

D#W#N KADAS Y LA REVIVIFICACIÓN DEL TEATRO DE SOMBRAS EN EGIPTO

Ahmed SHAFIK*

Universidad de Oviedo

1. IBN Dāniyāl: INNOVADOR DEL TEATRO DE SOMBRAS

La tradición árabe no carece de celebración y espectáculo de diferente naturaleza, popular o aristocrática, privada o pública. Se acentúa la tendencia a las actividades lúdicas en unas épocas más que en otras. Entre los espectáculos tradicionales, encontramos representaciones teatrales, personajes enmascarados, bailes, justas y juegos de toda clase, a menudo en un ambiente carnavalesco ⁽¹⁾.

Pero quizá una de las mayores aportaciones culturales y artísticas es sin duda el teatro de sombras, que en el Egipto mameluco del siglo xiii-xiv llegó a una excelencia y maestría jamás alcanzadas. En este teatro se representaban no solo piezas que reflejaban temas y leyendas heroicas, incluso místicas, sino también la crítica de costumbres y personajes políticos y eran espejo cómico de las preocupaciones diarias de la comunidad. Un género que, bajo la sombra de la literatura árabe clásica, preservó firmemente, en sus diversas etapas, el recuerdo de modos de vivir, hablar y pensar, de costumbres y jerarquías sociales desaparecidas. En definitiva, el teatro de sombras tenía un papel lúdico y pedagógico hacia los individuos. Llegó, de hecho, a granjearse el favor de un público muy amplio, numeroso y variado, desde el rey y los altos dignatarios hasta las capas más modestas de la sociedad árabe.

Se puede afirmar sin escrúpulos que todo el teatro de sombras se fundamenta en Ibn Dāniyāl (m. 710/1310), el autor árabe de quien se conservan obras íntegras. De hecho, no solo personifica todo el desarrollo e innovación del género, sino también la culminación del arte de sombras, sentando las bases temáticas y estructurales del género. Sus farsas parten de hechos, personas y contextos contemporáneos para retratar a través del humor y la parodia los vicios y defectos de la sociedad mameluca.

A pesar de la imagen positiva ofrecida por sus críticos, tanto antiguos como modernos, y que le convirtió en sinónimo de este arte, lo cierto es que Ibn Dāniyāl no logró destacar de forma decisiva en la literatura árabe de su tiempo. Los pasajes de alto contenido erótico de la trilogía de Ibn Dāniyāl contribuyeron en parte al estigma del género desde la primera mitad del siglo xiv, debido principalmente a la censura de juristas y predicadores que la tachaban de lasciva e indecente. Menos casos contados, los críticos se muestran extrañamente reacios a conceder a un autor tan apreciado por su obra tanto en prosa como en verso, el rango clásico que naturalmente parece corresponderle, y que les fue conferido a otros literatos como Badī# al-Zamān (m. 395/1007), al-#arīrī (m. 516/1112) e Ibn Quzmān el cordobés (m. 555/1160). A falta de tal interés, la obra de Ibn Dāniyāl nunca consiguió la atención loada que se presta a estos otros autores. Además, muchos estudiosos árabes modernos vieron en su teatro simplemente una obra de entretenimiento, de naturaleza obscena e intención satírica, sin llegar a comprender la esencia liberal de la literatura popular del Medievo.

Además, los trabajos realizados sobre Ibn Dāniyāl no influyeron apreciablemente en la crítica del teatro de sombras, sobre todo para la puesta en valor de las obras menos populares del género, como Dīwān kadas [Diván del teatro de sombras], que van a quedarse en el trastero de las modas literarias sin ser objeto de riguroso estudio y traducción.

Relegadas al olvido las piezas de sombras antes y después de Ibn Dāniyāl, despechadas sin dejar más mención que su nombre –actualmente yacen ocultas en las secciones de tratados raros de unas escasas bibliotecas europeas, donde se conservan calladamente en contado número de ejemplares, de difícil acceso. Por añadidura, la mayoría de los textos reunidos se hallan transliterados, y los comentarios de sus editores no sobrepasan la definición de algunos términos, sin interesarse en documentar la autoría de versos,

dichos, versículos coránicos, etc. Todo eso acabaría por provocar la mutilación del género, contribuyendo a desacreditar su desarrollo y continuidad ⁽¹²⁾.

Dicho esto, nuestro objetivo es volver a interesarnos por estas piezas y darles un nuevo pulso con el fin de abrir un nuevo horizonte que está por redescubrir y explorar nuevamente. Con la traducción y estudio de estos textos, se están asentando las bases necesarias para trazar una historia certera del teatro de sombras, demostrando a la vez su riqueza y variedad. Aunque hay que reconocer el esfuerzo de algunos investigadores, cuyos trabajos no dejaron de ser un primer paso y un faro hacia la recuperación del género ⁽¹³⁾.

2. HALLAZGO DE TEXTOS DE SOMBRAS

Todo intento de datación de la pieza más antigua del teatro de sombras es pura especulación. Las referencias en las fuentes medievales acerca de autores, títulos, fechas de este género son totalmente inexistentes antes de Ibn Dāniyāl. Lamentablemente, las diversas noticias que existen acerca del origen y la fase formativa del teatro de sombras se basan principalmente en elementos teatrales, técnicas, trama general, apoyándose tanto en consideraciones de índole histórica como literaria y mística ⁽¹⁴⁾.

El uso crítico de dicha información, combinado con los datos aportados por la obra de Ibn Dāniyāl y otros escritores contemporáneos, permite, sin embargo, reconstruir a grandes rasgos ese proceso histórico con el inevitable desconocimiento de autores y títulos. Así, Ibn Dāniyāl evoca en el prólogo de su trilogía el declive de este género en plena época mameluca:

“Me escribiste [#Alī b. Mawlā-hum al-Jayālī ⁽¹⁵⁾], oh maestro ingenioso y bufón lascivo [...] diciendo que la gente ha hecho oídos sordos al juego de sombras y dejado de asistir a él debido a su repetición trillada. Tú, por eso, me pediste que te compusiera en este género algo original respecto a las figuras del cesto ⁽¹⁶⁾”.

Como se aprecia de esta cita, el vituperio explícito de Ibn Dāniyāl respecto al género no aporta datos ni de obras ni de contenidos, sino ofrece un mensaje de desafío contra sus representantes y declara su capacidad de innovación.

Desde finales del siglo xix, desde los círculos más eruditos, y luego, ya en el siglo xx, con una progresión aceptable, tanto críticos árabes como de otras lenguas, se acercan al problema textual del teatro de sombras o intervienen directa o indirectamente en la preparación de alguna edición de sus piezas, especialmente la trilogía de Ibn Dāniyāl, *#ayf al-Jayāl* ‘Sombra de la Fantasía’.

Así pues, surge en el panorama de estudios folclóricos la figura de G. Jacob que se considera el primero en rastrear las fuentes y los textos del arte de sombras. Sus trabajos prepararon el terreno para nuevas investigaciones. Entre 1901-1935, G. Jacob empieza a editar largos pasajes de la obra en diversos estudios ⁽¹⁷⁾. Después de la muerte de Jacob, en 1948, P. Kahle y M. Taqī al-Dīn al-#ilālī participan en una edición completa pero inicial de la trilogía. A día de hoy no se ha conseguido editar un texto medianamente satisfactorio ⁽¹⁸⁾.

Otro intento menos logrado que el anterior es de I. #amāda, el estudioso egipcio no se aplicó en leer ni en cotejar las ediciones pasadas. Además, su edición cuenta con un solo manuscrito y omite muchos pasajes que el crítico considera obscenos ⁽¹⁹⁾. Adolece, por lo tanto, de rigor científico y no sitúa al lector en el contexto del autor y de su época a través de notas explicativas. Pese a estas carencias, ese texto disfrutó de amplia difusión, reeditado numerosas veces, a lo largo de varias décadas y sirvió de referencia insustituible a la mayor parte de estudios e investigaciones académicas.

Durante todos estos años, P. Kahle no deja de medir sus fuerzas con ese texto y, tras su muerte en 1964, otros estudiosos del género lograron publicar en 1992 un texto crítico a base de distintos manuscritos que tenía reunidos ⁽²⁰⁾. Su interés por reconstruir un buen texto no solo obedece al deseo de hacer comprensible

una obra extremadamente difícil a nivel lingüístico y estilístico, sino también darle a Ibn Dāniyāl el lugar que merece dentro de la literatura árabe.

Desde las ediciones parciales del teatro de Ibn Dāniyāl hasta la última edición realizada por P. Kahle y sus pupilos, las tendencias dominantes de la crítica de #ayf al-Jayāl podrían clasificarse en las siguientes categorías temáticas que, efectivamente, no son netamente separables: 1) estudios relativos a la biografía de Ibn Dāniyāl y su relación con la historia contemporánea ⁽¹¹¹⁾; 2) pesquisas de las fuentes intelectuales y literarias del autor, incluidas la medicina y otros saberes ⁽¹¹²⁾; 3) trabajos enfocados en el trasfondo sociohistórico de la obra de Ibn Dāniyāl ⁽¹¹³⁾; 4) interpretaciones que hacen hincapié en la naturaleza cómica y jocosa de su obra y la tendencia crítica de su sátira ⁽¹¹⁴⁾; 5) aproximaciones mediatizadas especialmente por las teorías de Bajtín, hacia la cultura popular y carnavalesca y sus huellas en la obra de Ibn Dāniyāl (tradiciones, costumbres, alusiones a fiestas, etc.) ⁽¹¹⁵⁾.

Si bien Ibn Dāniyāl ha acaparado todo el protagonismo referente al teatro de sombras, conviene no descuidar todo el legado ulterior a su obra escrito en parte en lengua vulgar. El descubrimiento de textos antiguos y la profundización en terrenos apenas explorados nos pone sobre la mesa un tesoro de material valioso cuya conservación y aprovechamiento reclaman con creciente insistencia los estudiosos.

Incesante a partir de principios del siglo xx, fue la búsqueda de nuevos textos, a los que los orientalistas alemanes seguirían escudriñando con gran entusiasmo, tanto en las bibliotecas árabes como en los locales de representación del arte de sombras ⁽¹¹⁶⁾.

Fruto de esta búsqueda, P. Kahle, durante su estancia en Egipto (1903-1908), tuvo la suerte de hallar un manuscrito del teatro de sombras escrito en 1707, titulado Dīwān Kadas. En el 1907, lo compró a un intérprete de sombras llamado Darwīš, el cual lo había heredado de su padre #asan al-Qaššāš. En Manzala (provincia de al-Daqahliyya), al noreste de Egipto, Kahle llegó a encontrar otro puñado de hojas, parecido al manuscrito de al-Qaššāš en cuanto a sus textos, fecha de redacción (a principios del siglo xviii), incluso el mismo copista, según palabras del propio descubridor ⁽¹¹⁷⁾. Como colofón de este conjunto de textos, escribe el copista: «Este manuscrito se terminó de copiar el viernes, 24 de Ÿumadā al-Awwāl del año 1119 (1707)» ⁽¹¹⁸⁾.

Motivado en aquellos años por el deseo de dar al lector completo conocimiento del arte de sombras, el mismo Kahle descubre también interesantes figuras del género en Manzala. Según él, además de ser las más antiguas jamás conocidas en el mundo, son únicas en su estilo gracias a la laboriosa elaboración de sus detalles y dan cabida cuenta de la excelencia de su proyección. Entre las figuras encontradas, sobresalen algunas de armas mamelucas que por lo menos se remontan a la primera mitad del siglo xiv ⁽¹¹⁹⁾.

En aquellos mismos años, motivado quizá por su profesor G. Jacob, Curt Prüfer se interesa por esta forma de ficción. En 1905, emprende un viaje a Egipto en un intento de reconstituir la historia del arte de sombras a partir de los títulos mencionados o aludidos por su maestro. Fruto de este viaje es la publicación de dos piezas modernas en 1906, Li#b al-dīr [Pieza del monasterio] o #Alam wa-Ta#ādir, y Li#b al-markib o al-Šūnī [Pieza de la barca] ⁽¹²⁰⁾. En realidad, Prüfer no consiguió encontrar nuevos manuscritos, sino asistir al teatro de sombras y pasar por escrito en caracteres latinos los textos que había escuchado durante el espectáculo. Según el orientalista alemán, el hecho de que no existiera un texto base para cada título, concedía a los intérpretes plena libertad para interpretar una misma obra con diversas versiones, siempre al servicio del público y de la ocasión ⁽¹²¹⁾.

Las obras árabes de consulta relativas al teatro de sombras, se refieren, en su mayoría, a resúmenes de las piezas, y recogen algunos párrafos o versos, sin dedicar una presentación metódica y comentada de estos documentos ⁽¹²²⁾.

3. AL-KADAS O EL TEATRO DE SOMBRAS

3.1. Datación y contenido

A base de estos manuscritos conservados de *Dīwān kadas*, P. Kahle llegó a publicar tres obras de muy poca difusión, desconocidas en su totalidad por los estudiosos árabes. En orden cronológico son *#ikāyat Dāwūd al-#A##ār* [Relato de Dāwūd al-#A##ār] en 1909, *Li#b al-timsā#* [Pieza del cocodrilo] en 1915, y *Li#b al-manār* [Pieza del faro] en 1928. Kahle edita también las versiones modernas de las dos últimas, de principios del siglo xx, pero en caracteres latinos.

La publicación de *Li#b al-manār* [Pieza del faro] lleva a los estudiosos del teatro a revisar de nuevo el problema relativo a los textos más antiguos del género. Atendiendo a las marcas textuales que puedan desvelar su datación, la crítica reciente arroja dos momentos como candidatos a la identificación: el siglo xii o xiii, como expone F. #asanyan al tratar fundamentalmente de las cruzadas en Alejandría, por eso lo llaman también *#arb al-#a#am* [Guerra de los extranjeros], y el siglo xv, conforme defiende #Anānī, años de guerra entre los mamelucos y los reyes de Chipre y Rodas, acabados con la conquista de Chipre por los mamelucos en 828/1425 ([23]).

Lo cierto es que la visita de Ibn Ba##ū#a (m. 770/1369 ó 779/1377) a Egipto, nos ayuda a barajar la fecha de la obra, que parece ser tan antigua como los textos de Ibn Dāniyāl. En la primera visita del viajero tangerino en 726/1326, pudo describir el faro de Alejandría, pero a su vuelta, casi un cuarto de siglo más tarde, en 750/1349, lo encontró: «enteramente derruido hasta el punto de que no era posible ni entrar en él ni llegarse a la puerta» ([24]).

A la vista de esta hipótesis, tan nutrida de un fondo histórico se puede deducir un nuevo planteamiento. A nuestro juicio, cabría pensar, habida cuenta de la mención de nombres de intérpretes de sombras pertenecientes a los siglos xvi y xvii, que existe un núcleo temático y secciones escritas con anterioridad, a los que los dramaturgos iban interpolando y añadiendo nuevo material.

Si se entiende así, habría que situar a ciencia cierta la datación de *Li#ba al-manār* en el siglo xvi, etapa en la que aparecen los nombres de Su#ūd y Dāwūd al-#A##ār. Así empieza uno de los zéjeles:

*Su#ūd, el literato, oh compañero,
su poesía deja mudos a los elocuentes* ([25]).

Los intérpretes de sombras hallaron en *Li#b al-manār* una exhortación para modificar la historia y capturar el interés del público a través de la inclusión de episodios tan interesantes que pudieran separarse del núcleo principal y disfrutarse por sí mismos. La trama transcurre en Alejandría como escenario de las Cruzadas. Se hace hincapié en la exaltación del efecto óptico de las descripciones exteriores, como las escenas del mar, faro, ciudadela, barcos, batallas y victorias. El episodio de la llamada al combate y el esfuerzo bélico contra el enemigo cristiano.

Los personajes principales de esta pieza son: al-#āziq, de carácter serio, y al-Rijim, cómico, conocido este último como Abū l-Qi#ā#, apelativo que aparece en la segunda pieza (*bābā*) de Ibn Dāniyāl ([26]). Son dos figuras omnipresentes en el teatro de los siglos xvi y xvii, tipos opuestos y complementarios (cara y cruz) de una misma realidad vital. Muestran con total naturalidad no solo prácticas sociales de la época, sino también actitudes nacionales de sus compatriotas ante el invasor extranjero.

Pese a la antigüedad de este juego de sombras, siguió siendo fuente de inspiración para los dramaturgos de sombras hasta principios del siglo xx. Los dramaturgos de sombras lo han dotado de una identidad sacada de los usos cotidianos, a lo cual se vendría a añadir la introducción de nuevos personajes (varios profesionales), sin dejar, por supuesto, de acomodar a su relato la cronología de los hechos históricos.

Al igual que *Li#b al-manār*, *Li#b al-timsā#* [Juego del cocodrilo] se vio sometido a un proceso de interpolación en un periodo de tiempo bastante dilatado. Las primeras versiones están escritas en el siglo xvi, y son obra de los tres dramaturgos, *Na#la*, *Su#ūd* y *Dāwūd al-#A##ār*. Según A. Taymūr: «Este juego cobra especial importancia para los aficionados e intérpretes del arte de sombras, debido a la antigüedad de su temática y la copiosidad de sus zéjeles bajo la forma dialogante de sus personajes» (^[27]). Su trama gira en torno a la caída de un campesino, *Zabarqāš*, en la boca de un cocodrilo por no prestar atención a su maestro de pesca, *Šayj al-Ma#āš*. Salen en escena también *al-#āziq* y *al-Rijim*, donde contribuyen a la exposición de la pieza y transmiten la información necesaria para la comprensión que va a ser proyectada y para evaluar la situación.

Poco más puede decirse de los textos antiguos de *Li#b al-timsā#*. En lo tocante a la versión moderna de *#asan al-Qaššāš*, amén de seguir de cerca el arquetipo establecido por sus antecesores, había empleado más la prosa e introducido nuevos personajes: dos marroquíes y dos bereberes que podían rescatar al campesino a través del empleo de la magia y el incienso. Esta frecuente inclusión de personajes magrebíes en la obra de *al-Qaššāš* es, hasta cierto punto, el que corresponde a la representación de su tierra natal.

Junto a las dos obras mencionadas, destacamos *#ikāyat Dāwūd al-#A##ār*, cuyos versos evocan el viaje de *Dāwūd* a Turquía y el éxito de sus estrenos, escrita alrededor del año 1613. La relevancia de esta obra no reside únicamente en la presentación autobiográfica de *Dāwūd*, para que este escritor goce de amplia difusión que consolida su autoridad en el arte, sino que también nos permite adentrarnos en la terminología de sombras relativa a esta época, como *al-kadas* (teatro de sombras con preferencia al empleo de los zéjeles), *ašāyir* (bastoncillos para mover a las figuras) (^[28]), *al-#unnā#* o *ahl al-#inā#āt* (profesiones en referencia a artesanos y artistas), etc.

3.2. Significado de *al-kadas*:

Tomando como punto de partida estas obras citadas que introducen al investigador en la historia del teatro de sombras es una tarea cada vez más accesible. La aportación más relevante de *Dīwān kadas* reside en convertirse ineludible en el desarrollo del género, desde el cual se otean los adelantos más significativos. Solo mencionaré de paso dos aspectos: primero, el conocimiento de los nuevos representantes del género, que dan pie a la elaboración de nuevos temas, incluidos la nueva valoración de la pareja antitética del teatro de *Ibn Dāniyāl*, representada en sus protagonistas principales, *#ayf al-Jayāl* y el emir *Wi#āl*; y, en segundo lugar, la aparición de nueva terminología relativa al arte de sombras como *al-kadas*, que comprende todos los accesorios del espectáculo tendentes a llamar la atención sobre la ilusión ficticia (^[29]).

El prólogo a *Dīwān kadas*, escrito cuando el arte de sombras estaba en auge en la sociedad egipcia, deja constancia de la espinosa tarea de precisar el significado de *kadas*, ya que este tecnicismo no tiene ningún rastro en la obra de *Ibn Dāniyāl*. Para comprender su significado, conviene tomar los diccionarios árabes como punto de partida. En su acepción etimológica significa «amontonar, apilar, acumular» (^[30]). No solo versa sobre la idea de agrupación o amontonamiento de algo en cantidad, especialmente comida y dinero, sino también de sobreponer, colocar o añadir una cosa sobre otra.

Si pasamos al significado técnico, nos damos cuenta de que *kadas* fue un término empleado en el universo de los espectáculos populares de los siglos xvi y xvii para designar el teatro de sombras, escrito en verso (^[31]). Los escritores de esta época abandonaron la prosa, quizá más difícil de memorizar ante un público analfabeto en su mayoría, para explotar el zéjel, de carácter principalmente burlesco (*zaʿyāl hazalī*), ampliamente conocido en Egipto como *bullayq* (^[32]). Según *Ibn Sa#id*: «En *al-Fus#ā#* ‘el viejo Cairo’ había un grupo de gente que componía *al-bullayq #####*, composición que se asemeja a los zéjeles andalusíes, entre ellos destaca *Sākin al-Bullayqī*» (^[33]). Estas composiciones estróficas escritas en el dialecto egipcio se fundamentan en su lenguaje lírico en la expresión cotidiana con versos ágiles, sencillos y graciosos, con cadencias y ritmos

hábilmente buscados. Así como dice uno de los representantes del género, Dāwūd [al-Manāwī] al-#A##ār en Li#b al-manār ‘Pieza del faro’:

*No sabes cuánto sufre Dāwūd al-Manāwī
al escribir piezas de sombras (al-kadas) ⁽¹³⁴⁾.*

En su *Relato*, junto al sentido del género de sombras, alude al retablo y los textos:

*Me fascinó el teatro de sombras (al-kadas)
y la poesía y el manejo de las figuras.
Compuse de mi imaginación
un rosario de perlas.
[...]
Llevé conmigo el retablo y los textos (al-kadas)
y reuní a los artesanos de todas partes ⁽¹³⁵⁾.*

Si fuera necesario encontrar una relación entre el significado técnico y su acepción común, dicho vínculo se establecería en el sentido de agrupación. Hay que tener en cuenta que el arte de sombras acoge una serie de características que enfatizan esta comunión. Además de unir al intérprete humano y las figuras, se apoya en elementos de las bellas artes como literatura (narración en prosa y verso, empleando lenguaje culto y coloquial), arquitectura (al enmarcar las escenas con arcos decorativos), pintura (composición de formas, colores, texturas, dibujos referentes a las escenas y personajes), baile y música (combinación de melodía, armonía y ritmo).

Conviene recordar que al-#afadī (m. 765/1363) se dio cuenta de dicha relación al hablar del teatro de Ibn Dāniyāl: «Salió a bailar acompañado de todos los instrumentos del espectáculo, ataviado con su vestuario» ⁽¹³⁶⁾.

Además de esta comunión de recursos, el mismo intérprete de sombras hace las veces del artesano y se ocupa de llevar a cabo la confección de los muñecos y la puesta en escena. Como afirmación de este hecho están las palabras de Ibn Dāniyāl dirigidas a un intérprete de sombras en el prólogo de su trilogía:

Escribí para ti algunas obras licenciosas (bābāt al-muḥūn) de alta, y no baja literatura (al-adab al-#ālī lā al-dūn). Una vez que hayas dibujado los caracteres, armado sus piezas y luego los hayas puesto solo en escena ante la audiencia proyectándolos sobre una pantalla con luz de vela. Lo encontrarás muy innovador y realmente superior al habitual juego de sombras ⁽¹³⁷⁾.

Sobre los cimientos puestos por Ibn Dāniyāl, los artistas de sombras de los siglos posteriores contribuyeron a perpetuar esta práctica que reúne la interpretación teatral y la artesanía. Siglos más tarde, Dāwūd al-#A##ār afirma: «*El que me envidia queda asustado // ante mi bella poesía y mi destreza manual*» ⁽¹³⁸⁾. A este respecto, el desarrollo del teatro de sombras cobra mayor esplendor, gracias a las continuas novedades artísticas de las que los escritores nos dejan constancia. Se hallan incorporadas nuevas aportaciones: avances ópticos, antiguas técnicas y los efectos escénicos por medio de prestaciones de otras disciplinas artísticas. Buena muestra de ello es la expresión ### ### , esto es, marcar con hilo, que viene a resaltar la elevada habilidad y minuciosa labor en diseñar el teatrillo de sombras. Al describir el retablo, el autor recita:

*Contempla una ventana enmarcada
con hilo dorado,
hecha por un artista
que se convirtió en maestro
famoso por su arte ⁽¹³⁹⁾.*

Esta expresión se empleaba principalmente en la ejecución de los ornamentos artísticos en la arquitectura islámica a través del uso de hilo que divide la superficie en formas geométricas ⁽¹⁴⁰⁾. Otro ejemplo hace referencia a diseños arquitectónicos:

*Contempla una cúpula ornada,
sus artes son nudos encantados* ⁽⁴¹⁾.

Otra novedad del arte es el uso de espejos, que contribuye a reflejar figuras, dibujos y escenas para un público más numeroso, accesorio que se halla mencionado en la obra de esta época:

*En su mano, hay un espejo (māra)
en el que brillan las figuras* ⁽⁴²⁾.

Además de resaltar la ilusión óptica, los juegos de luces y sombras y el uso de espejos dan grandes posibilidades expresivas, especialmente en retratos terroríficos o en proyecciones sobrenaturales: imágenes diabólicas o de genios ⁽⁴³⁾. Existe otra posible función, las sombras reflejadas en los espejos se convierten en objetos a los que el público dota de vida real y de este modo se crea la ilusión teatral ⁽⁴⁴⁾, activando así la imaginación del espectador, conforme expone #Alī al-Rā#ī ⁽⁴⁵⁾.

A luz de lo expuesto, con este pomposo nombre al-kadas se designaba el teatro de sombras que resaltaba el auge de un género complejo que iba en consonancia con las posibilidades técnicas y los recursos disponibles de la época. No hay que perder de vista que hasta bien entrado el siglo xx, no se redujo lo suficientemente el uso de tan original denominación como para desaparecer ⁽⁴⁶⁾.

Otro aspecto de al-kadas que no puede soslayarse es la idiosincrasia del género de sombras, cuyos máximos representantes, a partir del siglo xvi, la ostentaban un grupo de letrados populares en estrecha vinculación con los gremios artesanales, bajo la gracia de las escuelas sufíes (al-#uruq). Acorde con unos versos de *Dīwān kadas*:

*Dejamos lastimado al envidioso oponente
al recitar la poesía
de los maestros del gremio (ahl al-#arīq),
del literato y poeta, el difunto Su#ūd.
Suya es la autoridad (al-#arīqa), virtud y cortesía,
mar desbordante sin fin* ⁽⁴⁷⁾.

A partir del trasladado masivo de estos artesanos a Constantinopla por orden del sultán Salīm i, se aceleró el declive del arte de sombras ⁽⁴⁸⁾. Aunque su llama brilló con poco esplendor de la mano de una minoría de artistas, jamás se extinguió del todo.

3.3. REPRESENTES DEL KADAS:

3.3.1. Dāwūd al-#A##ār

Pocos son los nombres de artistas de sombras que gozan de la categoría de históricos y que retenemos en nuestra memoria. En lo relativo a los sucesos finales del siglo xv, precisamente en el año 904/1489, Ibn Īyās resalta la popularidad de tres intérpretes de sombras: Abū al-Jayr, Burraywa y Mu#ammad Fattāt al-#Anbar ⁽⁴⁹⁾. Aparte de esta alusión, lo que sabemos de la vida y nombres de los representantes del teatro de sombras en los siglos XVI y XVII se debe principalmente a los datos aportados por *Dīwān kadas*. Una aproximación inicial a esta fuente fue realizada por P. Kahle ⁽⁵⁰⁾. Más tarde, algunos estudiosos egipcios ampliaron tímidamente estos datos, con especial atención al más célebre de ellos, Dāwūd al-Manāwī al-#A##ār ⁽⁵¹⁾.

A decir verdad, muy escasa es la información que arroja luz sobre la carrera literaria de estos representantes, por no decir nada de su personalidad. Resultaría difícil escribir una biografía crítica digna de este nombre, tratando experiencias biográficas, intelectuales y literarias. No disponemos de numerosas etapas de su

currículum, que nos permitan conocer con suficiente detalle su formación, ni testimonios íntimos y directos de su ideario. No obstante, intentaremos ofrecer una presentación metódica y comentada de estos documentos. Para un bosquejo de los datos del Dīwān, trataremos de desglosar las alusiones biográficas esparcidas en la narración que hablan de los maestros de sombras, partiendo de la figura del escritor Dāwūd al-Manāwī al-#A##ār, del que más datos disponemos.

A lo largo de la obra de Dāwūd, existen referencias clave en que parece asumir su identidad, hablando en primera persona, especialmente en el relato de su viaje a Turquía; luego en otras piezas, hay fragmentos dispersos de su autorretrato cuyas pinceladas dibujan a un gran maestro del arte de sombras.

A raíz del silencio de otros documentos, ignoramos, en efecto, casi todo lo relativo a su infancia y adolescencia. Podemos afirmar a ciencia cierta que nació en la segunda mitad del siglo xvi, en el pueblo de Manāwāt (provincia de Guiza)⁽⁵²⁾, pero no se sabe en qué fecha concreta. Solo sabemos que Dāwūd se ganó la vida trabajando de herbolario, profesión de poca ganancia. Así cuenta en sus poemas: «Me dediqué a la especiería// por la cual lo he pasado mal»⁽⁵³⁾.

En el prólogo al Dīwān, el copista cita los nombres de tres autores de la colección, que vivieron todos en el siglo xvi:

⁵⁴⁾#####
 «Este es Diván del teatro de sombras son palabras del maestro Sa#ūd, del maestro #Alī Na#la y del habilidoso jefe Dāwūd al-#A##ār».

Es referencia que merece atención y que no carece de atractivos⁽⁵⁵⁾. La relación entre estos intérpretes está lejos de ser un hecho probado; y, en todo caso, el dato apunta a la destreza artística de al-#A##ār. No obstante, una lectura detenida de los textos del Dīwān permite establecer la relación entre estos personajes. Parece ser que Dāwūd al-Manāwī al-#A##ār fue alumno destacado del arte de sombras, liderado por #Alī Na#la, maestro supremo del gremio de artistas. En una pieza de sombras compuesta para conmemorar episodios de la cruzada, nos brinda los siguientes datos en los versos finales:

*Cuánta poesía y cuánto arte domina al-Manāwī,
 cuyo mar no conoce límite.
 Los parlamentos del teatro de sombras
 quedan reunidos,
 mas, en su mayoría, son de Su#ūd.
 Y el literato Na#la, único de su tiempo,
 maestro jefe del arte de sombras,
 pero es superado por Dāwūd.
 [Dāwūd] es el orgullo de la industria de letras,
 exhala su aroma,
 ya que es boticario de profesión.
 Y si el pequeño pretende subestimar
 a su maestro,
 no le llega a equiparar,
 aunque volara⁽⁵⁶⁾.*

En el texto del Dīwān, tenemos entonces delineada la afición literaria de al-#A##ār estrechamente vinculada al arte de sombras. En lo que respecta a su formación literaria, estos versos dejan constancia de su aprendizaje de mano del maestro Su#ūd, a quien Dāwūd cita repetidamente en sus zéjeles. Son buena muestra también de la entera libertad con que Dāwūd hizo suyo el material de su maestro que tenía a mano o conservaba en la memoria. Los datos de Dīwān kadas no nos informan de cuánto tiempo había perdurado este vínculo, solo aluden a la noticia de su muerte. Conforme exponen: «Literato y poeta, el difunto Su#ūd»⁽⁵⁷⁾.

Desconocemos más datos acerca de la cultura literaria de Dāwūd, pero cabría suponer que se debía más a la cultura popular, adquirida en calles y zocos, que a una formación académica. Este aprendizaje no sería desaprovechado y se manifiesta en su gusto por el estilo característico de los poetas populares⁽¹⁵⁸⁾, con la tendencia a reproducir un interesante abanico de registros y sociolectos que excede la estela literaria. Sus versos, por otra parte, no denotan una sarta de alabanza a dramaturgos amigos, sino que acumulan afrentas para sus coetáneos. Dāwūd disparaba sin piedad los ataques hacia los falsos intérpretes de sombras, burlándose de su arte, tachándoles de insolentes:

*Vi en esta época a maestros,
que injustamente se volvieron grandes.
Novatos que no pertenecen a ningún gremio
ni saben nada de la materia del género.
Descaradamente pretenden
manejar con destreza
el discurso y las figuras y la puesta en escena.
Su pretensión es falsa,
por Aquel que fijó los montes,
solo pueden engañar
a los cándidos⁽¹⁵⁹⁾.*

Lo que sí demuestra, en esta insólita condena, son las tensiones del mundillo del arte de sombras: Dāwūd se muestra preocupado por deshacer la autoridad que estos artistas ganaron entre el público, denigrando su obra, procedente de un saber frívolo, la cual ridiculiza con indudable satisfacción. En cambio, expresa una evidente conciencia de su capacidad de creación, en tanto que, de entrada, revela el juicio del público respecto a él:

*Gracias a mi bella poesía,
mi fama se hizo pública
entre la multitud.
La maestría es mi arte,
y lúcida es mi mente.
Escuelas y artistas me acreditan
y contra mi arte, el necio
queda atónito⁽¹⁶⁰⁾.*

En otro verso Dāwūd lanza una indirecta contra su rival, un tal Ŷawwāl para resaltar su superioridad en el arte de sombras: «En su oficio// hay reglas jamás alcanzadas por Ŷawwāl»⁽¹⁶¹⁾.

Llega un momento, no obstante, en que este deslinde entre vida y literatura se hace cada vez más llamativo; más exactamente en el Relato de Dāwūd al-#A##ār, escrito en verso: la historia de los ambientes que el autor llegó a conocer ocupa la primera parte. Nutrida principalmente de la rememoración de su viaje a Turquía, este relato evidencia un autobiografismo compacto, pero muy breve; pero no por eso deja de enriquecer su currículum. Después de referirse a su profesión de boticario y su reputación en el arte de sombras, el gobernador turco de Egipto pudiera haberse dado cuenta de tal fama. Primero, encarga al artista la ejecución de un espectáculo de sombras en su presencia. Más adelante, en los años 1612-13, hace que el que mismo Dāwūd, con su equipo de intérpretes, viajen a Estambul y Andrinópolis (Turquía) para representar varios espectáculos con motivo de la celebración de la boda del ministro Mu#ammad Pacha vii, que gobernó Egipto hasta el año 1611, con la hija del sultán turco A#mad i (reinado 1603-1617)⁽¹⁶²⁾. El autor pone de relieve este episodio:

*Llegamos a Estambul
con júbilo y quietud.
Recuperamos la confianza
que sentíamos en el pasado.*

*Y en el día del cortejo,
 el sultán me obsequió un caftán
 y se juntaron todos los artistas:
 atabaleros y flautistas.
 el desfile corrió en cortejo
 que deslumbraba las vistas.
 [...]
 y el pregonero llamó
 en todo Estambul:
 ¡Asamblea de todos los artistas:
 poetas y bardos!: «Venid».
 Cuando el pregonero hizo la llamada,
 todo el mundo dijo: «Obedecemos».
 Cuando empezó el festejo,
 los artesanos pusieron manos a la obra.
 El habilidoso recibió elogios
 por su destreza.
 Dirigimos el espectáculo de sombras
 y nos amparó el Protector,
 Quien devuelve la confianza.
 Nunca se frustra ni vuelve vencido
 quien confía en Él⁽⁶³⁾.*

A pesar del pánico escénico inicial de Dāwūd para llevar a buen puerto la actuación teatral ante la ilustre audiencia, estos versos ponen de realce el gran éxito de su compañía. Por lo tanto, tuvo el honor de comparecer ante el sultán turco, quien le colmo a él y a sus ayudantes de obsequios y dinero y el prestigio correspondiente a su valía. El autor evoca estos momentos:

*En Andrinópolis se reunieron
 los artistas ante el palacio.
 El sultán dijo: «Pedid,
 y conseguiréis mis dádivas».
 Le pidieron lo que querían
 y cumplió sus máximos deseos.
 Te hacen feliz las dádivas del sultán,
 cuando se muestra generoso,
 una mínima parte de su excelencia es
 como mar inmenso.
 Pidió que despidiese a todos,
 los asistentes de la compañía de artistas.
 Yo le comuniqué mi deseo, y me regaló
 terreno en al-Manāwāt...
 finca de treinta faddān⁽⁶⁴⁾ y depósito de semillas⁽⁶⁵⁾.*

Interesado quizá por su imagen pública y el éxito conseguido en el viaje a Turquía, Dāwūd no se entretuvo en ofrecernos detalles acerca de las piezas proyectadas y su temática. Pero, sí cabría pensar que, junto a sus dotes interpretativas, dirección y organización del espectáculo, haya recurrido a la ayuda de un intérprete (*turjūmān*) que dominara el arte de representación⁽⁶⁶⁾. Es así como nos abre una explicación que contribuye a aclarar la recepción del arte de sombras, que no solo se apoya en la música y danza, sino también en los incansables juegos de palabras y la parodia de diversos registros. De hecho, leyendo la obra de Dāwūd, solo se deja entrever el conocimiento limitado de algunas palabras y frases turcas⁽⁶⁷⁾.

Por último, la falta casi completa de otros escritos acerca de su vida no nos permite concretar la fecha de su muerte.

3.3.2. #asan al-Qaššāš

Hace falta esperar dos siglos para ver la presencia de un célebre intérprete de sombras, #asan al-Qaššāš. Nació en Argelia en fecha desconocida, pero con tan solo veinte años se trasladó definitivamente a Egipto. Su carrera se inició en el ejercicio del teatro de sombras, arte al que mostró gran dedicación y nunca abandonó. Por esta labor no fue solo el pilar del gremio de sombras en Egipto, vivificador de su práctica y técnica, sino que fue quien se interesó por recopilar los escritos de antiguos autores, evitando que se perdiera su legado. Quizá por ahí viene su sobrenombre Qaššāš o el recopilador⁽¹⁶⁸⁾. No hay que perder de vista que fue él quien descubrió Dīwān kadas. En su poesía, se hace eco de su condición de guardián del juego de sombras:

*El teatro de sombras (al-kadas) no hubiera visto la luz
con las demás artes,
tras haberse eclipsado al completo,
si no fuera, señores míos,
por vuestro siervo, el único que
domina su técnica y se pone a recorrer
las plazas con fervor⁽¹⁶⁹⁾.*

Desconocemos el panorama de la formación intelectual y literaria de nuestro autor. Los datos remiten, de forma más bien velada, a los varios ambientes que llegó a conocer para dominar la técnica del teatro de sombras, pero no se sabe nada de sus maestros ni las ciudades que mantenían viva su práctica. Todo lo cual lo caracteriza por un autodidactismo gracias al cual adquirió un buen conocimiento de la literatura popular egipcia. Conforme expone el siguiente verso:

*Hombres, le apasionó
el teatro de sombras (jayāl),
en el cual gastó el dinero⁽¹⁷⁰⁾.*

Lo cierto es que Dīwān kadas se ha convertido en la piedra angular de su arte o el que ha ayudado de manera decisiva a moldear su pensamiento y revivificar el género de sombras en Egipto. Su producción no es sino fiel trasunto de los representantes de al-kadas, de los siglos xvi y xvii. El mismo autor recita en tercera persona: «Se puso a seguir las huellas de los grandes del arte». Por su parte, A. Taymūr (m. 1930), quien llegó a conocerle personalmente, relata que «su arte se caracteriza por el gusto por el estilo de los antiguos, la perfección de la redacción de los zéjeles, y la buena fabricación de las figuras»⁽¹⁷¹⁾.

Al-Qaššāš se dedicó a impartir clases y formar a un grupo de jóvenes en la práctica del arte, entre ellos, sobresale su hijo Darwīš, de quienes el orientalista alemán ha podido rescatar dos piezas de sombras: *Li#b al-markib* y *Li#b al-dīr*.

Sus biógrafos también ponen el acento en la elegancia y difusión de sus espectáculos, hasta convertirse en el jefe de los artistas de sombras en Egipto⁽¹⁷²⁾. Gracias al triunfo de Qaššāš, fue invitado a ofrecer un espectáculo de sombras ante el jedive Tawfik Pachá (m. 1892), el sexto gobernador de la dinastía de Mu#ammad #Alī, en su palacio en #ilwān, situada al sur de El Cairo⁽¹⁷³⁾. Con la muerte de #asan al-Qaššāš en 1902, el teatro de sombras se vuelve cada vez más vulgarizado, como divertimento de la plebe en bodas y circuncisiones⁽¹⁷⁴⁾.

4. CONCLUSIONES

El hallazgo de *Dīwān kadas* se considera de suma importancia en el desarrollo del teatro de sombras, sin el cual se hubieran perdido valiosas páginas del arte que corresponden a la segunda mitad del siglo xvi y a los primeros del siglo xvii, y cuya llama siguió encendida enérgicamente hasta bien entrado el siglo xx. Aunque los

textos de este Dīwān no llegan a la altura literaria ni guarda relación con la genuina temática que ideara Ibn Dāniyāl con magistral talento, no han dejado de nutrir el género con nuevas términos y técnicas novedosas. No obstante, después de Ibn Dāniyāl, el teatro de sombras egipcio –y esto hay que decirlo con énfasis– pierde las dos perspectivas (erudita/popular) de la realidad para tan solo dejar subsistir la visión folclórica, propia de los practicantes de oficios manuales y poetas populares. Como hemos podido ver también, el cambio de rumbo referente al modo de expresión ha superpuesto la forma poética ejemplificada en los zéjeles con la variedad entre prosa rimada y verso, adoptada por Ibn Dāniyāl. Sin duda, el fin de este cambio es poder llegar a un público más numeroso, capaz de recordar los versos sin necesidad de leer.

5. ANEXOS

Expondré a continuación la traducción de algunos textos del *Dīwān*, con la reproducción de los textos en árabe.

5.1. Antología traducida de textos del Dīwān

Li#b al-manār (Pieza del faro)

Bullayq de al-Rahāwī⁽¹⁷⁵¹⁾ espiando desde el faro⁽¹⁷⁶¹⁾

1. al-#āziq:

Abū al-Qi#a#, sube/ al faro a ojos vistas

y levántate y tráenos las noticias / y no te escabullas

Abū al-Qi#a#, sube / hábil al faro,

y levántate y no temas / a la banda de tiranos.

Infórmanos / de todo lo ocurrido,

de todo lo ocurrido / infórmanos.

Guárdate de oponerte, / seremos deshonrados.

2. al-Rijim:

Subo, si yo soy temeroso, / débil y torpe

y tú me conoces desde hace tiempo, / desgraciado soy.

Jamás he subido un muro, / más bien soy un pobre diablo,

más bien soy un pobre diablo, / jamás he subido un muro.

Retén tú el levantamiento, / y haz lo que te dé la gana.

3. al-#āziq:

¿Abū al-Qi#a#, qué deseas, / cuando estoy a tu lado?

Sube y observa / y tranquiliza los ánimos,

antes de que estemos perdidos, / date prisa y sé listo,

date prisa y sé listo, / antes de que estemos perdidos.

No nos ocupen el puerto, / y la derrota sea un manto de fuego.

4. al-Rijim:

Estoy confuso, / y contigo soy despreciable.

¡Y tú dices, corre, / sube a este muro!

¿Te recito al-abrār⁽¹⁷⁷¹⁾ / o llamo a la oración?

¿Llamo a la oración / o te recito al-abrār?

Si Dios te hace feliz, / ¿qué van a hacer los malvados?

5. al-#āziq:

¡Abū al-Qi#a#, cómo vamos / a preguntar a algún otro,

si tú eres un héroe ejercitado, / cuya bondad pronto alivia!
Desde que eres un charlatán, / tus actos contradicen tu gloria,
tus actos contradicen tu gloria, / desde que eres un charlatán.
Cobarde, traidor, / estúpido, proxeneta.

6. al-Rijim:

Por ti, amigo, / subiré y miraré con los ojos
y te informaré para que estés tranquilo, / incluso si muriese
por una banda de infieles, / y las lágrimas corran por mis ojos,
y las lágrimas corran por mis ojos, / por una banda de infieles.
Sé todo eso, / y mi presentimiento se cumplió.

7. al-#āziq:

¿Cuántas veces, hombres, habéis visto / caballos que corren en el mar?
Los ataban con jabalina de justas, / y me quedé confuso.
Corren sobre la corriente, / los vi a primera hora,
los vi a primera hora, / corren sobre la corriente.
Vete, Qi#a#ū, huye / ahora mismo por el camino.

8. Alabanza:

Alabar al Profeta / es mi ganancia y mi capital.
Aquel al cual el camellero va en su busca, / mi tesoro y mis esperanzas.
Mi fin es ver las luces, / incluso si pierdo toda mi posesión
incluso si pierdo toda mi posesión / mi fin es ver las luces.
Sé mi intercesor, A#mad, / el mejor protector.

9. Autoría:

¿Cuánta elocuencia y cuánto arte despliega al-Manāwī, / en la poesía de este teatro de sombras!
En su oficio hay reglas, / jamás alcanzadas por Ŷawwāl.
Antes la desdicha fue advertencia, / y hoy es horror,
y hoy es horror, / antes la desdicha fue advertencia.
Y algún día, al-Ŷawwāl / fue más glorioso que al-#A##ār.

Li#b al-timsā# (Pieza del cocodrilo)

Texto n.º 4⁽¹⁷⁸¹⁾

Bullayq min al-sikā entre Zibriqāš y Šayj al-Ma#āš

[Introd. Zibriqāš]:

Šayj al-Ma#āš, señor mío,
fui a pescar un pez para mi madre

1. Šayj al-Ma#āš:

¡[...] ve y escucha
y no seas avaro!
Aléjate de pescar, por Dios.

¡[Obedéceme],

hijo mío,

y [sígueme]!

No busques con tu pesca mi pena.

2. Zibriqāš:

Señor mío, un pez se me acercó
y a mi sustento dio caza,
tras la buena suerte, me asaltó la decepción.
Mi pesca se fue

*de las manos,
grande fue mi enfado,
y me desolé, y grande fue mi pena.*

3. Šayj al-Ma#āš:

¿A qué viene pescar?

Deja la pesca a quien la domina.

La pesca en el Nilo tiene sus maestros,

hombres fuertes,

inteligentes,

armados de paciencia,

antes de tirar, prevén las consecuencias.

4. Zibriqāš:

Señor mío, no soy sino un pescador,

a este oficio acostumbrado.

¡Por el Noble, el Generoso,

Dios de la gente

y de la buena compañía!

Asistentes,

no me iré sin mi parte.

5. Šayj al-Ma#āš:

Ahora te daré una caña

mejor que la tuya,

y te daré un peso entero de plata

y te daré conocimiento

y acabaré con la opresión

para siempre.

Tira la caña y mira mi estilo.

Alabanza:

Alaba a quien nos vino como misericordia,

el mejor de las criaturas, el que disipa las tinieblas,

con su saliva ha devuelto la vista al ciego.

Es el elegido,

dotado de luces,

oh presentes,

#ahā, el grandioso.

Cierre:

Maestro, corta el rollo

y si viene alguien a preguntarte, dile:

toda esta maravillosa poesía,

esta invención

compuesta

en perfecta estampa,

es del célebre al-Na#le #Alī.

Texto n.º 10^[79]

Comienzo:

Levantaos, mirad a un campesino / roto, humillado, maltratado,

en la boca de un cocodrilo / desde tiempos inmemorables.

1. Rijim:

Tú, el que su destino arrojó / en la boca de aquel cocodrilo.

Cuéntame cómo te ha ido / y qué te pasó, amigo.

Cuando lastimoso estabas, / revelaste el secreto,

revelaste el secreto, / cuando lastimoso estabas.

Y de tus ojos corren las lágrimas / como el diluvio.

2. Zibriqāš:

Quién pregunta por mí, siempre / he sido pescador, acostumbrado

a pescar cocodrilos, / es mi arte.

Me acerqué contento / y confianza me inspiró.

Confianza me inspiró, / me acerqué contento.

Me atrapó, y me quedé / llorando en espera de mi hora.

3. Rijim:

Me hiciste dolido, / inquieto por ti.

Presente y ausente a la vez estoy yo / por verte dolorosamente triste.

¿Por qué te acercas a él despreocupado, / si puede traicionarte?

¿Si puede traicionarte, / por qué te acercas a él despreocupado?

Sé cauto y guárdate de tratar / con los traidores.

4. Zibriqāš:

Me sedujo la ignorancia / y la suerte me abandonó.

5.2. Textos árabes

###

<<##### ### ##### ## #####>>

1 <<##### ##### ### ##### ##### ##### <<#####

#####

#####

#####

#####

##

#####

2 <<##### ##### ##### ##### ##### ## <<#####

#####

##

#####

#####

3 <<##### ##### ## ## ##### ##### ##### <<#####

#####

##

#####

##

4 <<##### ##### ##### ##### ## ##### <<#####

#####

([80])##### ##

##

Schattenspielfiguren aus Ägypten», *Der Islam*, i (1910-11), 246-299; ii 143-195; —, «Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten», *Orientalisches Archiv*, 1912, iii, 103-09; —, Markttypen aus #Agīb wa-Ġarīb; Die Eröffnungsszene aus #Agīb wa-Ġarīb. Fasc. 3, Berlin by Mayer & Müller, 1912; —, «#Agīb ad-Dīn al-Wā#i# bei Ibn Dāniyāl», *Der Islam* iv (1913), 67-71; —, *Geschichte des schattentheaters im Morgen und Abenland*, Hannover, 1925, pp. 56-101; —, *Neue Mitteilungen aus Ibn Dānjāl*, Kiel, 1934.

([8]) El título es #alā#at masra#iyyāt #arabiyya mu##ilat fi l-qurūn al-wu##à wa#a#ahā Ibn Dāniyāl al-maw#ilī yuqaddimu-hā ilā al-#ālam Paul Kahle, Bagdad: Ma#ba#at al-l#timād, 1948.

([9]) #AMĀDA, I., *Jayāl al-#ill*, pp. 150-51.

([10]) *Three Shadow Plays by Mu#ammad Ibn Dāniyāl*.

([11]) KAHLE, P., «Mu#ammed ibn Dāniyāl und sein zweites arabisches Schattenspiel», *Miscellanea Academica Berolinensia*, Berlin: Akademie-Verlag, (1950), 151-167; BADAWĪ, M., «Medieval Arabic Drama: Ibn Dāniyāl», *Journal of Arabic Literature*, 13 (1982), 82-107 (aparece en *Three Shadow Plays*, pp. 6-30); CORRAO, F. M^a, *Il riso, il comico, la festa al Cairo nel xiii secolo*, Roma: Istituto per l'Oriente, 1996; —, «Bābāt khayāl al-#ill li-Ibn Dāniyāl», #Uyūn 2 (1996), 18-30; CECCATO, R. D., «Drama in the Post-Classical Period: A Survey» en *Arabic Literature in the Post-Classical Period*, ed. R. Allen, D. S. Richards, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 347-368, pp. 358-363; GUO, L., *The Performing Arts in Medieval Islam. Shadow Play and Popular Poetry in Ibn Dāniyāl's Mamluk Cairo*, Leiden: Brill, 2012, pp. 3-100; SHAFIK, A., «Ibn Dāniyāl (646/1248-710/1310): poeta y renovador del teatro de sombras», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 61 (2012), 87-111.

([12]) KAHLE, P., «Marktszene aus einem ägyptischen Schattenspiel» en *Zeitschrift für Assyriologie*, Strassburg, (1912), 92-102; —, «Ein Zunftsprache der ägyptischen Schattenspieler», *Islamica*, 2 (1926-7), 313-22; —, «A Gypsy Woman in Egypt in the 13th Century A.D.», *Journal of the Gypsy Lore Society* 29 (1950), 11-15 (aparece en *Opera Minora*, Leiden: Brill, 1956, 307-11); Al-Mujtār min ši#r ibn Dāniyāl... ijtiyār #alā# al-Dīn b. Aybak al-#afadī, ed. M. N. al-Dulaymī, Mosul: Maktabat Bassām, 1978; KOTZAMANIDOU, M^a, «The Spanish and Arabic Characterization of the Go-Between in the Ligth of Popular Performance», *Hispanic Review*, 48 (1980), 91-109; DE LAMA, V., «Un antecedente de Celestina a finales del siglo xiii: El teatro de sombras de Ibn Dāniyāl», en *Actas del Congreso Internacional de la Literatura en la época de Sancho iv (21-24 de febrero de 1994)*, coord. J. M. Lucía Mejías y C. Alvar Ezquerro, Madrid: Universidad de Alcalá, 1996, 399-413; ROWSON, E. K., «Two Homoerotic Narratives from Mamlūk Literature: Al-#afadī's Law'at al-shākī and Ibn Dāniyāl's al-Mutayyam» en *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*, ed. J. W. Wright y E. R. Rowson, New York: Columbia Uni. Press, 1997, 158-191, pp. 172-84; SAVIOLI, M., «Cultura scientifica e farsa popolare: #ayf al-#ayāl e Pantagruel, le Vicente di due eroi 'trasgressivi' a confronto», *Anali. Sezione Romanza*, xlv/2 (2002), 641-686; SHAFIK, A., «Onomástica literaria y traducción: La motivación de los nombres propios en #ayf al-Jayāl 'Sombra de la Fantasía' de Ibn Dāniyāl (m. 710/1311)» en *Estudios de lingüística y traductología árabe*, coord. S. M. Saad, Madrid: IEEI, 2010, 151-225, pp. 170-71; —, «El saber médico en las obras literarias: el caso de la trilogía de Ibn Dāniyāl», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, 39 (2011), 15-48; —, «El caballo en textos literarios del Medioevo», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, 40 (2012), 39-55; —, «Ibn Dāniyāl's Shadow Plays: The Character of #ayf al-Khayāl», *al-Andalus-Magreb*, 21 (214), 117-136; —, «El arte ecuestre en la obra de Ibn Dāniyāl», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 65 (2016), 167-186.

([13]) CORRAO, F. M^a, «Ibn Dāniyāl's Shadow Plays, an Example of Cultural Tolerance in the Early Mamlūk Ages», *The Arabist: Budapest Studies in Arabic* (18) 1996, 13-28; —, «The Culture of Laughter and the Anti-Heroes in Ibn Dāniyāl's #ayf al-Jayāl (xiii cent.)» en *Philosophy and Arts in the Islamic World. Proceedings of the Eighteenth Congress of the Union Européenne des Arabisants et Islamisants held at the Katholieke Universiteit Leuven (September 3-9, 1996)*, Leuven: Uitgeverij Peeters, 1998, 123-133; BUTUROVIĆ, A., «The Shadow Play in Mamluk Egypt: The Genre and its Cultural Implications», *Mamlūk Studies Review* 7 (2003): 149-176; —, «Truly, This Land is Triumphant and Its Accomplishments Evident!: Baybars's Cairo in Ibn Dāniyāl's Shadow Play», in *Writers and Rulers: Perspectives on Their Relationship from Abbasid to Safavid Times*, ed. B. Gruendler, L. Marlow, Wiesbaden: Reichert Verlag, 2004, 149-168; L. GUO, «Ibn Daniyal's 'Dīwān': In Light of MS Ayasofya 4880», *Quaderni di Studi Arabi*, 5-6 (2010-2011), 163-76.

([14]) ZARGAR, C. A., «The Satiric Method of Ibn Dāniyāl: Morality and Anti-morality in Tayf al-Khayl», *Journal of Arabic Literature* 37, n.º 1 (2006), 68-108; SHAFIK, A., «Onomástica literaria y traducción...», pp. 175-215.

([15]) BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona: Barral, 1974; MOLAN, P. D., «Charivari in a Medieval Egyptian Shadow Play», *Studia Arabo-islamica Mediterranea (Al-Masāq)*, 1 (1988), 5-24; MONROE, J. T. y PETTIGREW, M. F., «The Decline of Courtly Patronage and the Appearance of New Genres in Arabic Literature: The Case of the Zajal, the Maqāma, and the Shadow Play», *Journal of Arabic Literature*, 34, 1-2 (2003), 138-77,

pp. 174-77; SHAFIK, A., «Formas carnavalescas del Nayrūz en el Medioevo islámico», *al-Andalus-Magreb*, 20 (2013), 217-249; —, «Fiesta y carnaval en el Egipto mameluco», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 63 (2014), 189-208, pp. 195 y 200.

([16]) Véase LITTMANN, E., «Ein arabisches Karagöz-Spiel», *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 1, 46-54, (1900), 661-680; —, *Arabische Schattenspiele*, Berlin: Mayer & Müller, 1901, 1-67; *Die Lieben von Amasia, ein Damascener Schattenspiel 1906*, ed. y tr. al alemán J. G. Wetzstein, Leipzig: Brockhaus, 1906 (tr. parcial al español, A. Shafik, «A vueltas con el teatro...», pp. 162-73); HOENERBACH W. *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz: Rheingold-Verl, 1959.

([17]) KAHLE, P., «The Arabic Shadow Play in Medieval Egypt (Old Texts and Old Figures)», *Journal of the Historical Society of Pakistan*, April (1954), 85-115, pp. 94-5.

([18]) KAHLE, P., *Zur Geschichte*, p. 4.

([19]) KAHLE, P., «The Arabic Shadow in Medieval...», p. 94; —, «The Arabic Shadow Play in Egypt», en *Opera Minora*, Leiden: Brill, 1956, 297-306, p. 298 (version orig. 1940 en *Journal of the Royal Asiatic Society*, 4, 21-34).

([20]) PRÜFFER, C., «Das Schiffsspiel. Ein Schattenspiel aus Kairo», *Münchener Beiträgen zur Kenntnis des Orient*, 1906, 154-169; —, «Li#b ed-dêr», ein ägyptisches Schattenspiel, Erlangen: Druck der Univ.-Buchdruckerei von E. Th. Jacob, 1906.

([21]) PRÜFFER, C., «Li#b ed-dêr», ein ägyptisches Schattenspiel, p. xviii.

([22]) TAYMŪR, A., *Jayāl al-#ill wa-l-lu#ab wa-l-tamā#il al-mu#awwara #inda al-#arab*, El Cairo: Dār al-Kitāb al-#Arabī, 1957, p. 19-29. Aparte del trabajo de Taymūr, los estudiosos árabes parten del trabajo de Jacob M. LANDAU que reúne una suma considerable de datos, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958 (tr. árabe por A. AL-MAGĀZĪ, *Dirāsāt fi l-masrā# wa-l-sīnīmā #inda al-#arab*, El Cairo: al-Hay#a al-Mi#riyya al-#Āmma li-l-Kitāb, 1972). Véase por ejemplo ABŪ ZAYD, #A. I., *Tam#iliyyāt jayāl al-#ill*, El Cairo: Dār al-Ma#ārif, 1999, segundo capítulo.

([23]) #ANĀNĪ, M. Z., «#awla jayāl al-#ill fi Mi#r», *Ma#allat al-kātib*, El Cairo, ns.º 202-03 (1978), 6-14 y 20-40, p. 39.

([24]) *Ri#lat ibn Ba##ū#a*, ed. #. #arb, Beirut: Dār al-Kutub al-#Ilmiyya, 1992, i, p. 21 (tr. esp. *Ibn Ba#u##a, A través del Islam*, intr., tr., y notas S. Fanjul y F. Arbós, Madrid: Alianza, 1987, p. 118).

([25]) KAHLE, P., *Der Leuchtturm*, p. 3.

([26]) *Three Shadow Plays*, pp. 77-78.

([27]) TAYMŪR, A., *Jayāl al-#ill*, p. 25.

([28]) Al-ašāyir es un término estrechamente vinculado a las celebraciones de carácter místico. Designaba los instrumentos de rememoración (*adawāt al-#ikr*) que incluían banderas, estandartes, atabales, adufes, etc. Se empleaban normalmente en fiestas de conmemoración del nacimiento del Profeta, santos o patronos de una localidad, e incluso en algunos círculos de recuerdo (*#alaqāt al-#ikr*). Sobre el término, véase AMĪN, A., *Qāmūs al-#ādāt wa-l-taqālīd wa-l-ta#ābir al-mi#riyya*, El Cairo: al-Nah#a al-Mi#riyya, 2002, p. 52 y acerca de la relación del teatro de sombras con el sufismo, véase SHAFIK, Ahmed, «#ikāya y otros términos...», pp. 184-85.

([29]) Como término técnico, P. Kahle se limita a definir *kadas* como el retablo y los textos de sombras. Cree también que el término es de origen griego o copto, sin dar más detalles al respecto, véase *Zur Geschichte*, pp. 9-10, esp. n.º 5.

([30]) Véase (k/d/s) en IBN MAN#ŪR, *Lisān al-#arab*, Dār al-#ibā#a wa-l-Našr, Beirut: 1956; AL-ZUBAYDĪ, *Tāy al-#arūs*, al-Kuwait: Ma#ba#at #ukūmat al-Kuwait, 1965 y al-Mu#ḡam al-wasī#, El Cairo: Maktabat al-Šūrūq al-Dawliyya, 2004.

([31]) Salvo en *Li#b al-manār*, aparecen algunos pasajes en prosa, véase KAHLE, P., *Der Leuchtturm*, pp. 16, 23-26.

([32]) Véase SHAFIK, A. «Poesía árabe clásica: práctica y traducción», en *Ensayos de traductología árabe*, coord. S. M. Saad, Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 263-320, pp. 174-75.

([33]) Citado en #AYF, Š., #A#r al-duwal wa-l-imārāt: Mi#r – al-Šām, El Cairo: Dār al-Ma#ārif, 1984, p. 387. Según P. Kahle, es una composición poética interpretada en forma de canción (*zu rezitierende Gedicht ein Leid*), véase la introducción de *Der Leuchtturm*, p. 20. Respecto a F. #asanyan no llegó a entender el significado técnico del término, y lo explicó como caballo corredor, véase *Qi#a#u-nā al-ša#bī*, p. 127, n.º 1.

([34]) KAHLE, P., *Der Leuchtturm*, p. 20.

- [35]) KAHLE, P., Zur Geschichte, pp. 38-39
- [36]) Al-#AFADĪ, A#yān al-#a#r wa-a#wān al-na#r, ed. #A. Abū Zayd y N. Abū #Amša, Damasco: Dār al-Fikr, 1998, vi, n.º 1566, 422-37, p. 424.
- [37]) Three Shadow Plays, p. 1.
- [38]) KAHLE, P., Der Leuchtturm, p. 33.
- [39]) KAHLE, P., Der Leuchtturm, p. 8.
- [40]) Al-#YAHĪNĪ, M., A#yā# al-Qāhira wa-ā#āru-hā al-islāmiyya; #ayy bāb al-ba#r, El Cairo: Dār Nah#at al-Šarq, 2000, pp. 188-89.
- [41]) KAHLE, P., Der Leuchtturm, p. 5.
- [42]) *Ibíd.*, p. 4.
- [43]) ANGOLOTI, C., Cómics, títeres y teatro de sombras: Tres formas plásticas de contar historias, Madrid: Ediciones de la Torre, 1990, pp. 88-90. IBN AL-FĀRI# (m. 632/1235), que describe el juego de sombras en su al-Tā#iyya al-kubrā, recoge imágenes de esta índole: «Se distinguen de los humanos por sus formas // por su salvajismo, y porque los genios no son como los hombres», véase SHAFIK, A., «A vueltas con el teatro...», p. 144.
- [44]) La ilusión teatral es definida como el poder que tiene la práctica teatral de elaborar una representación que corre pareja de tal modo con la realidad que el receptor-espectador es engañado y lo acepta tal cual, véase UBERSFELD, A., Diccionario de términos claves del análisis teatral, tr. A. María Córdoba, Buenos Aires: Galerna, 2000, pp. 66-67.
- [45]) En «al-Kūmiḍiya al-murtaʿala» en AL-RĀ#Ī, #A., Masra# al-ša#b: al-Kūmiḍiya al-murtaʿala. Funūn al-Kūmiḍiya. Masra# al-damm wa-l-dumū#, El Cairo: Dār Šarqiyyāt, 1993, p. 52; SHAFIK, A., «La idea del teatro...», p. 99.
- [46]) KAHLE, P., Zur Geschichte, p. 4.
- [47]) KAHLE, P., Der Leuchtturm, p. 9.
- [48]) Ibn Iyās, Badā#i# al-zuhūr fī waqā#i# al-duhūr, ed. M. Mu##afā, El Cairo: al-Hay#a al-Mi#riyya al-#Āmma l-li-Kitāb, 1984, v, pp. 229-32.
- [49]) *Ibíd.*, iii, p. 141; v, p. 341.
- [50]) KAHLE, P., Das Krokodilspiel, pp. 289-90; —, Der Leuchtturm, pp. 2-4; —, Zur Geschichte, pp. 10-11, 21-22; —, «The Arabic Shadow in Medieval...», p. 95.
- [51]) #ASANAYN, F., Qi#a#u-nā al-ša#bī, p. 132; #AMĀDA, I., Jayāl al-#ill, p. 82.
- [52]) En los textos del Dīwān aparece como Manāwāt. En tiempos de Dāwūd formaba parte de otro pueblo más importante, Mīt Qādūs, un pueblo situado a 15 km al sur de El Cairo, en la margen izquierda del Nilo. Para ver sus menciones en el Dīwān, consúltese KAHLE, P., Zur Geschichte, p. 43; Das Krokodilspiel, p. 329; —, Der Leuchtturm, pp. 9 y 41.
- [53]) KAHLE, P., Zur Geschichte, p. 37. Otras menciones de esta profesión, Kahle, P., Der Leuchtturm, pp. 12, 20.
- [54]) KAHLE, P., Zur Geschichte, p. 9.
- [55]) Los poemas de estos autores suelen terminar con versos que citan sus nombres o sus sobrenombres, práctica conocida como al-tajallu#. Consúltese al-TAHANĀWĪ, Kitāb kaššāf is#ilahāt al-funūn, Beirut: Dār #ādir, 1991, iii, p. 211.
- [56]) KAHLE, P., Der Leuchtturm, p. 12.
- [57]) KAHLE, P., Der Leuchtturm, p. 9.
- [58]) #AYF, Š., #A#r al-duwal, pp. 386-391; —, al-Fukāha fī Mi#r, El Cairo: Dār al-Ma#ārif, 1988, pp. 108-19.
- [59]) KAHLE, P., Das Krokodilspiel, p. 307.
- [60]) KAHLE, P., Zur Geschichte, p. 38.

