

Formas teatrales del Al-Andalus: restos del memoricidio¹

FRANCESC MASSIP

Universitat de Barcelona

Uno de los pocos escritores hispánicos claramente posicionados en favor del mestizaje, Juan Goytisolo, en su último libro, *Cogitus interruptus* (1999), hace una contundente reivindicación de las profundas raíces árabojudías de la cultura ibérica, deliberadamente regateadas por la «invención de una idea de Europa», fundada en la ocultación y negación de lo árabe», que se formula en el Renacimiento y que según Alain de Libera fue una ruptura profunda y consciente «con el mundo filosófico y cultural musulmán» (Goytisolo 1999: 155), opiniones abruptamente descalificadas, con dudosos argumentos, por Serafín Fanjul (*Al-Andalus contra España. La forja del mito*, 2000), que se inscribe en el revisionismo histórico activado por el gobierno conservador imperante.

Goytisolo exhorta a la Europa del nuevo milenio a reincorporar aquel patrimonio cultural compartido durante todo el Medioevo, «como expresión de una *occidentalidad distinta*, representada por Al Andalus en el terreno de la arquitectura, filosofía, ciencia y literatura» (id.: 149), en concordancia con una presencia semita de casi mil años en la Península Ibérica. Presencia árabojudía interrumpida por traumáticas expulsiones, deportaciones o puro exterminio.

Una de las tantas consecuencias del «memoricidio» que ejerce cierta enseñanza al uso como culminación del genocidio y devastación cultural perpetradas por la España imperial durante más de tres siglos, es el desconocimiento más absoluto en torno a la actividad espectacular de la cultura andalusí y las íntimas huellas que dejó en la práctica teatral occidental, que ya va siendo hora que comiencen a desvelarse. Hoy nos proponemos insinuar algunas vías para intentar reconocer las vetas árabes que quedaron cristalizadas en el mármol del teatro europeo.

¹ Ponencia presentada al Colloque International «Actualité des Andalouses» celebrado en el Château d'O de Montpellier el 25 y 26 de junio de 1999, en el marco del Festival Printemps des Comédiens. Un resumen fue publicado, en catalán, en la *Revista de Catalunya*, 171 (2002): 41-52.

Es conocido aquel relato de Jorge Luis Borges «La busca de Averroes» (*El Aleph*, 1949) en que el viajero Albucásim Al-Asharí explica al filósofo cordobés y a sus amigos una singular experiencia a Sin Kalán (Cantón, China): «Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.... Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia». Ante el estupor de quienes le escuchaban, el viajero se esforzó a explicarlo, «ayudándose con las manos: –Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla... Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza. –Hablaban estas personas? –interrogó Farach. –Por supuesto que hablaban –dijo Albucásim... ¡Hablaban, y cantaban, y peroraban! –En tal caso –dijo Farach– no se requerían veinte personas. Un solo hablata puede referir cualquier cosa, por compleja que sea». Borges presentaba, así, la cultura islámica como desconocedora de la representación teatral y practicante únicamente de la tradición del cuentahistorias (*kissagu*), todavía bien vivo en el mundo árabe. Lo corroboraría el mismo Averroes (1126-98) que en sus comentarios a la *Poética* de Aristóteles anotaba, como reproduce Borges: «Aristú denomina tragedias a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario», y Borges concluye que Averroes no podía «imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro», aspecto que parecería confirmar que el mundo árabe no conocía para nada el teatro.

Pero Shmuel Moreh asegura que Averroes con este comentario intenta aplicar la metodología aristotélica a la poética árabe, y no por ignorar las artes teatrales y su terminología (Moreh 1992: 117). En todo caso es evidente que el mundo musulmán no compartía una idea fuerte de teatro como la que se formula en la Antigüedad clásica como proceso complejo, como institución organizada y actividad estructurada. La cuestión es que tampoco la Europa cristiana medieval conoce para nada este tipo de teatro en sentido fuerte. Las religiones del Libro (judía, cristiana y árabe) condenaban el teatro. De esta forma, a lo largo de la dilatada Edad Media se desarrolla una teatralidad que tiene poco que ver con la codificada por Aristóteles y que presenta formas más parecidas de lo que podríamos sospechar tanto en occidente como en el Islam.

1. BATALLAS DE FICCIÓN

Ante la hostilidad hacia la expresión dramática, habrá que buscar indicios de teatralidad en las supervivencias y transformaciones de antiguos rituales

celebrados durante las fiestas agrícolas estacionales que conmemoraban la muerte y la resurrección de la vegetación y la vida.

Mahoma opinaba que «cualquier distracción o entretenimiento no tienen ninguna utilidad y son fútiles, excepto utilizar el arco, amaestrar caballos y acariciar la esposa». Aspecto que nos pone sobre la pista de la existencia de unos combates de ficción llamados *li'b al-Habasha* en que se simulaban enfrentamientos con espadas y escudos protagonizados por unos representantes (*la'ib*) que cabalgaban caballos postizos llamados *kurraj*. Este juego, que Mahoma vió con buenos ojos, parece que remonta a ciertos rituales chamánicos de fertilidad usuales en la antigua Persia y Asia central. En época omeya, en Irak, los *kurraj* iban provistos, al parecer, de correas ornamentadas y cascabeles, una fisonomía llamada a tener un gran futuro, mientras que en época abasí, en Bagdad, el *kurraj* aparece acompañado de músicos, bailarines, cantores y actores.

Según Ibn Khaldun, el *kurraj* es el equipamiento para la danza y para el juego, y consiste en figuras de madera decoradas en forma de caballo revestidas con largos faldones: de esta forma, los bailadores presentan la apariencia de cabalgar los caballitos, con los que atacan y se retiran con destreza en una danza acompañada de poemas y música de tambores y flautas. La forma, pues, no varía con el tiempo: una cabeza de caballo de madera, que el andalusí Maimónides (1135-1204) llama *faras al'ud* («bastón con cabeza de caballo») y una estructura de cañizo debidamente recubierta con anchas sayas para ocultar al caballero dispuesto en su interior.

Según Metin And, los elementos del combate son una supervivencia de rituales de fertilidad en que los contrincantes de fuerzas antagónicas simbolizan la batalla entre las fuerzas de la vida y de la muerte, del verano y del invierno, la luz y la oscuridad, el rey viejo y el nuevo, el padre y el hijo, el Año Viejo y el nuevo (And 1987: 89).

En el Al-Andalus la presencia de los *kurraj* la reporta Al-Shaquundi (+ 1229) que, en su *Risala fi Fadl al-Andalus*, enumera diversas artes y formas de entretenimiento vigentes en Sevilla, entre las cuales las figuras del *khiyal*, los *kurraj*, el laúd, la rota, el rabab y el *qanun* (Moreh 1992: 35). Ya Maimónides vinculaba los caballitos con la representación del juego del *khayal*, en donde intervenían flautistas y actores (*mukhayilun* y *khayaliyyun*), y en Andalucía el *kurraj* también era conocido en los palacios de los califas y de los notables.

La cualidad de intérpretes de los bailadores que cabalgaban los caballitos hace pensar que alguna de estas representaciones de *kurraj* incluiría un cierto diálogo y una cierta acción dramática.

La antigüedad documental del juego se inclina a favor de la procedencia islámica, bien que el juego de los caballitos se extiende por la Europa cristiana al menos desde el siglo XIV, cuando empiezan a figurar en la Procesión del Corpus Christi, un cortejo espectacular de nueva creación que acoge y conserva formas espectaculares de procedencia diversa, algunas paganas y pre-

cristianas, que se someten a la adoración de la custodia y que en esta cristianización forzosa consiguen sobrevivir. Los caballitos que se integran al fastuoso desfile del Corpus iban provistos de cascabeles y bailaban al son del tamboril, como los *kurraj* islámicos del siglo VIII. Su costillaje estaba constituido por una cabeza de caballo pintada y un esqueleto de madera o cañizo relleno de borra y algodón y cubierto con pieles y faldas que escondían las piernas del portador. El juego consistía en una batalla de ficción entre cristianos y musulmanes, en aquella época ya los Turcos, haciéndose eco de la expansión del Imperio otomano. En la Barcelona del s.XV, integrados en la representación del martirio de San Sebastián, eran ocho caballos contrahechos (*cavalls contrahechs*), provistos de todo tipo de arreos (cotas de armas, bridas, petrales, atarres, cascabeles y mantas que tapanían el costillaje), además de elmetes, gorguerines, lanzas, espadas de madera teñidas de rojo y escudos para sus caballeros. Por otra parte estaba el Gran Turco, con su tropa de 24 turcos, con barbas y todo el menester para hacer «la batala contra los dits cavals», que desfilaban al son de un gran atabal. Una danza que en algunos sitios se convierte en «ball parlat» o representación dialogada.

En la entrada triunfal de Alfonso el Magnánimo en Nápoles (1443), una de las representaciones con que lo recibieron fue una batalla de turcos y caballitos preparada por los catalanes, que el cronista Antonio Beccadelli el Panormita no había visto nunca y que describe así: «traían cierta manera de *cavallots contrahechs* que en todo parecían ser vivos y verdaderos, por cima cubiertos de cierta manera de cobertura que muy a propósito acompañaban la invención. Venían encima de cada caballo un mancebo con ropas largas d'estado hasta en tierra, y era el artificio tal que moviéndose por sus propios pies los mancebos que en ellos venían, parecía que los mismos cavallots arremetían y se tornaban a coger y hazían todo el exercicio que suele hazer un cavallero con un gentil cavallo. Traía cada uno destos cavalleros en la mano yzquierda un escudo con las armas del rey Don Alonso, y en la derecha una espada sacada. Venía al encuentro destos un gran esquadrón de turcos a pie, armados y ataviados al modo de Persia y de Siria, con cierta forma de alfanges y armaduras de cabeças que la muestra dellos sin más parecía muy temerosa. Esta gente toda assí los de cavallo como los de pie, *movíanse a manera de gente que dançan* al son de cierta música que les tañían... la baila y el son por la misma orden se iba más encendiendo, hasta que venían a parar en travar batalla los unos contra los otros. Esta pelea durava un rato como entre moros y cristianos, hasta que ya los turcos poco a poco ivan mostrándose vencidos» (Beccadelli: 120v-121). Por lo tanto, los «caballos contrahechos» que cabalgaban los jóvenes catalanes con gran agilidad, reproducían movimientos y embestidas propias del ejercicio caballeresco, como si estuviesen realmente vivos, con unas evoluciones a manera de danza y al son de la música. La descripción nos hace pensar inmediatamente en una de las comparsas más célebres de la *Patum* de Berga, una de las más auténticas pervivencias de la Procesión del Corpus, que ha conservado tan sólo las comparsas profanas del cortejo (baile de diablos, de dragones, del águila, gigantes y enanos, etc.), entre las que destaca el *Ball dels Turcs i els Cavallets* que evolucionan en dos círculos con-

céntricos girando en sentido contrario y golpeando las espadas de los turcos que van a pie con los broqueles que sostienen los caballitos cristianos, ambos grupos en número de cuatro. La figura de los caballitos la encontramos en muchas otras festividades hispánicas y europeas: desde los *Cavallets* y *Cotonines* de Catalunya, Islas Baleares y País Valenciano, hasta los *zaldicos* y *zamalzain* vascos, los *caballos fufos* de Tazacorta y los *caballos fuscos* de Fuencaliente (ambos canarios), pasando por el *Poulain* de Pézenas (Languedoc), el *cheval-jupon* de Cassel (Picardía), los *Chinchins* del Lumeçon de Mons (Bélgica) o el *Brieler Rössle* de Rottweil (Alemania).

2. LOS PROFESIONALES DE LA DIVERSIÓN

También en el mundo árabe, como en la Europa cristiana medieval, discurría una pléyade de profesionales de la diversión, con actividades muy diversas y con nomenclaturas muy variadas. Así, por ejemplo, el *Samaja*, actor provisto de máscara cómica documentado entre los siglos IX y XI en Irak y Egipto bajo los abasíes, que actuaba durante las celebraciones del Nayruz, disfrazado con máscaras repugnantes. Unos versos d'Ibn al-Mu'tazz, poeta y príncipe abasí, describen unos *samaja* con máscaras de demonios que danzaban balanceando el cuerpo o cogidos de la mano o en hileras, como aparecen en algunas miniaturas de la época.

Aunque después del s.XI el vocablo *samaja* desaparece, los actores enmascarados persisten, pero se desconoce el nombre hasta que en el s.XIX reaparecen bajo la nomenclatura de *muharrijun*. Hoy en día en Damasco *muharrij* es una especie de arlequín o cómico que hace reír a la gente. Pues bien, parece que es uno de los pocos vocablos teatrales árabes que han pasado a alguna lengua europea. El término *muharrij* fue llevado por los omeyas al Al-Andalus. De ahí procede la palabra hispana *moharrache* que, extraña al castellano, deriva por metátesis de aproximación a «hombre», en *homarrache* y que es sinónimo de máscara o, mejor, de bufón enmascarado. La palabra, finalmente, bajo la influencia de «momo» (el *mimus* antiguo) dará «momarrache» y «mamarracho». El primer documento literario castellano donde aparece el término es un poema de Juan de Mena (+1456) donde parece insinuarse que, como el *samaja* de Ibn al-Mu'tazz, los bufones moharraches tenían aspecto de diablo: «Toma, toma, este diablo/ mételo allá en el establo, / de aquel que vi en un retablo / pintado por moharrache». Sin embargo, la palabra aparece un siglo antes en el *Libro de confesiones* de Martín Pérez (1313) entre los oficios juglarescos que los moralistas reprobaban: «Los estriones e moharraches que se transforman en otras semejanças, vistiendo caras o vestiduras de semejança de diablos e de bestias, o se desnudan o se tiznan, e fazen en sí torpes gestos e muy torpes e suzias joglerías» (Gómez 1991: 142). Pedro de Alcalá (*Vocabulista arávigo en letra castellana*, Granada 1505) dice que «moharrache» viene de *waj mu'ar* (literalmente «falsa cara», esto es, máscara). Por cierto que otro

vocablo teatral procedente del Islam es «máscara», del árabe *maskhara* («bufón»). Hay otros términos de ascendencia musulmana con el mismo sentido de bufón o loco, como *zaharrón* o *albardán*.

3. DESFILES ESPECTACULARES

Hay que señalar también que los carruajes que transportaban representaciones a lo largo de las calles de las ciudades europeas medievales en ocasión de entradas reales o de la procesión del Corpus, como todavía podemos ver en Valencia, parecen inspirados en los carros que desfilaban en antiguas solemnidades islámicas. Se sabe que en ocasión del nacimiento del hijo de Al-Muqtadi (1087) se organizó un desfile espectacular donde iban marineros con barcos sobre ruedas, molineros trabajando con ruedas de molino, etc., y en ciertas ilustraciones de época, en un cortejo encabezado por tambores y trompetas, aparecen tres carrozas con la forma de los talleres de un herrero, un tejedor y un pastelero, además de hombres que cargan figuras de azúcar (*tamathil*), como las descritas por el historiador egipcio Al-Musabbini (+ 1029) para los desfiles espectaculares que acompañaban el peregrinaje de musulmanes y coptos a la cárcel de José, donde participaban también *samajat* (actores con máscara) y actores que bailaban caballitos (*afra al-khayal*).

4. GÉNEROS CON POSIBILIDADES ESPECTACULARES

Hay algunos géneros narrativos árabes que en algún momento tuvieron una cierta proyección espectacular. Así los *hikaya*, *maqama*, *risala*, *khayal*.

Hikaya quiere decir tanto imitación o impersonación como relato, cuento, historia. Hay indicios que a veces se refiere a auténticas representaciones escénicas basadas en textos escritos que daban pie a la improvisación a la manera de la *commedia dell'arte* en que el actor conoce de antemano la trama general, pero que tiene un amplio margen para improvisar.

Los *risala*, también a imitación de los *hikaya*, se basan en el uso abundante del diálogo, y en algún momento podrían haber tenido un destino espectacular. Ibn Shuhayd, autor de un *risala* espectacular (*Shajarat al-Fukahá*), se burla de su amigo andalusí Abu'l-Qasim Ibn'al-Iflili, porque no encontraba actores para representar su pieza dramática *La representación del Judío* («La'bat al-Yahudi»). Se duda si esta pieza era para ser recitada o bien interpretada en escena. Ibn Shuhayd al-Andalusí (922-1034), que fue visir de los califas cordobeses Abd-al-Rahman V (1023-24) e Hisham III (1027-31), contaba con jóvenes y mujeres para memorizar sus textos, en cambio al-Iflili se lo había de hacer solo. Sin

embargo, según testimonio del mismo Ibn Shuhayd al interpretar él mismo el papel del Judío «cojeaba avanzando un poco, después se retiraba, llevaba un bastón en la mano y un saco en la espalda; fue la más habilidosa de las personas en el *ikhraj l'bat al-yahudi* ("la actuación de la representación del Judío")». Es evidente, pues, que estaba haciendo de actor y que no era el único intérprete.

Al-Shaqundi (+ 1229), en la *Risala fi Fadl al-Andalus wa-Ahliha*, enumera diversos tipos de entretenimiento dramático vigentes en el Al-Andalus: «los más célebres se hallan en Úbeda, es decir, diferentes especies de músicos y bailarines famosos por la excelencia de su talento y de su arte, porque estas mujeres son seguramente las más hábiles entre las criaturas de Dios en el juego de las espadas, la juglaría, la escenificación de la animada representación del Campesino, juegos de manos y actuaciones con máscaras (*ikhraj al-qarawi wa-'l-murabit wa-'l-mutawajjih*)» (Moreh 1992: 35 y 111). Quizás se hace referencia a la misma representación del campesino que señalaba Ibn Quzman en su *zèjel de los juglares*: «qarawikum waqif / al-mala'ib huzzu» (su [actor en el rol del] campesino está esperando / para animar el escenario).

Es el andalusí Ibn-Hazm (+1064) el primero en utilizar la expresión *khayal al-zill* (teatro de sombras) (Moreh 1992: 124). Pero antes el vocablo *khayal* se usaba en sentido de representación: hacia 655 *khyalat* significa mimos o trucos ilusionísticos; al-Musabbini (+ 1029) utiliza los términos *khayal* o *hikayat* como sinónimos en un contexto espectacular. Abu'l-Hakam al-Andalusi (+1154) componía e interpretaba *khayal*.

Por lo tanto, en el Al-Andalus la técnica teatral era conocida y practicada. El mencionado Pedro de Alcalá recoge términos teatrales que fueron vigentes en la España musulmana hasta el fin. Aparecen los vocablos *tamthil* y *mumaththil* («representación» y «representador»), se distingue entre *sha'ir* («representador de comedias y de tragedias») y *la'ab* («representador de momos», esto es, mimo), reseña *kabir la'ab al-khiyal* («momo principal», director de la compañía) e identifica *mal'ab* como espacio: «teatro dó había Juegos». No hay ningún tipo de dudas, pues, que hubo teatro en vivo en el Al-Andalus.

El *zèjel* n.º 12 de Ibn Quzman (+1160) nos puede dar una idea del repertorio de intérpretes en el Al-Andalus. El poema parece puesto en boca de un «momo principal» o director de un grupo de actores, que empieza agradeciendo a la audiencia y dando órdenes para que se preparen los músicos (el plectro para tocar el laúd, los adufes, las castañuelas, el pandero y las flautas). Ordena a Qurra o Qurro, bailarín/ina, que se prepare para la danza con el velo y los amuletos. Después se dirige a su grupo: conmina al actor que ha de representar el campesino, como vimos. Acto seguido se dirige a Zuhra, Maryam y Aysha, presumiblemente tres actrices o bailarinas. Se hace referencia también a cierta representación del Hebreo, tal vez de José y sus hermanos, quizás una pieza bíblica de influencia cristiana (Corriente 1980: 90-95). Estamos ante una especie de representación de variedades donde se alternan escenas teatrales con danzas, juegos malabares, trucos ilusionísticos y con

acompañamiento musical. Un siglo antes, el médico cordobés Ibn al-Kinani educaba muchachas en el canto, la música y la danza, una de ellas era un prodigio en el canto y en el movimiento de su cuerpo, y entre sus habilidades se contaban los juegos malabares con armas: lanzaba al aire lanzas, sables y afilados puñales y volteaba escudos de cuero (Pérès 1983: 387), un repertorio de destrezas que nos remite a los juglares pintados en la iglesia de St. Joan de Boí a fines del s. XI (Massip 1997c). Y es que las cortes cristianas se apropiaban de bailarinas y cantantes musulmanas, célebres por su calidad, y Córdoba tenía el monopolio de las esclavas cantoras (Pérès: 391).

5. TECNOLOGÍA Y ESPECTÁCULO

La cultura del Al-Andalus tuvo, a nuestro entender, otra incidencia en el desarrollo del espectáculo medieval europeo, en la medida que se hizo transmisora del saber antiguo (greco-bizantino) en el aspecto tecnológico, que tan decisivo sería en el salto cualitativo que hace la escenografía teatral a partir del siglo XIII, cuando empieza a integrar en el espectáculo artilugios y mecanismos destinados a proporcionar ilusión escénica.

Herón de Alejandria (s. I), recogiendo y sintetizando los ingenios hidráulicos de Ctesibio (s. III a.C.) ejemplifica uno de los primeros hitos en la conquista de la invariabilidad del movimiento mecánico: el teatro automático, artilugio capaz de representar mecánicamente una breve tragedia sobre el mito de Nauplio dividida en cinco actos.

Esta herencia helenística, combinada con la importante tradición oriental (India y China), fue recogida por sabios árabes como los Banu-Musa (c. 850), educados en Bagdad, cuya obra más relevante es *El libro de los mecanismos ingeniosos (Kotab-al-Hiyal)*, donde se anticipan soluciones que en Europa sólo se retoman, casi ocho siglos después, con Leonardo da Vinci. En base a sus inventos, el astrónomo andalusí al-Zarqallu construyó hacia 1080 dos clepsidras monumentales en Toledo, sobre las aguas del Tajo. Los artilugios mecánicos descritos y dibujados por Ibn al-Razzar al-Jazari datan del siglo XIII (*Libro del saber sobre los ingenios mecánicos*, 1206), que, aprovechando la energía del aire caliente o comprimido y mediante la presión y el vapor de agua, accionaban válvulas, grifos, ruedas dentadas y émbolos que ponían en movimiento complejas estructuras lúdicas y festivas, y algunos mecanismos de riego. Todos estos estudios se conocían en el Al-Andalus, donde ya en el s. XI trabajaba Ibn Jalaf al-Muradi autor de un tratado donde se describen mecanismos y autómatas de cierta complejidad y de gran tamaño, cuyo aspecto más interesante son los trenes de engranaje que se utilizan para transmitir movimientos desde la maquinaria hidráulica al autómata (Hill 1992: 169). Uno de los mecanismos descritos es la clepsidra de las gacelas que, mediante mercurio y agua, ponía en funcionamiento una acción dramática en la que participaban

8 muchachas, 4 gacelas, 3 serpientes y un negro (id.: 309). Esta tecnología de lujo andalusí fue importante en la historia de la ingeniería mecánica, particularmente por su influencia en el desarrollo de la relojería europea: pensemos que el reloj mecánico fue la máquina más importante inventada en el Medioevo, no sólo por el número de mecanismos que incorporaba, sino también por su contribución al problema de controlar la fuerza de la gravedad. El paso de las ideas horológicas islámicas a la Europa cristiana se realizó con toda probabilidad en el monasterio de Ripoll (Catalunya), cuya biblioteca estaba especializada en la traducción de textos matemáticos y astronómicos procedentes del Califato de Córdoba, y donde aparecen los primeros tratados sobre el astrolabio y la primera descripción europea de una clepsidra. Lo cierto es que el occitano Gerbert d'Orlhac (después papa Silvestre II), a quien se atribuye uno de los autómatas más célebres de la Edad Media y la difusión del astrolabio, estudió entre 967-970 en el monasterio de Ripoll (Massip 1997a: 14).

Pues bien, sólo gracias a este desarrollo técnico se explica la floración de la maquinaria escénica en la Europa tardomedieval, y no es extraño que se documenten en España algunos de los artilugios más antiguos y complejos, de los que tenemos una magnífica pervivencia en la maquinaria aérea del *Misteri d'Elx* (Massip 1991).

Espectaculares fueron también algunos inventos de Abbas Ibn Firnas (c.800-887), poeta e ingeniero de Abd al'Rahman II (822-852) y Muhammad I (852-886), que, en una sala de su casa, construyó un «cielo» o firmamento donde aparecían estrellas y nubes, como los modernos planetarios donde se reproducían efectos sonoros y visuales para simular los truenos y relámpagos con un artificio mecánico que nos recuerda el *brónteion* y el *keranuskópeion* que se utilizaban en el teatro griego para fingir estas descargas de la Naturaleza. Menos éxito tuvo su intento de vuelo, con alas artificiales, planeando sobre la Russafa de Córdoba (Terés 1960 i 1964).

6. CONCLUSIÓN

Durante todo el Medioevo en la Península Ibérica hay una continuada actividad espectacular, primero en el Al-Andalus, después en los diversos reinos cristianos que van creciendo a costa del Islam. Es cierto que no se puede hablar de teatro en el sentido moderno del término, porque es una idea que ha desaparecido de Europa y no se recupera hasta el Renacimiento. Hay una «teatralidad difusa» que es omnipresente en celebraciones y festividades tanto de tipo civil como religioso (Allegri 1988). Las huellas árabes en el espectáculo de los reinos cristianos se hacen notar en diversos ámbitos. Por una parte, en el terreno musical, y dejando aparte la cuestión del flamenco, la gran mayoría de los instrumentistas contratados por las ciudades mediterráneas para celebrar la procesión del Corpus, sobretodo durante los siglos XIV y XV, pre-

acompañamiento musical. Un siglo antes, el médico cordobés Ibn al-Kinani educaba muchachas en el canto, la música y la danza, una de ellas era un prodigio en el canto y en el movimiento de su cuerpo, y entre sus habilidades se contaban los juegos malabares con armas: lanzaba al aire lanzas, sables y afilados puñales y volteaba escudos de cuero (Pérès 1983: 387), un repertorio de destrezas que nos remite a los juglares pintados en la iglesia de St. Joan de Boí a fines del s. XI (Massip 1997c). Y es que las cortes cristianas se aprovisionaban de bailarinas y cantantes musulmanas, célebres por su calidad, y Córdoba tenía el monopolio de las esclavas cantoras (Pérès: 391).

5. TECNOLOGÍA Y ESPECTÁCULO

La cultura del Al-Andalus tuvo, a nuestro entender, otra incidencia en el desarrollo del espectáculo medieval europeo, en la medida que se hizo transmisora del saber antiguo (greco-bizantino) en el aspecto tecnológico, que tan decisivo sería en el salto cualitativo que hace la escenografía teatral a partir del siglo XIII, cuando empieza a integrar en el espectáculo artulugios y mecanismos destinados a proporcionar ilusión escénica.

Herón de Alejandria (s. I), recogiendo y sintetizando los ingenios hidráulicos de Ctesibio (s. III a.C.) ejemplifica uno de los primeros hitos en la conquista de la invariabilidad del movimiento mecánico: el teatro automático, artulugio capaz de representar mecánicamente una breve tragedia sobre el mito de Nauplio dividida en cinco actos.

Esta herencia helenística, combinada con la importante tradición oriental (India y China), fue recogida por sabios árabes como los Banu-Musa (c. 850), educados en Bagdad, cuya obra más relevante es *El libro de los mecanismos ingeniosos (Kotab-al-Hiyal)*, donde se anticipan soluciones que en Europa sólo se retoman, casi ocho siglos después, con Leonardo da Vinci. En base a sus inventos, el astrónomo andalusí al-Zarqallu construyó hacia 1080 dos clepsidras monumentales en Toledo, sobre las aguas del Tajo. Los artulugios mecánicos descritos y dibujados por Ibn al-Razzar al-Jazari datan del siglo XIII (*Libro del saber sobre los ingenios mecánicos*, 1206), que, aprovechando la energía del aire caliente o comprimido y mediante la presión y el vapor de agua, accionaban válvulas, grifos, ruedas dentadas y émbolos que ponían en movimiento complejas estructuras lúdicas y festivas, y algunos mecanismos de riego. Todos estos estudios se conocían en el Al-Andalus, donde ya en el s. XI trabajaba Ibn Jalaf al-Muradi autor de un tratado donde se describen mecanismos y autómatas de cierta complejidad y de gran tamaño, cuyo aspecto más interesante son los trenes de engranaje que se utilizan para transmitir movimientos desde la maquinaria hidráulica al autómata (Hill 1992: 169). Uno de los mecanismos descritos es la clepsidra de las gacelas que, mediante mercurio y agua, ponía en funcionamiento una acción dramática en la que participaban

8 muchachas, 4 gacelas, 3 serpientes y un negro (id.: 309). Esta tecnología de lujo andalusí fue importante en la historia de la ingeniería mecánica, particularmente por su influencia en el desarrollo de la relojería europea: pensemos que el reloj mecánico fue la máquina más importante inventada en el Medioevo, no sólo por el número de mecanismos que incorporaba, sino también por su contribución al problema de controlar la fuerza de la gravedad. El paso de las ideas horológicas islámicas a la Europa cristiana se realizó con toda probabilidad en el monasterio de Ripoll (Catalunya), cuya biblioteca estaba especializada en la traducción de textos matemáticos y astronómicos procedentes del Califato de Córdoba, y donde aparecen los primeros tratados sobre el astrolabio y la primera descripción europea de una clepsidra. Lo cierto es que el occitano Gerbert d'Orlhac (después papa Silvestre II), a quien se atribuye uno de los autómatas más célebres de la Edad Media y la difusión del astrolabio, estudió entre 967-970 en el monasterio de Ripoll (Massip 1997a: 14).

Pues bien, sólo gracias a este desarrollo técnico se explica la floración de la maquinaria escénica en la Europa tardomedieval, y no es extraño que se documenten en España algunos de los artilugios más antiguos y complejos, de los que tenemos una magnífica pervivencia en la maquinaria aérea del *Misteri d'Elx* (Massip 1991).

Espectaculares fueron también algunos inventos de Abbas Ibn Firmas (c.800-887), poeta e ingeniero de Abd al'Rahman II (822-852) y Muhammad I (852-886), que, en una sala de su casa, construyó un «cielo» o firmamento donde aparecían estrellas y nubes, como los modernos planetarios donde se reproducían efectos sonoros y visuales para simular los truenos y relámpagos con un artificio mecánico que nos recuerda el *bróntheion* y el *keranoskópeion* que se utilizaban en el teatro griego para fingir estas descargas de la Naturaleza. Menos éxito tuvo su intento de vuelo, con alas artificiales, planeando sobre la Russafa de Córdoba (Terés 1960 i 1964).

6. CONCLUSIÓN

Durante todo el Medioevo en la Península Ibérica hay una continuada actividad espectacular, primero en el Al-Andalus, después en los diversos reinos cristianos que van creciendo a costa del Islam. Es cierto que no se puede hablar de teatro en el sentido moderno del término, porque es una idea que ha desaparecido de Europa y no se recupera hasta el Renacimiento. Hay una «teatralidad difusa» que es omnipresente en celebraciones y festividades tanto de tipo civil como religioso (Allegrí 1988). Las huellas árabes en el espectáculo de los reinos cristianos se hacen notar en diversos ámbitos. Por una parte, en el terreno musical, y dejando aparte la cuestión del flamenco, la gran mayoría de los instrumentistas contratados por las ciudades mediterráneas para celebrar la procesión del Corpus, sobretudo durante los siglos XIV y XV, pre-

sentan nombres árabes: eran los moriscos, que se habían quedado en su tierra ahora bajo dominio cristiano manteniendo el ejercicio de sus oficios y habilidades. Aun hoy en día, tanto en Mallorca como en Tortosa y en ciertas poblaciones valencianas de fuerte tradición morisca, las llamadas canciones de campo, cantos que acompañan las labores agrícolas (arar, sembrar, segar, trillar, etc.) son melodías indiscutiblemente arábicas, porque los moriscos habían sido los artífices de la agricultura del país, y por eso su expulsión significó la ruina del campo hispánico. En las festividades urbanas celebradas al entorno del rey, y en las mismas fiestas de coronación de los nuevos monarcas, nunca falta la presencia de bailarores musulmanes y judíos en representación de la morería y de la aljama de cada ciudad. Las danzas de cintas, las morescas, los torneantes, danzas de espadas, bailes de aros, juego de caballitos, juego de cañas, etc., que perviven en numerosas festividades tradicionales españolas (Corpus, fiestas patronales, etc.) parece que hay que considerar como una herencia de las culturas semitas del Al-Andalus.

Tanto la tramoya escénica medieval como su heredera barroca creemos que deben su creación y desarrollo a los hallazgos tecnológicos de los musulmanes y a los complejos sistemas de contrapesos, ruedas dentadas y mecanismos de relojería que están en la base de la escenotecnia medieval y los elementos móviles de la escenografía moderna.

En punto a argumentos, a parte de las difundidísimas batallas de «Moros y cristianos» en toda la Península pero especialmente en Valencia y Mallorca, habría que estudiar hasta qué punto las manifestaciones espectaculares de la cultura árabe influyeron en la penetración de temas y personajes en la teatralidad cristiana: pienso por ejemplo en la escena del mercader de ungüentos, con el apotecario o fabricante de especies, su familia, sirvientes y esclavos, que sorprendentemente se cuele dentro de un drama sagrado como el de la Resurrección de Cristo, a partir del siglo XI y precisamente en el ámbito catalano-occitano, dos culturas hermanas tan bien conectadas con el mundo musulmán. El ungüentario, con sus parlamentos cantando las excelencias de su producto, parece arrancado de un zoco árabe. Por otra parte, es muy significativo que la primera referencia a representaciones de temática profana en la Corona de Aragón sea el salvoconducto que da el rey Pedro el Ceremonioso en 1338 a «Pere Çahat, magister ludis amoris et societas vestra»: un apellido árabe, cristianizado en el nombre, que dirigía una compañía dedicada a representar piezas de tema amoroso o erótico, un argumento más propio de la práctica de los *kissagu* (cuentahistorias). También resulta harto expresivo que una de las referencias más antiguas a los títeres los relacionen con la población morisca: «los caixons en què van los bavastells [títeres] dels jutglars moros» (documento valenciano de 1414, DCVB). Habría que examinar a fondo en la influencia que el *nakkal* (arte del narrador con acompañamiento musical y gestual) ejerció sobre algunos aspectos del arte actoral europeo que tiene su eclosión con la *commedia dell'arte*.

Son sugerencias que sólo una necesaria profundización en el intercambio intercultural puede ayudar a esclarecer y precisar.

BIBLIOGRAFIA SUMARIA

- DE ALCALÁ, Pedro (1989): *Vocabulista arábigo en letra castellana* (Granada 1505), ed. d'Elena Pezzi, Almeria, Ed.Cajal.
- ALFORD, Violet (1978): *The Hobby Horse and Other Animal Masks*, London, Merlin Press.
- ALLEGRI, Luigi (1988): *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza.
- AND, Metin (1987): *Culture, Performance and Communication in Turkey*, Tokyo.
- CORRIENTE, F. (1980): *Gramática, métrica y texto del cancionero hispanoárabe de Aban Quzman* Madrid.
- (1994): *Et alt. Encyclopédie de l'Islam*, Leiden-París, Brill-Maisonneuve&Larosse.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1972): *Todo Ben Quzman* (3 vols.), Madrid, Gredos.
- GOYTISOLO, Juan (1999): *Cogitus interruptus*, Barcelona, Seix Barral.
- R.HILL, Donald (1992): «Tecnología andalusí», in *El legado científico Andalusi* (Catálogo de exposición), Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 157-172.
- MASSIP, Francesc (1991): *La Festa d'Elx i els Misteris medievals europeus*, Elx/Alacant, Ajuntament/Institut Juan Gil Albert.
- (1997a): *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses*, Madrid, CEYAC.
- (1997b): «De ritu social a espectacle del poder: L'entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443)», *Atti del XVI Congresso di Storia della Corona d'Aragona* (Napoli).
- (1997c): *Prerrománico y románico (Historia del Arte Gallach, vol. 4)* Barcelona: Océano.
- MOREH, Shmuel (1992): *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World*, Edinburg University Press.
- PÉRÈS, Henri (1983): *Esplendor de al-Andalus* (1937), Madrid, Hiperión.
- TERÉS, Elías (1960): «'Abbas ibn Firmas», *Al-Andalus*, XXV: 239-49.
- (1964): «Sobre el «vuelo» de «Abbas ibn Firmas», *Al-Andalus*, XXIX: 365-69.