los pocos y familiares términos del arte teatral árabe para explicar el texto griego: *muḥākā*, *ḥikāya*, *waḥ al-masjara* y *samāya*. Los lexicólogos árabes definen *samāya* como “fétido, feo”, pero en las fuentes literarias e históricas tiene otro significado además de fealdad: “cómicos con máscaras”. Esta concepción tuvo vigor desde el siglo IX hasta el XI en el contexto de las fiestas del *Nayrūz* celebradas por musulmanes y cristianos⁽³⁸⁾. Su definición de la tragedia presenta las mismas dificultades que la de la comedia, pero es muy importante para la comprensión la terminología teatral: “Para componer tragedia en verso debían de recurrir a otros medios como gestos

(35) Badawī (ed.), *Fann al-šīr*, p. 205.

(36) *Ibid.*, p. 246.

(37) *Ibid.*, p. 174.

(38) Moreh, S., *Live Theatre*, p. 46.

(*al-išārāt*) y ponerse máscaras (*al-ajd bi-l-wuḡuh*) para realizar la mimesis (*al-muḥākā*)⁽³⁹⁾.

En resumen, de la *Paráfrasis* de Ibn Sīna no se desprende ningún *modelo teatral*. Por ejemplo, su definición de la comedia no presenta una *noción* clara que permita entender el teatro, pero sí su aspecto de *espectáculo* en términos propios de la cultura musulmana.

A continuación me centraré en *los juglares*.

Es evidente que la figura del juglar no es la del intérprete clásico capaz de representar a ese otro que es el personaje con las refinadas artes de la interpretación, del canto, de la danza, de la elocución que alimentan el teatro griego y, posteriormente, el romano. El juglar cuenta con las habilidades básicas que permiten el espectáculo: sabe moverse con soltura, sabe contar una historia atractiva al público, sabe imitar..., y dispone de estas habilidades según considera oportuno para crear el espectáculo, es decir, una actividad social mediante la que el juglar transmite al público algo no cotidiano⁽⁴⁰⁾.

En este mismo contexto, Mār Grīgōryōs Yoḡannā Bar ʿEbrōyō, Bar-Hebraeus, conocido en árabe como *Abū l-Faraḡ ibn al-ʿIbrī* (1226-1286), escribió un libro titulado *Keṭābā de-tunnāyā meḡaḥkānā* [*The Laughable Stories*], Cuentos que hacen reír] –traducido al árabe por el mismo autor con el título *Dafʿ al-hamm* [Deshacerse de la preocupación]–, que tiene un capítulo relevante para nuestro estudio: “Historias graciosas de actores y comediantes”. Algunas anécdotas del libro nos dejan ver que el autor conocía bien la actividad teatral y el modo en que los mimos y comediantes ejecutaban su arte. La historia 489 nos enseña cómo los juglares arabo-musulmanes enseñaban a sus discípulos:

Otro juglar (mīmasa) dijo: «Cuando era pequeño y estaba aprendiendo el arte de los juglares, mi maestro solía decirme: “Presta atención y aprende bien cómo hacer justo lo contrario de lo que te piden, es decir, cuando la gente te dice que vayas a un sitio ve al otro, y viceversa”. Y por la mañana

(39) Badawī, *Fann al-šīʿr*, p. 176.

(40) Allegri, L. “Aproximación a una definición del actor medieval” en *Cultura y Representación en la Edad Media, Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx*, Oct-Nov. de 1992, Alicante, ed. E. Rodríguez Cuadros, Alicante, 1994, 125-136.

él mismo solía decir: “Buenas tardes”, y por la tarde: “Buenos días”».⁽⁴¹⁾

Esta anécdota nos muestra una de las técnicas registradas por los propios mimos para hacer reír, además de los chistes que suelen contar al público.

Uno de los marcos donde se destaca el protagonismo de los juglares son las fiestas, que han sido siempre una ocasión propicia para la teatralidad popular. Los musulmanes no se privaron del placer de festejar aquellos días que habían alegrado la vida de sus antepasados: paganos y, sobre todo, cristianos. Los gobernantes musulmanes toleraban las celebraciones dedicadas a los patrones de los diferentes monasterios, el Domingo de Ramos (*ša'anīn*), Santa Bárbara, el nacimiento de Cristo el 25 de diciembre con las fiestas del solsticio, las Navidades, la Epifanía (*'īd al-giṭās*), la noche del ayuno de los cristianos, el primer domingo de cuaresma, la noche de la toalla (*laylat al-mašūš*), la fiesta de los mártires, además de fiestas persas como al-Nayrūz 'Año Nuevo persa' y el Mahraṭān 'solsticio de invierno persa'. Junto a estas, hay otras fiestas de carácter islámico: el *'Īd* 'Pascua' y el *Mawlid al-Nabawī* 'el nacimiento del Profeta'; el primero que dio trascendencia al *Mawlid* en el marco de las festividades musulmanas parece haber sido el príncipe Abū Sa'īd Muẓaffar al-Dīn (m. 630/1233)⁽⁴²⁾.

Los egipcios celebraban una fiesta cristiana que más tarde adoptaron los musulmanes: la peregrinación a la cárcel donde estuvo José, en Yīza; la más importante de estas peregrinaciones tuvo lugar en el año 415/1024. Esta fiesta ofrecía toda clase de diversiones, según narra al-Maqrīzī (m. 845/1442):

El príncipe de los creyentes, 'Alī b. al-Ḥākim bi-Amr Allāh, permaneció allí dos días y dos noches hasta que al-ramādiyya al-jāriyūn 'los mimos que se pintan la cara con ceniza' volvieron a la cárcel de José con tamāṭīl 'estatuas de azúcar', muḍḥikāt 'figuras grotescas', ḥikāyāt 'imitaciones' y samaṭyāt 'comedias de máscaras'. Se divirtió y se rió con ellos. Volvió a su palacio el miércoles 13 [del primer mes de ṡumāda de 415/1024]. La gente del mercado siguió en las calles durante dos semanas con jayāl

(41) Bar Hebraeus, G. J., *The Laughable Stories, the Syriac Text*, ed. y tr. E.A.W. Budge, London, Luzac, 1897, p. 129.

(42) Mez, A., *El Renacimiento del Islam*, tr. S. Vila, Granada, Universidad de Granada, 2002, pp., 499-509.

'imitaciones', *samāyāt* 'máscaras grotescas' y estatuas de azúcar, recorriendo El Cairo con estas cosas para llamar la atención del príncipe de los creyentes⁽⁴³⁾.

Además de las fiestas cristianas, también se celebraba al-Nayrūz, la fiesta del Año Nueva persa, sobre todo en Egipto, donde el pueblo nombraba un príncipe para esta celebración (*amīr al-nayrūz*) que recorría las calles con chaqueta roja o amarilla y el rostro embadurnado de harina o cal, montado sobre un asno y con un cuaderno en la mano como un almotacén. A los que no pagaban, les echaba agua y basura. Durante tres días se representaban comedias de máscaras (*samāyāt*) y se reunían en las plazas los mimos afeminados (*al-mujannātūn*) y las mujeres ligeras, incluso delante del califa, que solía echar dinero a los mimos⁽⁴⁴⁾. Otro príncipe del Nayrūz es el *kawsay* 'barbilampiño', un príncipe que pasea por las calles montado en un mulo y embadurna con arcilla roja a quien no le da nada⁽⁴⁵⁾. La celebración de esta fiesta se interrumpió definitivamente en el siglo XIV⁽⁴⁶⁾.

Estas fiestas, que eran una especie de Carnaval, ofrecían un gran número de espectáculos callejeros y eran otra manifestación de comedia satírica y burlesca en el mundo musulmán⁽⁴⁷⁾.

4. *Ḥikāya*

En las primeras fuentes islámicas, al-Āḥiz, al-Masūdī (m. 345/956) y otros escritores nos dan una descripción detallada de las distintas clases de *ḥikāya* 'imitación' y su desarrollo en la historia islámica. Los lexicógrafos árabes definen este término como la imitación de gestos, acciones o expresiones de alguien para ponerle en ridículo y burlarse de él⁽⁴⁸⁾; al tiempo, significa una

(43) Al-Maqrīzī, *Op. cit.*, IV, p. 10.

(44) *Ibid.*, I, 226.

(45) Al-Masūdī, *Op. cit.*, III, p. 413.

(46) Al-Maqrīzī, *Op. cit.*, I, pp. 269, 493.

(47) Sobre los espectáculos carnavalescos, véase Huerto Calvo, J., "Aproximación al teatro carnavalesco" en *Teatro y Carnaval, Cuadernos del Teatro Clásico*, dir. J. Huerto Calvo, Madrid, 12 (1999), 15-47.

(48) Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿArab*, Beirut, Dār al-Ṭibāʿa wa-l-Naṣr, 1956, "ḥ-k-ā". Véase también, Corriente, Federico, *Diccionario árabe-español*, Madrid: IHAC, 1986, p. 176; Pellat, Ch. "Ḥikāya", *EI2*, III, 379-84.

representación en vivo, una historia o un cuento. Parece ser que este término fue conocido desde la época del Profeta. Al-Ḥakam ibn Abī al-ʿĀṣ se llamaba *al-Ḥākī* 'el imitador' porque imitaba al Profeta en su modo de caminar y en sus gestos⁽⁴⁹⁾.

Existe una historia conocida sobre *ḥikāya* en las primeras fuentes literarias del islam, Al-ʿĀḥiz, en *al-Bayān wa-l-tabayīn* [La elocuencia y la exposición clara], describe:

Encontramos que el imitador es capaz de imitar exactamente la pronunciación de los nativos del Yemen con todos los acentos propios de la zona, sin que se le escape ninguno. Del mismo modo su imitación de los de Jurasān, de los de Ahwāz, de los negros, de los de Sind y de otros. Puede incluso resultar más natural que ellos. Cuando imita el habla de los tartamudos, es como si todas las características de los tartamudos estuviesen en una sola persona. Cuando imita al ciego, copia los distintos rasgos de su cara, ojos y labios; apenas se encuentra entre mil ciegos a uno que reúna todo ello, como si sintetizara los rasgos peculiares de todos los ciegos en un solo ciego⁽⁵⁰⁾.

En *Murūy al-ḍahab* [Praderas de oro], Al-Masʿūdī narra la historia de Ibn al-Magāzilī, que solía imitar a distintas personas:

Había en Bagdad un cuentista que solía contar cuentos, anécdotas y chistes graciosos a la gente en la calle. Era conocido como Ibn al-Magāzilī. Era extremadamente sagaz y quien le veía y escuchaba sus palabras, no podía dejar de reírse. Una vez, Ibn al-Magāzilī dijo: «Cierta día, en el reinado de al-Muʿtaḍid, me paré delante de la Puerta Principal (Bāb al-Jāṣṣa), bromeando y contando anécdotas. Uno de los eunucos de al-Muʿtaḍid asistió mi círculo de audiencia. Empecé a imitar al eunuco. Al eunuco le gustaron mi imitación y mis anécdotas. Se marchó, pero volvió enseguida, me cogió de las manos y dijo: “Cuando dejé tu círculo, entré y me presenté delante de al-Muʿtaḍid, el príncipe de los creyentes. De repente, me acordé

(49) Al-ʿĀḥiz, *Rasāʿil*, ed. H. al-Sandūbī, El Cairo, al-Maktabat al-Tuʿāriyya al-Kubrā, 1933, p. 68.

(50) Al-ʿĀḥiz, *al-Bayān wa-l-tabayīn*, I, pp. 69-70.

de ti y de las anécdotas que contaste y me hicieron reír”. El príncipe de los creyentes me vio y me reprochó por ello y me preguntó: “¿Qué te pasa? ¿Así caigas en la desgracia!”. Le dije: “Oh príncipe de los creyentes, delante de la puerta hay un hombre conocido como Ibn al-Magāzilī, que se burla e imita a beduinos, naḡdīs, nabateos, gitanos, negros, sindíes, turcos, mecanos y eunucos, además cuenta anécdotas que hacen reír a las mujeres como niños”»⁽⁵¹⁾.

Cuando Ibn al-Magāzilī compareció delante de al-Muṣṭaḏid, el califa le dijo: “Escuché que imitas y bromeas” (*balaga-nī anna-ka taḥkī wa-tuḏḥik*). Y por petición del califa, imitó también a un gramático (*naḥwī*), a un mimo afeminado (*mujannaṭ*) y a un juez (*qāḏī*).

Una *ḥikāya* de la misma clase es descrita por Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī (m. 357/967) en sus *Agānī* [Canciones], cuenta la anécdota del cantante Ṣalluwayh que compuso una pieza corta en la que se burlaba de un juez llamado *al-Jalanḡī*:

*Al-Jalanḡī, el juez, que se llamaba Ṣabd Allāh, conocido por altivo y soberbio, era sobrino de Ṣalluwayh el cantante. Fue designado juez de la región de Ṣarḡiyya, en Bagdad, durante el reinado de al-Amīn (193-8/809-13). Solía apoyarse en una columna de la mezquita sin moverse. Cuando los litigantes se le acercaban, inclinaba todo el cuerpo para ponerse entre ellos y luego se volvía a enderezar. Uno de los bufones cogió un trozo de uno de los papeles donde se registraban los procesos legales, le echó pegamento y lo puso en la columna, justo donde el juez apoyaba el turbante. Cuando las partes se acercaron y se inclinó como de costumbre, el turbante quedó pegado a la columna y la cabeza del juez, al descubierto. Al-Jalanḡī se levantó enojado y se dio cuenta de que se habían burlado de él. Se cubrió la cabeza con el chal que llevaba puesto, se marchó y dejó el turbante hasta que uno de sus criados volvió a recogerlo. Un poeta de la época compuso unos versos burlándose del juez. Los versos y la historia fueron conocidos en toda Bagdad. Ṣalluwayh compuso una pequeña pieza (*ḥikāya*) para los bailarines (*al-zaffānūn*) y los mimos afeminados (*al-mujannaṭūn*), que*

(51) Al-Masʿūdī, *Murūy al-ḡahab*, ed. y tr. C. Barbier de Meynard y Pavet de Courtielle, *Maḡoudi: Les prairies d’or*, París, 1861-77, VIII, pp. 161-166.

representaron al juez en ella (ajraʿū-hu fī-hā)⁽⁵²⁾.

Está claro que esta *hikāya* se registró por escrito. La compuso un cantante, probablemente en verso, para los bailarines y los mimos afeminados. Esta pieza de carácter satírico recoge un tema muy recurrente en el mundo árabe: la burla de jueces o eruditos.

Según nuestro parecer, la manera en que Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī (m. 400/1009) describe la representación de un juglar musulmán confirma que esta pieza y sus homólogas se representaban:

En todo eso, él se queja y se vale de la astucia, hace muecas, traga saliva, devuelve como el que entrega, toma como el que rechaza, se enfada en medio de la satisfacción, se contenta en medio del enfado, desea con vehemencia y se refrena, se encara y se inclina, imita (yuḥākī) a las prostitutas y actúa (jaraʿa fī) como los cómicos de máscaras (aṣḥāb al-samāʿāt)⁽⁵³⁾.

Esta cita pone de manifiesto que los gestos y los movimientos son la herramienta principal en el evento representativo, además, son comunes para estos dos tipos de juglares: los mimos (*al-muḥākūn*) y los cómicos de máscaras. La preocupación por estos medios corporales indica un notable conocimiento de la capacidad comunicativa de la actuación escénica, relegando a segundo plano la mímica del personaje.

Es evidente que en estos tres ejemplos hay claras evidencias de *teatralidad*, pero no de teatro, ya que si reconstruimos esta actividad en la que los bailarines (*al-zaffānūn*) o mimos afeminados (*al-mujannaṭūn*) representaban con mímica bajo la dirección de un poeta que recitaba su propio texto o por sí mismos, nos damos cuenta de que, aunque se conserven textos teatrales y haya juglares que los interpreten, estos textos no ofrecen personajes complejos, con conflictos y aspiraciones, sino tipos al estilo del juez tonto como en las farsas, cuya única pretensión es hacer reír.

Cabe hacer hincapié sobre el término *ajraʿa*, que significa, en el ámbito teatral, “poner en escena” o “representar una pieza teatral”. Shmuel Moreh ha

(52) Al-Isfahānī, *al-Aḡānī*, XI, pp. 338 y 339.

(53) *Al-imtāʿ wa-l-muʿānasa*, ed. M. al-Fāḍilī, Beirut, Dār al-ʿĪl, 2003, I, p. 59.

estudiado cuidadosamente la aplicación de este término en diferentes periodos del islam, y su estudio ayudó a revelar diferentes etapas en el desarrollo de la teatralidad o espectacularidad⁽⁵⁴⁾. Citaré un solo ejemplo relativo a distintas versiones de una misma historia sobre el poeta omeya ʿĀrif ibn ʿAṭīyya (m. 110/728-79).

En su edición crítica de *Kitāb al-diyārāt* [Libro de los monasterios] de al-Šābuštī (m. 388/998), Gurguis Awwad cita el *Kitāb al-Aʿwiba al-muskita* [Libro de las respuestas concluyentes], de Ibrāhīm Ibn Abī ʿAwn al-Bagdādī (m. 322/934), en una nota al pie de página para comentar el texto de al-Šābuštī: “Un mimo afeminado (*mujannaṭ*) dijo: «Si ʿĀrif me satiriza, pondré a su madre en escena (*ajraʿtu umma-hū fī l-ḥikāya*)»”⁽⁵⁵⁾. Luego, al-Šābuštī narra la anécdota en la misma obra, pero la relaciona con el poeta abbasí Dīʿbil (m. 246/860), que advirtió a ʿAbd Allāh al-Mujannaṭ que si le satirizaba, pondría a su madre “en *jayāl* (‘mímica’)”⁽⁵⁶⁾. La tercera variante también se atribuye a Dīʿbil y aparece en una obra de Muḥammad Ibn ʿĀṣim al-Qaysī (m. 830/1426) titulada *Ḥadāʾiq al-azhār fī mustaḥsan al-aʿwiba wa-l-muḍḥikāt wa-l-ḥikma wa-l-amṭāl* [El jardín de las flores de lo bello de las respuestas, de las cosas graciosas, de la sabiduría y de los proverbios], de la que solo se conserva un manuscrito. La frase final de esta anécdota emplea el término *laʿba* ‘juego’: “pondría a tu madre en *laʿba*”⁽⁵⁷⁾.

El estudio pone de manifiesto la comprensión técnica del término *ajraʿ* en su concepción teatral y aclara la sinonimia de los términos *ḥikāya*, *jayāl* y *laʿba*. Un pasaje de Ibn Bassām (m. 542/1147) sobre el filólogo Abū l-Qāsim ibn al-Ifṭīlī, a quien se describe como “el más hábil entre los andalusíes en representar la pieza del judío (*ijrāy laʿbat al-yahūdī*)”, revela que los términos *laʿba* y *ajraʿ* se utilizaron en al-Andalus⁽⁵⁸⁾. Al-Šaqundī (m. 629/1231-2), al hablar en su *Risāla (Misiva)* de los espectáculos en al-Andalus, dice: “poner en escena la

(54) Moreh, S., “Live Theatre...”, pp. 588-597; ---, *Live Theatre*, pp. 131-136.

(55) Al-Šābuštī, *Kitāb al-diyārāt*, ed. G. Awwad, Bagdad, Maṭbaʿat al-Maʿārif, 1966, n.º 16, p. 188.

(56) *Ibid.*, p. 188.

(57) Moreh, S., “Live Theatre...”, pp. 567-68.

(58) Ibn Bassām, *al-Dajira fī maḥāsin ahl al-ʿarāb*, ed. I. ʿAbbās, Beirut, Dār al-Ṭaqāfa, 1979, I, parte 1, p. 242.

pieza del villano (*ijrāy la'bat al-qarawī*)⁽⁵⁹⁾. A la luz de estos datos se puede entender el verso de zéjel n.º XII de Ibn Quzmān (m. 555/1160): “*Qarawī-kum wāqif / al-malā'ib huzzu*”⁽⁶⁰⁾, que Corriente traduce como: “Parado está el rústico, ¡móved esos corros!”⁽⁶¹⁾. Si tenemos en cuenta el “poner en escena la pieza del villano” en la *Risāla* de Al-Šaqundī y la vinculamos con el “rústico” del Ibn Quzmān, emerge el tipo del villano⁽⁶²⁾.

De gran interés resultan en este sentido las apreciaciones de Moreh sobre las jarchas ‘estrofa breve, que, escrita en mozárabe, aparece como parte final o estribillo de algunos poemas árabes y hebreos’. Según este investigador, el término jarcha deriva de *ajraġa* y el origen de su función está estrechamente vinculado a la mímica, imitando el tono, acento, gestos y voces, etc. de alguna persona al final de la *muwaššah*, interpretada sobre todo por una mujer⁽⁶³⁾. Entre otras valoraciones de índole lingüística, la interpretación de Moreh puede apreciarse merced al comentario de Ibn Rušd sobre la *Poética* de Aristóteles:

La imitación en los discursos poéticos (al-aqāwīl al-šī'riyya) se hace a partir de tres elementos: la música, el ritmo y la propia imitación. En ocasiones, cada uno de estos elementos se puede aparecer por separado, como la música de los salmos, el ritmo en el baile y la imitación en el discurso (quiero decir discursos imitativos amétricos). No obstante, en otras ocasiones, se pueden combinar estos tres elementos entre sí, como

-
- (59) Al-Šaqundī, *Risāla fī faḍl al-andalus wa-ahli-hā*, ed. Al-Munaŷŷid, Beirut, 1968, p. 52 (tr. español: *Elogio del islam español (Risāla fī faḍl al-Andalus)*, tr. E. G. Gómez, Madrid, 1934) Emilio García Gómez traduce *ijrāy al-qarawī* como ‘otras especies de juegos de mano’, p. 107.
- (60) Ibn Quzmān, *Diwān (Cancionero hispanoárabe)*, ed. F. Corriente, El Cairo, al-Maŷlis al-A'la li-l-Ṭaqāfa, 1995, p. 60.
- (61) Ibn Quzmān, *El cancionero hispanoárabe*, ed. F. Corriente, Madrid, Ed. Nacional, 1984, p. 69.
- (62) Sobre el análisis del zéjel n.º 12 de Ibn Quzmān, véase Monroe, J. T., “Prolegomena to the Study of Ibn Quzmān: The Poet as Jongleur”, *El Romancero Hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía Crítica*, ed. S. G. Armstead, A. S. Romeralo, D. Catalán, Madrid, Cátedra, 1979, 77-129. Moreh, S. *Live Theatre*, pp. 140-145. Oliver Asín, J., “En torno a un zéjel de Ibn Quzmān” en *Conferencias y apuntes inéditos*, ed. D. Oliver, Madrid, AECL, 1996, 281-295.
- (63) Moreh, S., “The Meaning of the Term *Kharja* of the Arabic Andalusian *Muwaššah*”, en *Litterae Judaeorum in Terra Hispanica*. Ed. Y. Ben-Abou, Jerusalem, 1991, 134-144, pp. 140-42.

sucede en las muwaššahāt y al-az̄yāl. Son los poemas que la gente de la península [al-Andalus] había inventado en esta lengua [árabe]⁽⁶⁴⁾.

Ibn Rušd, en efecto, sostiene que la imitación en el discurso parece más eficaz con música y ritmo. Para una imitación más perfecta, se le podrían añadir gestos y toma de máscaras (*al-išārāt wa-l-ajd bi-l-wuḡūh*). Además, esta representación mímica no se realiza solo con gestos, sino también con tonos del discurso, tales como enunciación, interrogación, imperativo y desiderativo⁽⁶⁵⁾.

En el marco de estos ejemplos existe otra *ḥikāya* que nos ha llegado completa: *Ḥikāyat Abī l-Qāsim al-Bagdādī* [Historias de Abū l-Qāsim el bagdadí], escrita por Muḥammad b. Mujṭār al-Azdī alrededor de 400/1009-10⁽⁶⁶⁾.

La trama de esta *ḥikāya* gira en torno a Abū l-Qāsim, que entra en la casa de un notable que está celebrando una fiesta. El protagonista finge ser un devoto y lleva una prenda fastuosa conforme a su pretensión. Al encontrarse con los nobles invitados, recita el Corán y discute con los que se burlan de la muerte de Ḥusayn en Karbalā'. Abū l-Qāsim siguió discutiendo hasta que un asistente le animó a no tomárselo tan en serio, ya que todos bebían y fornicaban. Solo entonces empieza el acontecimiento teatral. Al conocer la identidad y profesión de los invitados, les empieza a insultar. Y cuando hablan de Bagdad, enumera su gastronomía, tradiciones, costumbres y diversiones, y además dice preferir Bagdad a Iṣfahān, de donde eran algunos de los invitados. Luego canta y baila hasta caerse rendido. Cuando se levanta de madrugada y escucha al almuédano, empieza a exhortar a los invitados para que se arrepientan. Vuelve a recitar versículos del Corán y versos de alabanza a Ḥusayn. Y se marcha.

El título *Ḥikāyat Abī l-Qāsim al-Bagdādī* indica que se trata de una obra que se desarrolla en Bagdad en el siglo X. El autor pretende burlarse de la piedad chiíta y describe la vida diaria en Bagdad. En el prólogo se resume el contenido de la *ḥikāya*, que trata de un bagdadí que convivió con el autor durante una temporada y de quien conoció la manera de expresarse y las costumbres del pueblo. Al-Azdī también nos informa en el prólogo de que, en un solo relato (*ṣūra*), presenta el tipo (*naw'*) de costumbres y morales de los

(64) Badawī (ed.), *Ibid.*, p. 203.

(65) *Ibid.*, pp. 209, 234.

(66) Al-Azdī, Abū l-Muṭahhar, *Ḥikāyat Abī l-Qāsim* (otra excelente edición atribuida a Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī, *al-Risāla al-Bagdādiyya*, ed. 'A. al-Šālīyī, Beirut: Maṭba'at Dār al-Kutub, 1980. Sobre su atribución a al-Tawḥīdī, pp. 9-10).

bagdadíes y hace aparecer a distintas personas (*ašjās*) que participan de él, formando así una sola unidad, de tal modo que no se diferencian salvo en sus grados. Este método va seguido de las palabras de al-Ŷāḥiḏ sobre el imitador (*al-ḥākiya*) mencionadas más arriba⁽⁶⁷⁾. El autor afirma que esta *ḥikāya* es para ser representada y necesita la atención de la audiencia⁽⁶⁸⁾, de ahí que defina su obra como *ḥadīṭ* 'historia', *samar* 'velada', *risāla* 'epístola', *jabar* 'historia' y *qiṣṣa* 'cuento', y llame la atención del público con los siguientes versos:

*¡Oh Señor! Todas mis palabras son una velada.
Desocúpate para escuchar mi velada*⁽⁶⁹⁾.

Existen varias evidencias en el texto que nos llevan a pensar que esta *ḥikāya* se compuso para ser recitada por uno o varios juglares, o por el propio autor, los cuales representan o recitan los distintos capítulos de la obra. En este sentido, Kowzan señala que los intérpretes utilizan con frecuencia la mímica, el gesto y el movimiento corporal, que se convierten en el elemento principal del relato, al mismo tiempo que afirma la importancia del texto escrito y la función del imitador:

El arte del recitador no se limita pues a la transformación oral de un texto (por "texto" entendemos una obra ya sea escrita o oral); los elementos expresivos que acompañan el proceso permiten considerar la recitación pública como un género de espectáculo. Por otra parte, no se niega la denominación de espectáculo ni a una representación de una obra dramática con un solo personaje⁽⁷⁰⁾.

Del mismo modo, Veltruský muestra la relación existente entre la literatura oral y la obra dramática, señala la *teatralidad* implícita en las narraciones orales y destaca los elementos teatrales que se centran en un único intérprete que representa todos los papeles, trazando los movimientos, los gestos del realizador y la voz variante de los diálogos:

(67) Al-Azdī, *Ḥikāyat Abī l-Qāsim*, pp. 1-2.

(68) *Ibíd.*, pp. 2, 3, 4, 6.

(69) *Ibíd.*, 3.

(70) Kowzan, T., *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 31-32.

En la realización escénica del drama se manifiesta la coexistencia de varios contextos por el hecho de que cada personaje está representado por un actor diferente. Esta circunstancia parece a primera vista lógica y necesaria por sus propios motivos técnicos, pero no es así: en vista de que las réplicas en el diálogo alternan de modo que en un momento dado habla solo un personaje, todos los personajes podrían ser fácilmente representados por un solo intérprete; y efectivamente tales formas de teatro existen. Las encontramos, por ejemplo, en la narración de cuentos de hadas en ciertos ambientes folklóricos: el narrador del cuento suele acompañar su relato con movimientos ilustrativos y durante el diálogo cambia de voz según la persona que está hablando. Al mismo tiempo, los gestos no se limitan a gestos caracterizados o de otro tipo⁽⁷¹⁾.

Primero, siguiendo el orden de la obra, determina con claridad la duración ficticia de la *ḥikāya* al modo del teatro clásico, dice el autor: “Es una historia que transcurre en un solo día, desde la mañana a la noche, o con la noche también incluida”⁽⁷²⁾. Además del tiempo señalado, el autor sitúa el acontecimiento teatral en un espacio preciso, el *marco privado* en el que se desarrolla la acción: “la casa de uno de los grandes”⁽⁷³⁾, se trata evidentemente de una sala grande que recuerda una escena *a la italiana*.

Segundo, el autor nos da a conocer al protagonista principal, al que llama *hombre imitador o mimo*:

El hombre imitado (al-maḥkī) era Abū l-Qāsim Aḥmad ibn ‘Alī al-Tamīmī al-Bagḍādī, un anciano de barba blanca que relucía en su rostro rojizo, que parecía rezumar vino puro. Tenía los ojos como de cristal verde que se movían como en mercurio. Lleva un manto con capucha que le cubría parte del rostro⁽⁷⁴⁾.

Abū l-Qāsim se caracteriza por atributos morales contradictorios:

(71) Veltruský, J., “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”, en *Teoría del teatro*, Madrid, Taurus 1997, pp. 35-36.

(72) Al-Azdī, *Ḥikāyat Abī l-Qāsim*, p. 2.

(73) *Ibid.*, p. 5.

(74) *Ibid.*, p. 3.

“Maleante, vociferador, gritón, parásito, alabador, calumniador, simpático, antipático, inteligente, tonto, sincero, falso, tertuliente nocturno y jugador de azar”⁽⁷⁵⁾. Además de eso: “Adoptó los comportamientos de los mimos afeminados (*al-majānīl*) y de los domadores de monos (*al-qarrādīn*), y estudió las artes de los astrólogos y de los juglares (*al-zarrāqīn wa-l-mušā'baḍīn*)”⁽⁷⁶⁾. Resumiendo, se trata del “lucero del tiempo, el equivalente al diablo, el que reúne las virtudes y los vicios, el que supera los límites, el que es perfecto en la bufonería (*al-hazl*) y la seriedad (*al-ḡadd*), y está lleno de buenos modales e hipocresías”⁽⁷⁷⁾.

Abū l-Qāsim aparece en escena cuando entra en casa de uno de los notables: “Se hace el humilde como uno de los devotos. Cuando ve un corrillo de notables, se pone a susurrar el Corán y les saluda con bendiciones coránicas”⁽⁷⁸⁾. La confirmación más clara de que *hikāya* significa “representación” o “mímica” aparece en el pasaje que describe a un tal Abū 'Abd Allāh al-Marzubānī que “rueda por el suelo, se revuelca agitado, rebuzna, se quita la ropa y se muerde los dedos, da patadas y se abofetea miles de veces sin parar. Representa esta mímica (*jaray' fī l-hikāya*) como si fuera 'Abd al-Razzāq, el loco de la puerta de al-Ṭāq”⁽⁷⁹⁾.

Tercero, el texto está lleno de *masjara* ‘bufonadas’, término que también designa al bufón en el mundo árabe y que inicialmente significaba “burla” o “risa”. Según Dozy y Engelmann, el término *masjara* solo significó “bufón” a partir del siglo XII y pasó al español como *máscara*⁽⁸⁰⁾. Pero, de hecho, apareció en árabe con el sentido de bufón mucho antes, precisamente en esta obra:

Uno de los invitados dice: “Abū l-Qāsim, por favor, cuéntanos algunas anécdotas (hikāyāt) entretenidas, diviértenos con tus historias”. Abū l-Qāsim responde: “Ah, ¿le gustan las burlas (al-musājara), señor? ¿Quiere burlarse de alguien (taḍhak 'alay-hi)? Así que le gusta la burla (masjara). ¡No señor! Busque a otro de quien burlarse”⁽⁸¹⁾.

(75) *Ibid.*, p. 3.

(76) *Ibid.*, p. 4.

(77) *Ibid.*, p. 146.

(78) *Ibid.*, p. 5.

(79) *Ibid.*, p. 78.

(80) Dozy, R. y Engelmann, W. H., *Glossaire*, p. 505.

(81) *Ibid.*, p. 71.

Abū l-Qāsim pide a los invitados que “se junten, se abracen y hagan un círculo (*dā'ira*)”⁽⁸²⁾, y canta “hoy es el día de mi bufonada (*mu'ūn*) // y mi baile y mi juego (*la'ib*)”⁽⁸³⁾, y llama a uno de los invitados “nuestro señor, el mimo (*al-mumayyis*)”⁽⁸⁴⁾.

Cuarto, conviene señalar que la forma del texto que sustenta la *acción teatral* no ha de ser necesariamente un diálogo. En efecto, todo texto medieval permite a menudo una gran libertad a sus escenificadores, de tal modo que podía ser un monólogo, un diálogo o incluso una representación mímica, según las condiciones del momento y el lugar. El texto de la *ḥikāya* consiste en un *diálogo* continuo entre Abū l-Qāsim y los invitados de la fiesta, aunque el protagonista lleva a cabo la mayor parte del discurso. En este sentido, la *acción narrada* se centra en Abū l-Qāsim, que se acerca a los invitados o tiene auxiliares (la percusión, el laúd, el cantante...) ⁽⁸⁵⁾ con los que puede crear un diálogo: “En el curso del diálogo (*al-muḥāwara*), alguien le dice: «¿Oh Abū l-Qāsim, sabes nadar?». Le contesta: «¡Qué tonto eres!... Por Dios, yo nado mejor que una rana»” ⁽⁸⁶⁾.

Ḥikāyat Abī l-Qāsim utiliza una técnica de representación frecuente en los textos medievales que consiste en la improvisación. Cuando Abū l-Qāsim, al principio de la obra, pregunta al anfitrión sobre el nombre de los invitados, este responde: “Por ejemplo (*maṭalan*), este es un virtuoso literato conocido como *Abū Bašr*”⁽⁸⁷⁾. Más adelante, cuando le sirven la comida, el texto dice: “Carne a la vinagreta, por ejemplo”⁽⁸⁸⁾. El autor da mucha libertad para variar las frases. Estamos ante un caso parecido a la *commedia dell' arte*, en la que el juglar conoce las líneas generales de la trama, pero tiene libertad para improvisar dentro de ese esquema.

Ḥikāyat Abī l-Qāsim incorpora *monólogos dramáticos* cuyo rasgo común es el *fanfarrón* charlatán, de ahí que el protagonista se defina de este modo: “¡Ay de tí!, ten cuidado conmigo. Yo soy las olas turbulentas, la cerradura inquebrantable, el fuego, el maleante, el molino que gira, he caminado dos

(82) *Ibid.*, p. 132.

(83) *Ibid.*, p. 134.

(84) *Ibid.*, p. 16.

(85) *Ibid.*, p. 115.

(86) *Ibid.*, p. 107.

(87) *Ibid.*, p. 6.

(88) *Ibid.*, p. 100.

semanas sin cabeza, soy quien ha inventado la picardía (*al-šaṭāra*) y ha clasificado la maledicencia (*al-ʿiyāra*)⁽⁸⁹⁾. La importancia de este monólogo y otros parecidos reside en que han servido como modelo, no solo para los juglares, sino también para los titiriteros del teatro de sombras. Ibn Daniyāl (m. 710/1310-11), en *Ṭayf al-Jayāl* [Sombra de la Fantasía], cita palabras textuales de *Hikāyat Abī l-Qāsim* para describir a su protagonista al-Amīr Wiṣāl⁽⁹⁰⁾.

Abū l-Qāsim también utiliza un recurso parecido a los *sermones bufos*, monólogos libres basados en versículos del Corán y dichos del Profeta que parodian una prédica seria:

Si yo os doy algo, aceptadlo. Y, si os prohíbo algo, absteneos (alusión a Q 59:7). *Obedeced mis palabras, pues soy quien aconseja a mí mismo y a la comunidad. El que tenga dinero que se aproveche de gastarlo antes de que le asaltara alguna desgracia o muriese dejando el dinero a un heredero que no le implorara misericordia. Y que el pobre pida prestado y se endeude sin preocuparse por sus numerosos acreedores y demandantes* (alusión a Q 4:6)⁽⁹¹⁾.

Por último, *Hikāyat Abī l-Qāsim* demuestra que el autor posee cierta *noción de teatro*, algo bastante extraño en el Medioevo musulmán. Veamos en qué consiste este teatro.

Aunque la obra presenta un tiempo, un espacio y una acción propios del teatro clásico, no basta para calificarla como teatro, porque en el teatro resulta esencial la inversión simbólica que lleva al hombre a representar al otro, al actor a representar el personaje. En cambio, el papel que debe asumir el juglar en este espectáculo no es más que una variación del rol que desempeña en su vida cotidiana. No hay sentidos ulteriores *detrás* de la acción del Abū l-Qāsim, sino burla y risa mediante la fantasía gestual y el dominio del arte de la comunicación; el espectáculo consiste precisamente en eso. Incluso cuando Abū l-Qāsim cuenta historias, recita diálogos o discute, no asume el personaje sino que, como mucho, lo imita; está siempre fuera del personaje, sin fundirse con él. Abū l-Qāsim carece de esta identificación con el personaje que caracteriza al

(89) *Ibid.*, p. 137.

(90) *Ibid.*, p. 3; *Three shadow plays*, ed. P. Khale, London 1992, pp. 6-7.

(91) Al-Azdī, *Hikāyat Abī l-Qāsim*, pp. 18-9.

teatro clásico y, sin embargo, *depende completamente del narrador*. Después de describir las características del protagonista, el narrador de *Ḥikāyat Abī l-Qāsim* se dirige al espectador: “Escucha ahora sus historias (*ajbār*)”⁽⁹²⁾. El narrador dirige siempre a Abū l-Qāsim, que se limita a representar las palabras, los sentimientos y las reacciones con los que el narrador desarrolla la *Ḥikāya*. De ahí que las actividades de Abū l-Qāsim estén marcadas por verbos en tercera persona a lo largo de toda la obra: *dice, recita, canta, se burla*, etc.

Según las *teorías del género cómico*, *Ḥikāyat Abī l-Qāsim al-Bagdādī* representaría la forma más madura y vivaz de este género: *la farsa*, entretenimiento burlesco que no procura edificar ni instruir, sino únicamente hacer reír. Toma sus temas de la vida cotidiana y sus personajes no son individuos sino tipos o *nawʿ*, tal como define al-Azdī a sus personajes.

Aunque el texto es bastante largo para una farsa, incluye algunos episodios que pueden representarse de forma autónoma como, por ejemplo, el episodio del ajedrez, el de la mujer que Abū l-Qāsim piropea, el del imberbe que enamora al protagonista, etc.⁽⁹³⁾. Además, al igual que la farsa, el texto desarrolla situaciones alrededor de la autoridad religiosa, las funciones naturales: comer, beber, defecar y, especialmente, copular, las malformaciones físicas e intelectuales o la astucia, como muestra este ejemplo en el que Abū l-Qāsim se burla de uno de los invitados, un literato: “Leyó *El libro del retraso del conocimiento* y *El libro del olvido de las ciencias* y estudió *La suma del decrecimiento de la comprensión*”⁽⁹⁴⁾.

No se puede estudiar el género de la *ḥikāya* sin aludir al desarrollo de otro género escrito en un árabe muy retórico y sofisticado: la *maqāma*, asentado por Badīʿ al-Zamān al-Hamaḍānī (m. 398/1007)⁽⁹⁵⁾. Comparte con la *ḥikāya* varias características, como los diálogos y la estructura. Son anécdotas cortas de tipo picaresco escritas en prosa rimada y en primera persona. Contiene un elemento narrativo que se caracteriza por la sorpresa o la diversión y se desarrolla en tiempo presente, trata de situaciones cotidianas. En cada *maqāma* hay un narrador (*rāwī*) llamado *ʿIsā ibn Hišām* y un héroe llamado *Abū l-Faṭḥ al-*

(92) Al-Azdī, *Ḥikāyat Abū al-Qāsim*, p. 4.

(93) *Ibid.*, pp. 93-99, 126-8, 129-135.

(94) *Ibid.*, p. 7.

(95) *Maqāmāt Abū l-Faḍl Badīʿ al-Zamān al-Hamaḍānī*. ed. y comt. M. M. al-Rifāʿī, El Cairo, 1974 (*Venturas y desventuras del pícaro Abū al-Faṭḥ al-Iskandarī: Maqāmāt*, tr. Serafín Fanjul, Madrid, Alianza Editorial, 1988).

Iskandarī que se disfraza de mendigo e intenta ganarse la vida con su astucia y habilidad retórica. Cada *maqāma* es un episodio independiente donde el único vínculo entre el narrador y el héroe itinerante es su encuentro accidental. No hay desarrollo de la trama ni evolución de los personajes. Casi todas las *maqāmāt* empiezan con la misma oración: “‘Īsà ibn Hišām nos contó...”, marcando así, en forma de *parodia*, la inversión del *ḥadīṭ* ‘tradición del Profeta’ desde la misma cadena de transmisión. Si la autenticidad del *ḥadīṭ* se debe a la reputación de todos y cada uno de los transmisores, en las *maqāmāt* un sospechoso maestro (el pícaro al-Iskandarī) instruye a un no menos sospechoso discípulo (‘Īsà ibn Hišām)⁽⁹⁶⁾.

En el prólogo de *Ḥikāyat Abī l-Qāsim*, el autor señala que la obra está inspirada en algunas *maqāmāt* a las que asistió⁽⁹⁷⁾, hecho que confirma la tesis de ‘Abd al-Ḥamīd Yūnis, que sostiene que este género se remonta a la época preislámica porque *maqāma* deriva de *qiyām* ‘estar de pie’, como esclarece también esta cita: “En cuyas asambleas de nobles // se alternan palabras y hechos”⁽⁹⁸⁾. Según Yūnis, la *maqāma* consiste en un solo episodio representado por un solo juglar⁽⁹⁹⁾.

En cualquier caso, a pesar de las habilidades que Abū l-Faṭḥ al-Iskandarī utiliza para desarrollar sus *maqāmāt*: el cuento, la fábula e incluso la dramatización con varios personajes a los que llegar a representar, no se identifica nunca con la historia. El protagonista, al igual que Abū l-Qāsim, no trasciende la acción que realiza, el pícaro no se convierte en los personajes que representa, se limita a darlos a conocer.

Aunque tanto las *maqāmāt* como la *Ḥikāyat Abī l-Qāsim* estén escritas, no presentan problema en cuanto a la puesta en escena del texto. Para los autores de ambos géneros no existe un problema de escenificación, sino de comunicación, que se centra ante todo en la relación con el público y, por tanto, en las técnicas comunicativas: los gestos y las palabras.

Antes de concluir citaré una prédica medieval sobre las buenas maneras de los musulmanes y trataré las técnicas de su puesta en escena. Esta pieza de *al-ʿIqd*

(96) Monroe, J., *The Art of Badīʿ Az-Zamān al-Ḥamadhānī as Picaresque Narrative*, Beirut, American University of Beirut, 1983, p. 20.

(97) Al-Azdī, *Ḥikāyat Abī l-Qāsim*, p. 1.

(98) Ḍayf, Š., *al-ʿAṣr al-ḡāhili*, El Cairo, Dār al-Maʿārif, 1990, p. 59.

(99) Yūnis, ‘A., Ḥ., *Jāyāl al-zill*, El Cairo, al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-Quṣūr al-Ṭaqāfa, 1997, pp. 63-64.

al-farīd [Collar único] de Ibn ʿAbd Rabbi-hī (m. 328/940), se remonta a la época del califa al-Mahdī (158-69/775-85) y narra lo siguiente:

Al-ʿUtabī dijo: «Escuché a Abū ʿAbd al-Raḥmān Bišr decir que, durante el reinado de al-Mahdī, hubo un sufi (ṣūfī) inteligente, estudioso y temeroso de Allāh que se hacía el tonto (taḥammaq) para encontrar un modo de cumplir el bien y prohibir el mal. Solía montar un junco [actuar] dos días a la semana, el lunes y el jueves. Estos días, los maestros dejaban libres a sus alumnos para que pudieran visitar al sufi. Le acompañaban (yajruʿ) hombres, mujeres y niños, subía a una colina y gritaba: “¿Qué han hecho los profetas y los mensajeros? ¿Acaso no están en el cielo más elevado?”, a lo que el público respondía que sí. Luego decía: “Traed a Abū Bakr al-Siddīq”, y sentaban a un joven delante de él. El sufi decía: “Qué Allāh te recompense por tu comportamiento con los súbditos. Has actuado justa y equitativamente. Has sucedido a Muḥammad. Has unido la religión después de la disputa y te has inclinado por la unión más fuerte y la verdad más sincera. Llevadle al cielo más elevado”. “Traed a ʿUmar”, y sentaban a otro joven delante de él. Decía: “Qué Allāh te recompense por los servicios que prestaste al islam, Abū Ḥafṣ. Has conquistado las ciudades, aumentado el botín, seguido el camino de los piadosos, actuado bien con los súbditos y distribuido los bienes justamente. Llevadle al cielo más elevado, junto a Abū Bakr”. “Traed a ʿUtmān”, y traían a un joven que sentaban delante de él. “Has mezclado buenas y malas obras en estos seis años, pero el Altísimo dijo: ‘Mezclaron obras rectas y otras incorrectas. Ojalá Allāh les perdone’ (Corán 9:103). Quizás Allāh te perdone. Llevadle con sus dos amigos al cielo más elevado”. “Traed a ʿAlī ibn Abī Ṭālib”, y sentaban a un joven delante de él. “Qué Allāh te recompense por tus servicios a la comunidad musulmana, Abū l-Ḥasan, pues eres el albacea y el íntimo del Profeta. Has extendido la justicia y renunciado a la vida mundana, te apartaste del botín en vez de luchar por él con uñas y dientes. Eres el padre de la prole bendita y el marido de la mujer pura. Llevadle a lo más alto del paraíso”. “Traed a Muʿāwiya”, y sentaban a un joven delante de él. “Eres el asesino de ʿAmmār ibn Yāsir, Juzayma ibn Ṭābit Dū l-Šahādatayn y Ḥuʿyir ibn al-Aḍbar al-Kindī, cuyo rostro estaba consumido por la adoración. Eres el que ha convertido el califato en monarquía, el que se apoderó del botín, el que juzgó a su antojo y pidió ayuda a los transgresores. Fuiste el primero

en cambiar la tradición del Profeta, en violar sus leyes y practicar la tiranía. Llevadle con los transgresores". "Traed a Yazīd", y sentaban a un joven delante de él. "Oh malhechor, tú mataste a la gente de Ḥarra y dejaste Medina sin defensa durante tres días, violando así el santuario del Profeta. Diste cobijo a los impíos y por eso mereciste la maldición del Profeta. Recitaste este verso pagano: 'Quisiera que mis antepasados hubiesen visto el miedo de Jazraý en Badr cuando cayeron las flechas'. Mataste a Husayn y te llevaste a las hijas del Profeta cautivas en las jorobas de los camellos. Llevadle al infierno más bajo". El sufí seguía nombrando a un gobernante tras otro hasta llegar a 'Umar ibn 'Abd l-'Azīz y decía: "Traed a 'Umar", y llevaban a un joven que sentaban delante de él. "Que Allāh te recompense por los servicios que prestaste al islam, has resucitado la justicia y ablandado los corazones que no tenían misericordia. Gracias a ti se ha restaurado el pilar de la fe tras la disensión y la hipocresía. Permitid que se una a los justos". Después enumeraba a los sucesivos califas hasta llegar a la dinastía abbasí y guardaba silencio. Le decían: "Este es Abū l-'Abbās, el príncipe de los creyentes". El sufí contestaba: "Hemos llegado a los Banū Hāšim; juzgadles de manera colectiva y echadles a todos al infierno"»⁽¹⁰⁰⁾.

Ibn 'Abd Rabbi-hī cita este texto en el capítulo titulado "*Kitāb al-ŷumāna al-tāniya fī l-mutanabbī'īn wa-l-mamrūrīn wa-l-bujalā' wa-l-ṭufayliyyīn*" [Libro de la segunda perla sobre los adivinos, alocados, tacaños y parásitos], ya que su protagonista: el sufí, se hace pasar por tonto para predicar y llamar la atención del público a su realidad histórica, y lo hace como un mandato divino. Su pieza teatral es completamente islámica, tanto en su objetivo: ordenar el bien y prohibir el mal, como en su materia: un repaso a la historia de los primeros califas del islam. En términos teatrales, pertenece al género de la *moralidad*, con clara finalidad didáctica y moral, que a menudo recurre a la alegoría y a personajes abstractos y, en ocasiones, a personajes humanos bien definidos.

La historia se desarrolla casi enteramente a través del *monólogo* y tiene muy poca acción. Además del propio sufí, el resto de las participantes eran jóvenes

(100) Ibn 'Abd Rabbi-hī, *ʿIqd al-farīd*, ed. A. Amīn, I. al-Abyārī y 'A. S. Hārūn, El Cairo, Laŷnat al-Taʿlīf wa-l-Tarġama wa-l-Našr, 1949, IV, pp. 152-153. Para consultar otra historia de un sufí predicador, véase Al-Azdī, *Hikāyat Abī l-Qāsim*, p. 84.

cuyo papel se limitaba a estar delante del protagonista, aunque el público participaba al menos al atender a las peticiones del sufí. Como señala Allegri, la voz de la Divinidad ha conquistado los espacios físico (montes), social (público) y técnico (habilidades comunicativas), recuperando esos espacios, que hasta entonces pertenecían a los juglares, para llegar al mayor público posible. Conviene señalar también el *tiempo*: la representación tenía lugar dos días a la semana, los lunes y los jueves, y el *utillaje*: un símbolo (junco) que el personaje utilizaba para indicar el comienzo de la actuación. Por otra parte, el sufí pretende trascender la realidad circundante y situarse en el nivel de la ficción del rito. Su definición del *tonto* permite al protagonista anular su personalidad e identificarse con el personaje que representa, alcanzando una dimensión sobrehumana, en este caso, el Juez del juicio final.

Respecto a la organización espacial y escénica en la colina, el espectáculo del sufí asume el conocido como *espacio hallado* y durante la representación se aísla de la realidad que le rodea, aceptando los componentes de este espacio sin pretender transformarlos.

En este sentido, hay que destacar que los sufíes aprovechan la teatralidad juglaresca y la ponen a su servicio. Al-Gazālī (m. 505/1111), Ibn ʿArabī (m. 638/1240) y al-Šuštārī (m. 668/1270), entre otros⁽¹⁰¹⁾, transmiten a través de las técnicas del teatro de sombras (*jayāl al-zill*) unas enseñanzas sobre su doctrina. Citaré solo un ejemplo de Ibn ʿArabī que me parece significativo:

A quien le gusta saber la realidad de lo mencionado antes, debería considerar el juego del visillo (jayāl al-sitāra), sus imágenes (šuwār), y quien habla por estas imágenes, desde la perspectiva de los niños, que están a una distancia del visillo proyectado, fijado entre ellos y el presentador de los caracteres (al-lāʿib bi-tilk al-ašjāš) que habla por estos. Lo mismo se aplica a las imágenes en este mundo. La mayoría de la gente se parece a los niños de quien hemos aludido; ¿cómo deberían saber de donde viene la voz? Los niños en esta reunión están felices y contentos; los desatentos lo toman como diversión y juego (lahwan wa-liʿban), mientras

(101) Referencias al teatro de sombras en la literatura sufí, véase al-Gazālī, *Ihyāʾ ʿulūm al-dīn*, El Cairo, Būlāq, 1862, IV, p. 122; *Poesía estrófica (cejeles y/o muwaššahāt) atribuida al místico granadino aš-Šuštārī (siglo XIII d. c.)*, ed. y tr. F. Corriente, Madrid, 1988, pp. 233-234, n.º 29.

los perspicaces lo consideran como lección y saben que Dios lo ha presentado sólo como parábola. Así pues, el primer personaje (šajš) que aparece se llama el declarador (al-waṣṣāf)⁽¹⁰²⁾. Pronuncia un discurso en el que alaba y glorifica a Dios, y luego habla sobre toda clase de imágenes que serán representadas después por detrás del visillo. Entonces, dice a la audiencia que Dios ha producido [este juego de la sombras] como parábola para Sus siervos a modo de consideración, a fin de que sepan que la relación de este mundo con Dios se asemeja a estas imágenes con aquel que las mueve (muḥarrīk). En efecto, el visillo (sitāra) es el telón (ḥiṣṣāb) que vela el secreto del destino bien elaborado de Sus criaturas. A pesar de todo eso, los desatentos lo consideran diversión y juego, conforme a las palabras de Dios: “Que tomaron su religión a distracción y juego” [Q 7:51]. Entonces, el declarador (al-waṣṣāf) desaparece. Él corresponde al primer ser humano creado, Adán. Cuando desaparece, se oculta con su Señor por detrás del visillo de Su secreto divino⁽¹⁰³⁾.

Conclusión

El objetivo de este trabajo era hacer un recorrido por algunas de las manifestaciones espectaculares en el Medioevo musulmán y analizar el hecho teatral: textos, contenidos del discurso dramático, organización, recepción del espectáculo, estructuración espacial, habilidad interpretativa, etc. Mi intención no era tanto rastrear cronológicamente los términos de la espectacularidad como comprender sus manifestaciones y conceptualizarlas siguiendo la metodología de los estudiosos del teatro medieval.

A la luz de mi estudio, no puedo quedarme solo con la opinión de algunos críticos cuando afirman que la escasez de producción teatral se debió sobre todo a que la cultura arabo-islámica en general, y la literatura clásica en particular, era una cultura de alfaquíes, quienes consideraban el espectáculo como *sujf* (tontería), *muḥūn* (impudencia) y, a veces, *yūnūn* (locura).

El caso de los comentaristas de la *Poética* de Aristóteles es una clara prueba de que la teatralidad estaba viva en la cultura musulmana, sobre todo, la

(102) Es llamado también trujamán, intérprete. Así aparece en el episodio del retablo de Maese Pedro, véase Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto de Cervantes, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, I, segunda parte, capítulo 25, p. 923.

(103) Ibn 'Arabī, *al-Futūḥāt al-makkiyya*, III, p. 68.

Paráfrasis de Ibn Sīna, con su terminología y técnicas de representación.

Aunque otros autores no han sabido distinguir espectacularidad de teatralidad en la cultura arabo-islámica, he aplicado una metodología que me ha permitido encontrar rasgos de espectacularidad, que no de teatro, en la rica y viva tradición popular de las *ḥikāyāt*, especialmente la *Ḥikāyat Abī l-Qāsim*, así como en la más culta manifestación de las *maqāmāt*. Si bien son textos escritos, al autor no le preocupa en ningún momento la puesta en escena, sino el acto comunicativo, por lo que no se vale de personajes plenamente desarrollados, sino de tipos estereotipados como el fanfarrón o el charlatán.