



ugr

Universidad
de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
Programa doctoral: *Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada*

Tesis Doctoral

El teatro religioso popular sobre la muerte del Imam Hussein y sobre la Pasión de Jesucristo (Estudio comparativo de tradiciones culturales y de dos espectáculos representativos de las mismas)

Intidhar Ali Gaber

Granada, 2014

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Intidhar Ali Gaber
D.L.: GR 2038-2014
ISBN: 978-84-9083-223-3

Agradecimientos

- ❖ Mi más sincero agradecimiento al Dr. Francisco Linares Alés, por su constante apoyo de orientación y por su inestimable ayuda en la búsqueda y localización de los materiales y documentos necesarios, los cuales han sido esenciales para el buen término de esta investigación.
- ❖ Al Dr. Akram Jawad Thanoon por su infinita paciencia y su inestimable ayuda a la hora de leer y corregir y por sus comentarios en todo el proceso de elaboración de la tesis.
- ❖ A mi familia, por su infinita confianza e incondicional apoyo, muy especialmente, mis padres y mis hermanos que me acompañaron en esta etapa y entendieron mis ausencias y mis malos momentos, a pesar de la distancia siempre estuvieron atentos para saber cómo iba mi proceso.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
PRIMERA PARTE	
CAPÍTULO I. EL TEATRO	
I.1. Visiones generales sobre los aspectos del teatro.....	23
I.2. Teatro y religión.....	29
I.3. Teatro y ritual religioso.....	30
I.4. Del ritual religioso al espectáculo teatral.....	33
CAPÍTULO II. SACRIFICIO Y SENTIDO TRÁGICO	
II.1. Introducción.....	37
II.2. La manifestación de duelo.....	37
II.3. Sacrificio y expiación.....	41
II.3.1. El sacrificio en el mundo antiguo.....	42
II.3.2. El sacrificio en el pensamiento cristiano.....	48
II.3.3. El sacrificio en el pensamiento islámico.....	50
II.4. El sentido trágico.....	54
CAPÍTULO III. RELIGIÓN Y RITO EN EL TEATRO GRIEGO	
III.1. Las bases religiosas del teatro griego.....	59
III.1.1. El dogma griego.....	59
III.1.2. El poder de la aristocracia.....	59
III.1.3. Los mitos y los ritos.....	60
III.1.4. El mito de la muerte en la religión griega.....	61
III.2. Escenificación ritual del drama griego.....	63
III.2.1. La narración mítica de la aventura heroica.....	65
III.2.2. La lírica ritual.....	65
III.2.3. Las fiestas helénicas teatrales.....	68
III.2.4. La tragedia lírica.....	75
III.2.5. El coro.....	79

PARTE SEGUNDA

CAPÍTULO IV. LA PASIÓN EN EL MUNDO CRISTIANO

IV.1. El relato de la Pasión y sus fuentes	86
IV.1.1. La Pasión según Marcos.....	88
IV.1.2. La Pasión según Mateo.....	89
IV.1.3. La Pasión según Lucas.....	91
IV.1.4. La Pasión según Juan.....	92
IV.2. Manifestaciones de la Pasión en la devoción y en la literatura.....	99
IV.3. La iconografía de la Pasión en el arte.....	104
IV.3.1. La Santa Cena desde el punto de vista histórico	104
IV.3.2. La Santa Cena desde el punto de vista simbólico.....	106
IV.3.3. Iconografía de la Pasión de Cristo con carácter histórico.....	111
IV.4. Religión y teatro en la tradición cristiana.....	117
IV. 5. El drama de la Pasión.....	119
IV.5.1. Ceremonias de la Pascua en el siglo IV.....	119
IV.5.2. El rito de la Pasión: el Vía Crucis.....	126
IV.5.3. El paso del oficio divino al drama litúrgico en el siglo X.....	129
IV.5.4. El drama litúrgico en los siglos XI y XIV.....	132
IV.5.5. Del drama litúrgico a los Milagros y Misterios.....	133
IV.5.6. El teatro español sobre la Pasión en los comienzos de la Edad Moderna.....	134

CAPÍTULO V. LA PASIÓN EN EL TEATRO POPULAR DE ESPAÑA

V.1. Las manifestaciones teatrales de la Pasión y su entorno histórico en España.....	139
V.2. Representaciones contemporáneas de la Pasión en España.....	142
V.2.1. Extremadura	143
V.2.2. Galicia.....	144
V.2.3. Castilla la Mancha.....	146
V.2.4. Castilla León.....	147
V.2.5. País Vasco.....	148

V.2.6. Aragón.....	150
V.2.7. Cataluña.....	151
V.2.8. Comunidad Valenciana.....	155
V.2.9. Andalucía.....	159

CAPÍTULO VI. EL PASO DE CAJIZ

VI. Análisis de secuencias de la obra de El Paso.....	165
VI. Encuesta sobre la percepción de El Paso por los espectadores.....	222

PARTE TERCERA

CAPÍTULO VII. TEATRO Y RELIGIÓN EN LA TRADICIÓN ÁRABE

VII.1. Mitos y rituales religiosos del Antiguo Oriente.....	255
VII.1.1. El Antiguo Egipto.....	255
VII.1.2. Mesopotamia.....	260
VII.2. Raíces dramáticas en la literatura árabe.	226
VII.3. Las razones del retraso de la aparición del teatro árabe.....	269
VII.4. Formas teatrales en el mundo islámico medieval.....	273
VII.5. El nacimiento formal del teatro árabe.....	276

CAPÍTULO VIII. La TA'ZIYA Y EL MUNDO ISLÁMICO

VIII.1. El mes santo de Muharram o Ashura y sus rituales.....	285
VIII.2. El contexto histórico del martirio del Imam Hussein.....	292
VIII.3. El texto histórico y la gestación del mito.....	298
VIII.4. El Drama de la Ta'ziya o Shabih.....	303
VIII.5. El origen histórico de la Ta'ziya.....	307
VIII.6. El origen mítico de la Ta'ziya.....	314
VIII.7. Elementos que contribuyeron al desarrollo dramático de la Ta'ziya.....	321
VIII.8. Testimonios occidentales de la Ta'ziya.....	332

CAPÍTULO IX. LAS MANIFESTACIONES TEATRALES DE LA TA'ZIYA
CONTEMPORÁNEA

IX.1. Ta'ziya iraquí en la Ciudad de Kerbala 2008.....	337
IX.2. Ta'ziya libanesa en el pueblo de Kafrfila (Nabatiye) 2005.....	340
IX.3. Ta'ziya iraní en el pueblo Qúdjān en Khvansar (Isfahán) 2006.....	345

CAPÍTULO X. LA TA'ZIYA DE CIUDAD DE AS-SADR

X.1. Análisis de secuencias de <i>La historia legendaria de la inmortalidad de al-Hussein</i>	351
X.1. Encuesta sobre la percepción de la Ta'ziya por los espectadores.....	392
CONCLUSIÓN.....	419
BIBLIOGRAFÍA.....	427
ANEXOS	
Texto de El Paso de Cajiz.....	443
Transcripción de una entrevista coloquio con Juan Mejías y M. ^a del Carmen Mejías.....	533
Modelo de la encuesta sobre El Paso	543
Texto de [القصة الاسطورية للبقاء الحسيني] (<i>Historia legendaria de la inmortalidad de al-Hussein</i>).....	549
Modelo de la encuesta sobre La Ta'ziya de Ciudad as-Sadr.....	567
Fotografías.....	571

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los siglos pasados las formas del teatro occidental han ido imponiéndose en la escena mundial. Es un tipo de teatro heredado de la antigua Grecia, que encuentra sus raíces ya en el siglo VI a. C., y Europa lo recibe de los romanos, integrándolo a medida que se constituye como ámbito cultural. Este proceso se da con dificultad porque el cristianismo, con una clara base judaica, es reacio al teatro. Efectivamente la Iglesia pronto sintió el peligro inherente en el arte teatral, y lo prohíbe para reducir el riesgo, pero la necesidad de expresar sus nuevas ideas hace que se redescubra el teatro de nuevo a través de la presentación de obras de carácter religioso. Pero este teatro, con características diversas, mantiene unas constantes antropológicas, quizás mejor preservadas a través de las manifestaciones teatrales semirituales, que llegado el siglo XX servirán de estímulo para la renovación del teatro que trata de recuperar su sentido originario.

El discurso de la vuelta a los orígenes del teatro protagonizado por Antonin Artaud, Grotowski y otros, a pesar del gran desarrollo que ha atestiguado el teatro occidental a lo largo de los siglos, resulta del choque y cuestionamiento de este teatro civilizado y su convencimiento de la necesidad de hacer despertar el teatro y construir otro teatro diferente. Cobra forma a partir de dos direcciones de encuentro. Primero a través del conocimiento de los grupos teatrales orientales que visitaron los países occidentales para representar sus obras tradicionales: Nô, el Kabuki, el Kathakali, la Ópera y las Danzas Balinesas. También está el descubrimiento y conocimiento teatral a partir de los viajes que hacen los interesados en el teatro como Grotowski, Peter Brook, Eugenio Babara. Esto ha hecho reflexionar sobre la dominación occidental en la teoría y en la práctica teatral.

Aunque se hable de la diferencia entre el teatro occidental y el teatro oriental, lo significativo es que en el mismo occidente se ha mantenido un teatro ritual generalmente popular que es digno de atención cuando queremos atender al teatro actual en toda su riqueza.

El teatro occidental también es determinante para la formación del teatro árabe, pues de la comunicación que se produce durante la colonización surge el teatro bajo el modelo occidental en los países árabes, que inicialmente es practicado por algunos

intelectuales árabes como el libanés Marrun al-Naqqash. Después de terminada la colonización un gran movimiento en la investigación de la historia de la cultura árabe ha llamado la atención sobre formas que aunque no sean propiamente teatrales han contribuido y prosiguen contribuyendo al desarrollo actual de un teatro peculiar de esta cultura y no seguidista del teatro occidental. Algunos especialistas las consideran formas preteatrales mientras que otros reivindican su carácter teatral. El caso es que estas manifestaciones “preteatrales” son imprescindibles para la comprensión de la riqueza y potencialidad del teatro árabe actual.

La investigación que nos hemos propuesto se inscribe en el ámbito de los estudios sobre el teatro popular, y más concretamente sobre el teatro religioso popular. La hemos planteado en consonancia con las reflexiones expuestas líneas arriba porque somos conscientes de la importancia que el teatro periférico dentro del sistema teatral tiene para el funcionamiento del propio sistema, de manera que no podríamos entender manifestaciones hoy canónicas como las del teatro de Jarry, Lorca o Valle-Inclán sin haberse inspirado en estas formas con vida institucional relativamente apartada.

Hay una razón más personal en la toma de decisión sobre el tema de la investigación. Generalmente se habla en Europa de las representaciones denominadas Ta'ziya como algo relevante dentro de una cultura que tradicionalmente no poseía teatro, pero se desconoce su naturaleza y su función cultural. Al proponerme, como investigadora iraquí, estudiar en España algunas de las manifestaciones teatrales hispanas, me ha parecido interesante incorporar a dicha investigación y por tanto transmitir al ámbito hispano, el conocimiento de estas formas teatrales que hoy se mantienen en Irán, Iraq y algunos otros países. La forma mejor de hacerlo ha sido comparando estas manifestaciones con las que más se asemejan en el occidente cristiano, como son las representaciones populares de la Pasión.

Precisamente, como señala Shipley, estas dos tradiciones teatrales, son las que se mantienen más vivamente y casi exclusivamente como herederas de un conjunto de manifestaciones muy antiguas que dicho investigador denomina “Dramas de la Pasión” (Shipley, Joseph Twadell: 411). A no ser que se haga con carácter etimológico, sería más conveniente llamarlos simplemente “teatro”, ya que el término *drama* no es muy conveniente porque hay que considerar el fenómeno teatral integral, mientras que dicho término alude sobre todo al texto literario dramático.

En este respecto, la presente tesis se ocupa de examinar y contrastar dos formas teatrales desarrolladas en dos culturas de cosmovisión diferente, esto es, la cultura judeocristiana por un lado y la musulmana por otro. En este contexto intercultural y utilizando un enfoque analítico-comparativo, el estudio se centra en la representación de la pasión de Cristo y en la representación del martirio de Hussein, conocida como “Ta’ziya¹”, que forma parte esencial de la tradición y de la doctrina chií en el islam. El análisis contrastivo de estas dos formas del teatro religioso toca temas de orden histórico y antropológico, además de lo cultural, religioso y literario para mejor explicar lo común y lo diferente en estas dos actuales manifestaciones dramáticas ritualizadas y profundizar en su análoga función socio-cultural.

Estas dos manifestaciones del teatro religioso de duelo, la Pasión de Jesucristo y la Ta’ziya, son adoptadas y desarrolladas a partir de las ceremonias religiosas que conmemoran respectivamente lo vivido por Jesucristo e Imam Hussein. Conviene tomar en consideración estas dos formas de teatro, dado que son las dos de este tipo que perviven con más vigor en el mundo contemporáneo a partir de tradiciones mediterráneas y del Medio Oriente.

Hoy en día la Ta’ziya representa escénicamente la historia del martirio de Imam² Hussein en el décimo día de Muharram (primer mes del año lunar del calendario musulmán) en países del Oriente Medio con poblaciones de mayoría chií³: Irán, Irak, el sur del Líbano y Bahrein. La representación de Ta’ziya puede ser comparada, hasta cierto punto, con los misterios cristianos como son el caso de las representaciones escénicas actuales de la Pasión de Cristo que se llevan a cabo durante la Semana Santa en

¹ La palabra *ta'ziya*, sustantivo verbal femenino de origen árabe, significa ante todo dar el pésame. Para los chiíes este vocablo va esencialmente unido a las conmemoraciones del drama de Kerbala, que a lo largo del tiempo fueron el origen de una especie de renovación de la Pasión (Jean Calmard: 744).

² Imán, líder o guía. Es un término que tiene una vertiente espiritual, otra litúrgica y una tercera propia de los chiíes (Gómez García, Luz: 156).

³ Chía: una de las principales ramas del islam que suma al credo principal de esta religión monoteísta la creencia en la misión de los imanes descendientes de Alí. En origen, la expresión deriva de *chíat Alí*, eso es los partidarios de Alí, pues *chía* significa literalmente conjunto de adeptos o partidarios de una causa. Véase al respecto Gómez García, Luz: 61.

Alemania (Oberammergau, Telefen), Francia (Nancy, Ligny), España y otros países de Europa, así como en México, Venezuela, Brasil, Filipinas, etc.

El interés de la investigación sobre estas manifestaciones teatrales rituales radica en que a partir de un trasfondo antropológico y cultural con muchos elementos en común se pueden trazar los puentes entre culturas diferentes pero cada vez más interrelacionadas en el mundo actual, además sentimos la necesidad en lo que constituye un incentivo para que los especialistas examinen las otras formas preteatrales que podría beneficiar a la investigación y la experimentación teatral.

Los objetivos de la investigación se cifran en los siguientes propósitos: llevar a cabo una indagación de literatura comparada, dentro del ámbito de los estudios teatrales y del espectáculo, que permita un mayor conocimiento de una práctica cultural y producción artística, la de la Ta'ziya, insuficientemente conocida en el entorno hispano.

Contribuir, por tanto, a un mayor conocimiento de las raíces históricas comunes, pero también de las concomitancias contemporáneas en las puestas en escena y concepciones del espectáculo teatral religioso de las culturas chiíes y española, con especial énfasis en la relación entre sus características formales y su función social.

Poner al servicio del investigador en literatura comparada y teoría e historia del teatro, un elenco de materiales que consideramos relevantes, incluyendo la traducción de parte de ellos.

Ha sido necesaria una reflexión constante sobre los problemas metodológicos, a partir de la metodología inicial pedida por la misma delimitación del objeto de estudio. A continuación se exponen sus líneas maestras:

La tesis sigue una metodología fundamentalmente comparatista, porque se trata de estudiar conjuntamente y extraer conclusiones sobre afinidades entre dos manifestaciones culturales. Se parte de unas semejanzas básicas: el *tertium comparationis* que se establece como hipótesis y se prevé esclarecer en el proceso de investigación. Este espacio de encuentro se postula teórica e históricamente como teatro religioso o ritual de duelo, conmemorativo de la muerte de un ser sagrado, etc. planteamiento que se enriquece con la información histórica sobre prácticas culturales y teatrales (en la

prehistoria, historia antigua y medieval), con respecto a las cuales la Pasión y la Ta'ziya toman su lugar.

A partir de ahí (capítulos IV-VI por un lado, y VII-X por otro) se siguen dos recorridos histórico-culturales paralelos sin perder de vista cómo los elementos históricos, míticos, textuales, plásticos, etc. que se dan en uno, pueden encontrar su paralelismo en el otro, dejando sus divergencias también en evidencia.

En la parte analítica de cada una de las manifestaciones estudiadas, si bien la trayectoria histórica previa y el conocimiento general de la actividad han permanecido como transfondo orientativo, se ha preferido estudiar dos espectáculos singulares, y a partir de representaciones únicas: la Pasión llamada El Paso de Cajiz, y la Ta'ziya de Ciudad as-Sadr.

Para ello se ha seguido una metodología conjunta de análisis del texto y del espectáculo. Al ser dos obras tradicionales, el texto se ha extraído tanto de la grabación de su representación (en el caso de la Ta'ziya de Ciudad as-Sadr), como de esta y alguna copia manuscrita del texto conservado en la memoria, y cuya autoría e impresión, en el caso de que el texto alguna vez haya sido impreso, se desconoce (esto en el caso de El Paso de Cajiz).

En lo que respecta a las encuestas, seguimos propuestas como las de Pavis para el análisis del espectáculo (Pavis: 51-53). El esquema que él propuso ha servido de base para la elaboración de una encuesta de recepción que se aplicó entre los asistentes a la representación de sendas obras estudiadas. Para dicha elaboración de la encuesta se ha visto necesario simplificar las cuestiones –transformadas en preguntas- relacionadas con el contexto institucional, motivaciones para la asistencia al espectáculo, fábula, interpretación actuarial, espacio-tiempo, etc.

Esta encuesta es una apuesta por el empleo de una metodología empírica, aunque sirve más como exploración de una posibilidad que por la objetividad que puede aportar el conjunto de sus resultados, debido a que no se han seleccionado tipos de personas encuestadas que sean representativas de edades, niveles culturales o cualesquiera otros parámetros necesarios en las encuestas; además, los resultados numéricos tampoco se han sometido a un refinado estudio estadístico. Representan más una indagación cualitativa a partir del tipo de asistente a la representación que posee disposición y

conocimientos para responder a la encuesta (véase el cuestionario de la misma, así como los resultados indicativos de las personas que respondieron).

En el mismo sentido se ha efectuado una entrevista al director y actor y a una de las actrices y colaboradoras de la representación de El Paso de Cajiz. Esta entrevista se orienta en la dirección del estudio cualitativo, independientemente de los valiosos datos e información que reporta y que han sido tenidos en cuenta en diversos apartados de la tesis, pero es una vía indagatoria que no se desarrolla como sería de desear. La transcripción de la entrevista también se incluye en anexo.

La exposición se ha dividido en los siguientes capítulos:

El capítulo primero se ha dedicado al teatro en general. Este capítulo se centra en el debate teórico de la definición del teatro, que comienzan con el aspecto etimológico como palabra, pasando por el aspecto semiótico, sociológico y literario. Después mostramos la relación histórica inseparable entre la religión y el arte escénico que existe en diferentes culturas, para pasar a tratar seguidamente el papel del rito en esta confluencia de religión y teatro, tal como se comprueba en el drama ritual y drama litúrgico. El drama ritual, históricamente, está vinculado con el origen del teatro, ubicado aproximadamente en el siglo VI a. d. C.

En el apartado titulado “Del ritual religioso al espectáculo teatral” nos hacemos eco de la idea de que el espectáculo teatral posee una base y un significado ritual, que se explica históricamente por la forma en que surge el teatro a partir de ritos de las sociedades primitivas y justifica a la vez el interés por recuperar la base del ritual del espectáculo en las reflexiones antropológicas y estético-teatrales de la Edad Contemporánea.

El capítulo segundo, dedicado al sacrificio y al sentido trágico, estudia cuestiones de dimensión antropológica presente en algunos rituales de carácter religioso, ya manifiestos en el mundo antiguo, relacionados con el dolor, el arrepentimiento y la expiación de la culpa. El sacrificio se explica como la asunción del mal y de la culpa con el fin de que el sujeto del mismo u otros, sean librados, que comienza su historia en el mundo antiguo y se extiende como forma de pensamiento hacia el mundo cristiano e islámico.

Además se estudia desde un punto de vista general el pensamiento trágico y lo que llamamos sentido trágico; nos centramos en el aspecto del sacrificio que se da en la tragedia a través del héroe en el que se proyectan y liberan las pasiones. Con la idea del sacrificio y el sentido trágico entroncan las dos manifestaciones objeto de esta tesis, tanto para el mundo cristiano como islámico.

En el tercer y último capítulo –“Religión y rito en el teatro griego”- de esta primera parte se trata sobre las bases religiosas y rituales que constituyen el panorama dramático de la Grecia antigua, con una serie de ceremonias básicas de la vida social practicadas por dichos motivos religiosos; se trata, por tanto, de la base preliteraria del teatro griego. Su repertorio mítico entronca en un conjunto de relatos que pueden transmitirse en formas múltiples como cantos, recitado poético, representación plástica e iconográfica, etc., y muestra su escenificación ritual en las fiestas centradas en el culto heroico de carácter coral, a partir de las cuales surge la tragedia.

Se inicia con el capítulo IV, dedicado a la Pasión en el cristianismo, un bloque temático centrado en el mundo occidental y vertebrado por el mito de la muerte y resurrección de Jesucristo.

Estudia por una parte el relato de la Pasión según los cuatro Evangelios, los de Marco, Lucas, Mateo y Juan, y por otra parte toma en consideración la hipótesis de la comprensión literaria o dramática para algunos episodios del relato de la Pasión, sostenida por algunos autores.

El apartado sobre la manifestación de la devoción en la liturgia y en la literatura que se puede llamar la literatura religiosa, es un paso necesario para el conocimiento de la repercusión que ha tenido el relato de la Pasión a lo largo de la Historia. Estas manifestaciones devocionales religiosas y a la postre literarias se concretan en cinco etapas, a partir de lo que se puede concluir estudios de la historia de la devoción a la Pasión, como el de Thurston.

También dedicamos nuestro interés a la iconografía de la Pasión en diferentes realizaciones plásticas llevadas a cabo desde los primeros siglos de la Iglesia.

Como iconográficamente la serie de escenas de la Pasión se inicia con la Santa Cena, y dado que ésta prefigura y simboliza la Pasión, hemos visto conveniente estudiar

la Santa Cena en sus dos aspectos: el histórico y el simbólico. Luego prosigue la iconografía de la Pasión de Jesucristo con las demás escenas que forman parte de la historia, como son las representaciones de Jesús Crucificado y los personajes que le acompañan en el Camino del Calvario.

Sigue un apartado sobre las reticencias de la religión con respecto al teatro en la tradición cristiana y cómo en cualquier caso el modelo que predomina es el modelo grecolatino.

En el último apartado de este capítulo tratamos el drama de la Pasión y su desarrollo a lo largo de la historia, que comienza con las ceremonias de Pascua atestiguadas en el siglo IV; el rito de la Pasión denominado Vía crucis; el paso del Oficio divino al Drama litúrgico en el siglo X; el Drama litúrgico en los siglos XI al XIV; el paso del drama litúrgico a los Milagros y Misterios, hasta el teatro español sobre la Pasión en los comienzos de la Edad Moderna.

Un extenso capítulo está dedicado al estudio de la representación de El Paso de Cajiz (en Vélez-Málaga).

Se estudia la representación de El Paso del año 2010 con ayuda de una filmación, partiendo del análisis de secuencias y/o escenas y subsecuencias.

El otro apartado se centra en la encuesta efectuada al público asistente a una representación, en este caso del año 2012. Incluye preguntas de identificación, de acción –del por qué, las intenciones y los fines de la actuación de los encuestados- y de información y opinión de los encuestados sobre determinados temas de la representación. Y analizamos las respuestas obtenidas con observaciones estadísticas y gráficas de los resultados.

En el capítulo V dedicado al teatro religioso popular sobre la Pasión en España, trazamos un brevísimo panorama y marco histórico, que va desde el comienzo del siglo XVI hasta el siglo XXI, de estas manifestaciones populares que comprenden representaciones semiteatralizadas y representaciones teatralizadas en escenarios propios.

Situándonos ya en el siglo XX y lo que va de este, hemos dado una visión general sobre cómo se hacen y cuáles son sus componentes teatrales, intentamos tomar

en cuenta algunas regiones, las más extensas, y dentro de ellas algunas representaciones de la Pasión sin seguir ningún criterio específico, dada la abundancia de este tipo de representaciones. Las representaciones de la Pasión seleccionados para el estudio son las siguientes: La Pasión Viviente de Oliva de la Frontera (Badajoz) en Extremadura, la Pasión de Fisterra (La Coruña) en Galicia, La Pasión Viviente de Hiendelaencina (Guadalajara) y la Pasión de Villanueva de Bogas (Toledo) en Castilla la Mancha, la Pasión de Covarrubias (Burgos) en Castilla León, la Pasión Viviente de Balmaseda (Vizcaya) en País Vasco, El Drama de la Cruz de Alcorisa (Teruel) en Aragón, la Passió d'Esparreguera (Barcelona), La Pasión de Olesa de Montserrat (Barcelona), la Passió de Cervera (Lérida), la Pasión de Uldecona (Tarragona) en Cataluña, La Pasión de Torreblanca (Castellón), La Pasión de Borriol (Castellón), La Pasión de Eslida (Castellón), La Pasión de Altea (Alicante) en la Comunidad Valenciana, El Coloquio de la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo de Lanteira (Granada), la Pasión de La Calahorra (Granada), el Paso de Riogordo (Málaga) y el Paso de Cajiz (Málaga) en Andalucía.

La tercera parte de la presente tesis se inicia con un capítulo, el VII, dedicado al teatro y la religión en la tradición árabo-islámica. La exposición se remonta a posibles antecedentes en el Próximo y Medio Oriente, e inevitablemente se centra en el debate sobre la ausencia o existencia del teatro en el mundo árabe.

Así, se consideran los mitos y rituales funerarios religiosos del Antiguo Oriente que se extienden por dos lugares: el Antiguo Egipto y Mesopotamia, y que se pueden considerar ya dramas de Pasión. Consideramos seguidamente las raíces dramáticas en la literatura árabe, y explicamos las razones de la ausencia teatral en el mundo árabe, según lo argumentan los investigadores. Hablamos de las formas preteatrales que aparecen durante la época islámica medieval, y sobre las fechas del nacimiento formal del teatro árabe, según lo que datan investigadores y estudiosos del teatro.

El capítulo VIII está dedicado a La Ta'ziya y el mundo islámico. Damos un conocimiento general del mes santo de Muharram, sus ritos y rituales que se celebran en el mundo islámico, que son de especial importancia para los chiítas. Nos remontamos a los hechos del martirio del Imam Hussein, o tragedia de Kerbala, según lo que está narrado por los historiadores, atendiendo al contexto histórico de los hechos y al del sucesivo proceso de la redacción de dicho relato de la tragedia de Kerbala que ocupa un

lugar destacado en la historia del chiísmo. Es importante considerar que en su gestación como mito se han reelaborado mitos antiguos que han venido a relacionarse a través de la historia del Imam Hussein, con temas actuales sobre todo sociales y políticos.

En el apartado que sigue se trata el drama de la Ta'ziya. Se habla de la Ta'ziya como forma teatral. Según opiniones de los investigadores y su semejanza con los dramas medievales de la Pasión, describimos de forma general la Ta'ziya como forma teatral, su tema, su texto, su lenguaje y sus primeros escenarios. Al abordar el origen y el lugar de su nacimiento según algunas opiniones de los investigadores, no descuidamos mostrar la influencia de los textos de las religiones antiguas de Irán como Mitraísmo y Zoroastrismo, y por otro lado su influencia en los mitos del oriente, sobre todo mitos persas que tratan el mismo tema del duelo. Precisamos también su desarrollo histórico, que comienza con la llegada de la dinastía Búyida (945-1055 d.C.), pasando por el establecimiento de la dinastía Safavida en Irán (1501-1722), cuando el chiísmo se convirtió en la religión oficial de Persia, hasta la dinastía de Qajar (1787-1925). Finalmente se exponen los testimonios sobre la Ta'ziya de los viajeros y diplomáticos durante estas épocas.

El capítulo IX está dedicado a manifestaciones contemporáneas de la Ta'ziya. Abordamos tres formas de representación de la Ta'ziya, la de Irak, la de Irán y la de Líbano, apoyándonos en ejemplos concretos; explicamos cómo se hacen en cada país y terminamos con conclusiones que muestran aspectos de diferencia y semejanza en la manera de la representación.

El capítulo X –en correspondencia con el capítulo de estructura y extensión semejante dedicado a El Paso de Cajiz- se ocupa de La Ta'ziya de Ciudad de as-Sadr.

El primer apartado contiene análisis secuencial de la obra de la Ta'ziya del mencionado barrio populoso de Ciudad as-Sadr, en las proximidades de Bagdad, en Irak, que se titula *La historia legendaria de la inmortalidad de al- Hussein*, a partir de la filmación de su representación en 2011. En su análisis seguimos el mismo modelo seguido para El Paso de Cajiz, que comienza con el reconocimiento de secuencias y subsecuencias.

En el segundo apartado, dedicado a la encuesta efectuada a los espectadores de una representación reciente, seguimos el mismo paradigma del dedicado a la encuesta

sobre la obra de El Paso de Cajiz. En general, la encuesta consiste en una serie de preguntas dirigidas al público de la Ta'ziya, incluyen los mismos elementos (datos personales, motivación y expectativas, espacio, tiempo, etc.), aunque algunas de las preguntas en la encuesta sobre El Paso de Cajiz se eliminan o sufren ligeras modificaciones en la encuesta sobre la Ta'ziya a fin de adecuar la encuesta a las características culturales de la población de destino.

La tesis culmina con una comparación entre resultados parciales, y unas conclusiones, como se verá en el lugar correspondiente.

PARTE I

TEATRO Y RITO SACRIFICIAL. MANIFESTACIONES GRIEGAS

CAPÍTULO I. EL TEATRO

I.1. Visiones generales sobre los aspectos del teatro

Definición - concepto de teatro ¿Qué es el teatro? Encontrar una definición del teatro, sea actual o pasado, es difícil, pues no es en ningún modo posible expresar simplemente a qué fenómeno alude este término en sus múltiples aspectos y describirlo claramente en un estudio crítico definitivo.

A pesar de esto, las teorías fundamentales y filosóficas del arte nos dicen cómo debe ser el teatro, que condiciones debe reunir para mostrarnos las excelencias de su verdadera naturaleza y qué obstáculos debemos evitar. Por eso intentamos definir el teatro por varios aspectos según las opiniones teóricas:

I.1.1. *La definición se centra en el sentido etimológico de la palabra:* Teatro deriva del sustantivo griego *Teaton*, o sea lugar desde el que se mira, y del verbo griego *Theodomai*, que significa veo, miro, soy espectador. Sin embargo, el teatro es un término polisémico, polivalente, pues podemos referirnos a una, o hasta a cuatro cosas diferentes a la vez: el edificio teatral o lugar donde se realiza la representación, el texto escrito o libreto teatral (para ser leído o representado), el género literario y el hecho o representación teatral “puesta en escena” (Gómez Gracia: 1273).

I.1.2. *Desde el aspecto semiótico:* Trapero se limita al problema de la definición en el estatuto teórico del teatro. Ha planteado si la semiótica debe ocuparse tan sólo de los hechos de comunicación o se ha de extender a todos los hechos de significación, así como las relaciones de complementariedad o exclusión de ambos campos ¿puede hablarse de comunicación teatral en el sentido estricto de la palabra?, en caso afirmativa, ¿cuál es su esquema? o por el contrario, el teatro ¿es un fenómeno de significación? (Trapero, Ana Patricia: 19-20).

Básicamente las respuestas que se han dado con respecto a la comunicación o significación teatral se pueden agrupar del modo siguiente:

I.1.2.1. No se puede estudiar semióticamente el teatro ya que no se da comunicación sino simulación (ortodoxia comunicativa definida por Eric Buysens). Según esta teoría, los actores en el teatro simulan personajes reales que se comunican entre sí, no se

comunican con el público: éste no hace más que asistir a un episodio de la vida social que se despliega en un mundo al cual él no pertenece. A través de la obra de teatro se puede establecer una comunicación entre el autor y el público, pero se trata entonces de una semia que se agrega al espectáculo.

I.1.2.2. En el teatro no se da una situación comunicativa, sino un complejo juego de estímulos y respuestas (George Mounin). En el teatro se puede hablar de comunicación pero desde un punto de vista particular (U. Eco, A. Ubersfeld, K. Eam, F. Ruffini, S. Jansen, entre otros; incluso prácticas teatrales como Meyerhold o Stanislavski).

I.1.2.3. El teatro se encuentra entre la semiótica de la comunicación y de la significación; pertenece a la semiótica de la comunicación artística (L. J. Prieto).

Como vemos, hay muchas definiciones que recogen un hecho fundamental: que el teatro es un fenómeno complejo multilineal y, por tanto, si es acto comunicativo, su esquema no puede reducirse al de la comunicación simple: emisor, mensaje y receptor, sino que debe estar atento al carácter múltiple del hecho teatral.

Ubersfeld afirma que siempre hay una intención comunicativa en el teatro a pesar de que esta puede ser inconsciente. Finalmente, Genot centra su atención en el malentendido del tema que nos ocupa, en primer lugar porque la comunicación pertenece a un comportamiento social mientras que la intención es un dato psicológico y, en segundo lugar, porque sí se habla de la “intención de comunicar”. También se tendría que hablar de la “intención de recibir”, ambas presentes tanto en el público como en los actores (Trapero: 23).

Notamos que la comunicación lingüística se caracteriza por el hecho fundamental, constitutivo de la propia comunicación, de que el emisor pueda convertirse a su vez en receptor; y el receptor en emisor. Nada semejante se da, en absoluto en el teatro en el cual los emisores–actores siguen siendo los mismos y los receptores–espectadores también los mismos siempre (Trapero: 21).

El autor francés Georges Mounin afirma que es absurdo querer analizar el fenómeno teatral en términos lingüísticos únicamente, para demostrar que es un lenguaje (cosa que niega ya que, para él, el lenguaje es exclusivamente el conjunto de

lenguas naturales humanas). Una vez rechazado “el análisis lingüístico” del teatro, enfoca los estudios teatrales en términos de sistema de comunicación, planteando si se puede hablar o no de comunicación teatral, y proponiendo liberar a la semiótica del teatro de los métodos lingüísticos que, por analogía, han sido propuestos. Al mismo tiempo subraya el carácter complejo del teatro, cuya realidad de estatuto semiótico es:

Procesos culturales y significativos, relaciones del tipo estímulo-respuesta, hechos puramente emocionales, psicofisiológicos, inscripciones (Talens: 158).

Tras las opiniones teóricas anteriores vamos a ofrecer ejemplos de definición del teatro desde el aspecto semiótico. Así, Roland Barthes definió el teatro como una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón, pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: son simultáneos, y sin embargo, de ritmo diferente. Estamos pues ante una verdadera polifonía de información, y esto es la teatralidad: “un espesor de signos” (Morón: 15).

En este ámbito, podemos encontrar otro punto de vista para definir el teatro. El autor Alonso de Santos define el teatro como una forma de comunicación artística que se ha dado a lo largo de los tiempos hasta nuestros días, entre unos emisores (creadores del hecho escénico) y unos receptores (público), que se realiza por medio de unos códigos establecidos por la tradición del propio arte teatral, modificado en cada época por acuerdos y modas estéticas, y que consta de dos partes esenciales: “expresión y significación” (Alonso de Santos: 19).

Según Fischer “el teatro, entendido como un sistema cultural, entre otros de los que conforman la sociedad, tiene la función general de crear significado” .

También señala que el teatro es un sistema de cultura, al igual que otros sistemas culturales como la agricultura, caza, edificación, producción de herramientas, enseres, armas, ropa, comercio, etc., bajo un sistema de relaciones sociales creadas por el hombre. En un mundo cargado de significados, todo se percibe como significante, y produce a su vez un significado. Con la creación de cada sonido, de cada objeto, se genera también un nuevo significado.

Para Fischer, el teatro ha existido a través de los tiempos en diversas culturas, así como en los primitivos, también en los orientales, persas, turcos, hindúes, malayos, japoneses y chinos. “Allá donde encontremos culturas habrá siempre formas de teatro”. Fischer cita a Steinbeck, quien indica que el teatro posee esa capacidad creadora a través de los signos. De aquí se desprende una característica importante: su actualidad absoluta. Podemos observar cuadros y esculturas, o leer libros creados y escritos hace muchos siglos, pero sólo podemos asistir a representaciones teatrales que tienen lugar en el presente. Hoy podemos teorizar sobre textos teatrales del pasado, pero no hacerlo estéticamente; el hecho teatral existe sólo en el momento de su creación.

I.1.3. *Desde el aspecto sociológico:* encontramos al dramaturgo francés Jean Duvignaud, quien ve el teatro como una manifestación social, y da razones para considerarlo así. Primero, porque muestra un arte arraigado, el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a la convulsión que desgarrar una vida social en permanente estado de revolución, los difíciles pasos de una libertad que tan pronto camina, medio sofocada por las contrariedades y los insuperables obstáculos, como estalla en sobresaltos imprevisible. Segundo, porque cuando una obra encuentra su público, se escapa del autor, se aleja de él a una distancia infinita, y representada se convierte en un ser entre los seres, en una realidad viva, concreta. Tercero, porque según lo que afirma Antonin Artaud, la representación teatral pone las creencias y pasiones que responden a los impulsos que animan la vida de los grupos y las sociedades. Así pues en ese punto, el arte llega a un grado de generalidad que sale del marco de la literatura escrita y la estética se convierte en acción social (Duvignaud: 13).

I.1.4. *La definición del teatro desde el punto de vista literaria:* Antonio César apunta: “el teatro es literatura, sus textos son textos literarios, muestran la escena teatral como si de algún modo hubiese sido encarcelada esa esencia” (César: 11).

La creencia en una cultura del recuerdo, la ambición del ser humano por perpetuarse, por transmitir al universo de los hombres sus propias formas de la vida, su cultura, obliga a las distintas sociedades a conservar en forma escrita los textos fundamentales de su tradición. La literatura ocupa un lugar eminente y con ella se

conserva el mito que interesa, se cuenta la historia, se mantiene un orden social, un código moral que cada cultura se ha ido forjando a través de su tradición.

Para Fábregas, el teatro es “la materia teatral” (Fábregas: 11) y define la materia teatral en esta proposición: “representación de una experiencia humana en un espacio físico determinado, ante uno o unos espectadores que la contemplan, de manera que cada repetición habrá de ser, forzosamente, una nueva representación” (Fábregas: 12).

Ahora bien, hemos visto diversos trabajos que consideran que la literatura dramática constituye uno de los grandes grupos en que se divide la literatura, cuando se organiza en géneros.

Si queremos entender el teatro tenemos que tener en cuenta que este género está destinado a ser representado públicamente frente a un auditorio, por lo tanto, este género abarca todas manifestaciones teatrales, todo lo escrito para el teatro y todo lo que es susceptible de representación escénica ante un público. Sin embargo, una característica esencial que distingue ese género de otros géneros literarios como la novela y epopeya, es la acción. Lo que sucede en la obra no está descrito ni narrado ni comentado directamente por el dramaturgo, sino visto por el espectador. La obra está escrita, pero lo principal en ella es lo que ocurre (debido a esto, existen obras dramáticas sin palabras, o sea mudas, en las cuales se utilizan gestos y actitudes que expresan el conflicto).

La antigüedad del tratamiento de los problemas que tienen que ver con el teatro, dentro de los estudios literarios, viene atestiguada nada menos que por la poética de Aristóteles. Como es conocido, el primer tratado de teoría literaria aparece en el estudio de la tragedia. Según la consideración aristotélica de la tragedia no estaba ausente el componente no literario del teatro, sino que se veía como un todo en el que el espectáculo ocupa un lugar importante en la consecución del efecto final de la obra (Caparros: 136).

Los planteamientos más posibles en la actualidad destacan la centralidad del espectáculo, sin dejar de reconocer la función que cumple el texto literario (Grande Rosales y Sánchez trigueros, 1996).

Finalmente concluimos que no hay nada dicho que pueda determinar la definición del teatro en su significación, porque el teatro al mismo tiempo incluye una serie de elementos estéticos, sociales, filosóficos, morales y humanitarios que buscan en la antropología del hombre, su desarrollo, su tradición y sus creencias. A pesar de lo que se ha escrito sobre él y todo lo que aparece en la simplicidad del concepto, hasta el momento es muy difícil encontrar una definición precisa en los diccionarios o en los libros que pueda ser tomada como única definición.

Esto queda claro, según lo que ha citado el crítico e investigador Dubatti, quien en su libro *Filosofía del teatro* dice:

El teatro es uno de los fenómenos artísticos y humanos más completos y relevantes del mundo actual, sin embargo ya no se sabe muy bien a qué llamar teatro, determinar qué es el teatro y qué no lo es, lo cual se ha convertido en un problema difícil de resolver desde hace ya casi un siglo (Dubatti: 1).

Afirma también que como resultado ha puesto en suspenso las definiciones simples, que sin embargo persisten en manuales y diccionarios (el teatro reducido a género literario o a puesta en escena de un texto dramático), o la búsqueda de términos más amplios, como teatralidad, que resultan de asumir la rica experiencia histórica del teatro durante el siglo XX, las nuevas condiciones culturales que dicho siglo ha incorporado a la vida del hombre occidental y el alto desarrollo de reflexión *Teatrológica* en los últimos cien años.

Después muestra su opinión sobre el problema de la inestabilidad del concepto del teatro, donde encontramos la diferencia de su concepción, según cada época y cada cultura; esto depende de los tres criterios fundamentales como experiencia, convivio, subjetividad. Afirma eso en su dicho:

El ser del teatro necesita ser redefinido a partir de los cambios en las prácticas específicas y en la cultura hay que reconocer una historicidad del ser del teatro en tanto se verifica que históricamente se han sucedido o han convivido diferentes conceptos de teatro, de acuerdo a diversas bases epistemológicas. Hoy no concebimos el teatro como en la Grecia del siglo V a.C., pero tampoco como en el siglo XVII o en el siglo XIX de nuestra era. (Dubatti: 8).

I.2. Teatro y religión

Rodríguez Adrados en sus estudios dedica mayor interés a la relación que existe entre religión y el teatro y llega a la conclusión de que esas relaciones son históricas, de que de la religión nació el teatro, con toda evidencia: del rito y el mito (Rodríguez Adrados: 55).

Desde la antigüedad de la historia de las civilizaciones hasta hoy en día esta relación tiene gran repercusión; nadie ignora que hace muchos siglos antes de la primera obra griega, la India, China y el antiguo Egipto ya habían hecho gigantescos aportes culturales, donde las representaciones religiosas tuvieron un lugar de privilegio. Después de la aparición del arte teatral cristiano, el mundo musulmán también ha contribuido de manera significativa a la concepción del arte teatral a través del drama islámico Ta'ziya.

Según el especialista en teatrología Habey Hechavarría Prado, cuando estudiamos la relación entre arte teatral y religiosidad aparece una compleja red de circunstancias y conexiones filosóficas, políticas, culturales, estéticas, técnicas y rituales, que se remontan a los orígenes de la sociedad y de la especie. Sin embargo, la mayoría de los estudios indican que la religión y el arte representan campos diferentes aunque son términos tan arraigados en los misterios del alma que numerosos investigadores los relacionan en una mutua y constante interinfluencia (Hechavarría Prado, 2007: 68).

Lo primero que cabe observar, sin necesidad dar cuenta de la variedad de las formas culturales según continentes y épocas, así como las primitivas huellas artísticas y las primeras expresiones mágico-religiosas de las que se tiene noticia, es que al menos coinciden, fundamentalmente, en un mismo principio comunicativo. Pero a la vez, en ese mismo principio se diferencian. Según la interpretación de Hechavarría:

El arte prioriza un cierto tipo de comunicación estética entre seres humanos y bajo determinado contexto social; en tanto que la práctica religiosa, en tal sentido, organiza la comunicación del hombre con una divinidad en sus diferentes concepciones, politeísta o monoteísta, según la concepción del sistema religioso al cual nos estemos refiriendo (Hechavarría Prado, 2007: 68).

Así pues, si en la experiencia espiritual de la fe se concreta la búsqueda trascendental de la esencia de la vida bajo el anhelo de la perfección interior y la eterna felicidad, en el arte se han hecho visibles los itinerarios espirituales de esas culturas o de individuos específicos. Abundan también los ejemplos, como en la poesía mística, donde las creaciones nacen de la profundidad de la experiencia religiosa. El arte, o aquellas representaciones primigenias consideradas “arte”, en su aparición durante el Paleolítico, se asocian a los cultos de la magia simpatética, y luego a ceremonias religiosas más evolucionadas (Hechavarría Prado, 2007: 68).

También encontramos otra interpretación de esta relación (teatro-religión) cuando consideramos uno de los vínculos inseparables del teatro con la religión: su nacimiento religioso. Históricamente, las primeras representaciones teatrales, tragedia y comedia resultaron de la adoración a seres sobrenaturales, inventados o reales, que diferentes culturas adoptaron como creadores, protectores y guías en todos los aspectos. Numerosas culturas han utilizado el teatro como forma de expresión íntima de agradecimiento. En este sentido, el arte escénico greco-romano se utilizaba como parte del culto pagano.

Hay otras expresiones clásicas del arte escénico además del que muestra los vínculos inseparables del teatro con la religión; por ejemplo el teatro kathakali con el hinduismo, y el teatro japonés Nô con el budismo Zen. Como puede observarse en el teatro occidental, más allá de los vínculos iniciales, la obra teatral siempre es susceptible de tratar sobre personajes, problemáticas, doctrinas, etc. de carácter religioso aunque haya perdido completa o parcialmente su carácter de rito religioso. En esta dirección nos alejaríamos de nuestro planteamiento, que ha de atenerse al teatro religioso que parte del ritual de duelo por un ser sagrado para una determinada creencia religiosa.

I.3. El teatro y el ritual religioso

El teatro religioso, históricamente el primer tipo de teatro en aparecer, que cumple una función de adoctrinamiento además de otras como congregar y divertir, inherentes al teatro, tiene un origen relacionado con el ritual religioso. Esto es lo que

nos interesa destacar en este apartado, para pasar, en el siguiente, a la derivación del rito (en un sentido general) en espectáculo teatral.

El ritual, la ceremonia, incluso la fiesta, no han de ser entendidos necesariamente en sentido religioso. Sin embargo aquí nos limitaremos a esta dimensión debido a que nos proponemos estudiar un tipo de teatro definido como teatro religioso. Nos situamos en el espacio de intersección entre drama y ritual religioso. Hablamos así de drama ritual, y más particularmente de drama litúrgico, en el caso de la religión cristiana.

Al drama litúrgico, Pavis en *Diccionario de teatro* lo define así: “es la representación de los textos sagrados; durante la misa, los fieles intervienen en el canto y la recitación de salmos y comentarios de la Biblia; abarca el ciclo pascual, los temas de la resurrección, el ciclo navideño, y aparece en Francia entre los siglos X y XII, y algo más tarde en otras zonas de Europa” (Pavis: 144). Acorde con esta definición, según Gómez Gracia, “el drama litúrgico [...] aparece a lo largo de la Edad Media en España y Francia. Su materialización está en los autos sacramentales, milagros y misterios” (Gómez Gracia: 265).

De forma mucho más amplia podemos hablar de drama ritual, definido por ejemplo así por el dramaturgo Adam Versenyi: “el drama ritual es la actividad religioso-teatral de los indígenas” (Versenyi: 18). Este drama presenta un conjunto de ritos y ceremonias derivadas de la visión religiosa de un pueblo, en el cual se reúne un grupo de personas para celebrar e inventar argumentos o situaciones en los que su dios moría para después resucitar (Pavis: 430). Cuando las personas participan en un rito, podríamos decir que pasan de su mundo individual y temporal concreto a un universo atemporal y colectivo, a la vez mítico y sagrado, donde todo es posible: los muertos reaparecen, los héroes vienen a ayudarnos. (Pavis: 430). Esto es lo que con un término griego y latino se denomina Misterio, denominación que pasó a usarse también para las manifestaciones del teatro religioso cristiano medieval.

En suma, hay diferencia entre el drama litúrgico y el ritual. El ritual es más extenso que el litúrgico, históricamente. Y está vinculado al origen del teatro, para Occidente ubicado aproximadamente en el siglo VI a.d.C. Trataremos detalladamente en otras páginas sobre la tragedia, que nace de prácticas rituales de culto. El drama litúrgico, por su parte, aparece en la Edad Media en el orbe cristiano.

Por otro lado, el ritual mantiene una estrecha relación con las celebraciones festivas: las fiestas. Estas siempre tienen un sentido dramático en la medida en que están altamente ritualizadas y en que forman parte de la vida religiosa.

Como señala Diez Borque (1986), las fiestas tienen mucho que ver no solamente con costumbres, con la tradición de cada país, sino con las maneras de vivir, con las formas del lenguaje, con las instituciones en general y con la manera como la gente se divierte.

Cada vez que se piensa en una fiesta, se piensa en algo alegre, pero con otra alternativa que puede ser la tristeza, que también puede tener un sentido dramático dentro de la misma alegría. Cuando decimos que alguien llora de alegría, lo hace por lo que propiamente es la ilusión del momento alegre, o por contraste, también por el recuerdo de una mala noticia, el recuerdo de una situación que no ha sido suficientemente agradable y para compensarnos recurrimos a la diversión. Fiesta y ritual, pues, son dos cosas que van muy unidas (Diez Borque: 137).

El rito guarda también una relación estrecha con el mito. Independientemente de cuál pueda ser la precedencia de uno sobre otro, el relato mítico sustenta la ceremonia o ritual. Si hoy parecen sinónimos el mito y el ritual, es porque la antropología aportó los datos sobre casi todo el material mítico externo a la tradición griega y, siendo la antropología el estudio de la conducta, tiende a deducir el contenido imaginativo de un mito, a partir de su representación en una ceremonia. Asegura lo dicho anteriormente la postura predominante de la escuela de Cambridge: “el ritual ha precedido al mito, el cual queda construido como explicación o justificación para celebrar los ritos⁴”.

En realidad, el paso del rito al teatro fue un proceso gradual, iniciado en época pre-teatral. En parte, este proceso consiste en una selección de entre los elementos del rito. Según la opinión de Rodríguez Adrados:

⁴ Esto ha sido cuestionado más recientemente, pero como lo ha dicho Levy-Strauss “Sin importar que el original sea mito o el ritual, se duplican uno al otro, el mito existe al nivel conceptual y el ritual al nivel de la acción”, *Structural Anthropology*, Nueva York, 1963, p. 232.

El rito en gran medida es simbólico y este simbolismo sólo secundariamente se interpreta con la ayuda de un mito antropomórfico; y se interpreta de manera cambiante aquí o allá o en diferentes fechas. En gran medida el rito no está verbalizado: el proceso de verbalización le acerca ya al teatro, aunque no siempre está al servicio de una mimesis antropomórfica. En definitiva el proceso ha sido el de la adaptación del rito al mito, en un aprovechamiento de aquellos elementos del rito que más susceptibles eran de expresar un mito antropomórfico en forma mimética y verbalizada (Rodríguez Adrados: 367).

El espacio de intersección entre teatro y ritual religioso, lo que denominamos drama ritual, es la base del teatro, una vez que este se desconecta de su ascendente ritual religioso. Así se ve en el teatro cristiano medieval. Por su ascendente religioso, el teatro puede mantener su carácter de representación de lo sagrado, y de las verdades y mandatos de la religión. Por su ascendente ritual, el teatro conserva y trata de intensificar en el siglo XX su carácter ritual. Pero independientemente de la religión a que responda, y aun sin responder a una religión, es su fuerza ritual la que sigue manteniéndose viva en determinadas formas de teatro que hoy perviven.

I.4. Del ritual religioso al espectáculo teatral

En general, entendemos por espectáculo lo siguiente:

Todo lo que se ofrece para ser observado. Este término se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de arte de la representación (baile, ópera, cine, etc.) y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos e interacciones sociales) (Pavis: 191).

El espectáculo produce un conjunto de modelos o acontecimientos cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo (García Barrientos: 28).

Por su parte se puede definir el ritual religioso como el conjunto de ritos y ceremonias derivadas de la visión religiosa de un pueblo, en el cual se reúne un grupo de personas para celebrar e inventar argumentos o situaciones en los que su dios moría para después resucitar (Pavis: 430). Cuando las personas participan en un rito, podríamos decir que pasan de su mundo individual y temporal concreto –aquel en que

se da el rito- a un universo atemporal y colectivo, a la vez mítico y sagrado, donde todo es posible: los muertos reaparecen, los héroes vienen a ayudarnos.

En lo que respecta a la práctica ritual pública, esta ha asimilado las habilidades de lo espectacular. El rito busca no sólo ser visto por un público o simplemente participantes, sino que también busca que el espectador lo asimile, lo integre y, esencialmente, que vea más allá de lo que se ve. De este modo, el ritual público nos hace visualizar seres, objetos y lugares que son por definición invisibles, pues la didáctica de las religiones siempre se encontró con la necesidad de persuadir a través de lo visible, atendiendo a la necesidad del hombre. En consecuencia el ver y las miradas son una parte de la definición del espectáculo, y este carácter visual es elemento común del ritual y el espectáculo.

Los rituales imponen a los actuantes palabras o gestos e intervenciones físicas cuya buena organización sintagmática es la prueba de una representación lograda. En este sentido, todo trabajo colectivo de puesta en escena es la ejecución de un ritual (Pavis, Patrice: 431). El espectáculo –conjunto de acontecimientos que se muestran a espectadores- entonces equivale al resultado de la puesta en escena, si utilizamos un término que se aplica a la labor del director de escena, pero que no aparece hasta el siglo XIX.

Los trabajos de las comunidades primitivas tanto la agrícola como la cazadora, producen organización colectiva, empiezan a codificar lenguajes muy determinados, entre los que destaca el lenguaje de la representación simbólica. A lo largo de siglos y siglos los lenguajes van conformando ritos y formas de expresión primitiva, en las que aparecen los primeros gérmenes de la teatralidad.

En las fiestas de epifanía de aquel lejano mundo se establece una especie de comunicación, poblada de aspectos simbólicos y misteriosos, que inventan formas dramáticas llenas de ideas metafísicas.

Son ellas las que asientan una mitología que, por regla general, trata de conmemorar fechas o acontecimientos muy determinados, apoyados en efemérides que fijan los calendarios. Todo esto proyecta un importante carácter de acción participativa propia de una colectividad (Oliva y Torres Monreal: 12).

Hasta ahora hemos hablado de teatralidad. Bajo este primer concepto entendemos la serie de manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real; el primero debe poseer los requisitos para establecer dicha relación de forma convencional; el segundo estará ocupado por un grupo de receptores dispuestos a aceptar dicha relación de forma convencional. Entre emisores y receptores se establece una comunicación especial cuyo código viene dado por las aludidas manipulaciones. Otra cosa será su mayor o menor índice de comprensión.

En esos rituales, los sistemas de la comunicación eran intraficcionales, es decir, todos se sumergían en el mismo espíritu participativo. Para estos fenómenos usamos el término teatralidad pero aún no el de teatro.

Para que este, el espectáculo teatral, se produzca, aún se habrán de delimitar las fronteras de la relación extra-ficcional y enfrentar a quienes actúan con los que ven. Como sabemos, el término griego teatro, derivado del verbo *theáomai* – ‘ver’, ‘contemplar’– vendrá a significar el lugar desde donde se ve la escena.

En estos inicios, las ceremonias tribales de súplica o de agradecimiento se expresaban por medio de signos fuertemente codificados en los que intervenían los lenguajes a que hemos hecho alusión (voz modulada -posteriormente palabra con significación previa-, expresión corporal, máscaras, música...). Como toda la colectividad participaba, era preciso que las formas estuviesen prefijadas de antemano (Oliva y Torres Monreal: 13).

El ritual encuentra su camino en la representación sagrada de un acontecimiento único: *happening*, por definición no imitable, teatro invisible o espontáneo, pero sobre todo desnudamiento sacrificial del actor (en Grotowski o en Brook) ante un espectador que ve ante sí preocupaciones y aspectos más recónditos, expuestos ante todo el mundo, con la esperanza confesada de una redención colectiva.

Los ritos reales eran de un valor limitado para el teatro, aunque se han hecho varios intentos por crear una mitología nueva especialmente por Brook y el Living Theatre. El rito, que está en la base de la aparición del teatro, ha sido objeto de particular atención en este siglo por parte de determinados movimientos o creadores

teatrales (tal es el caso Grotowski) que han pretendido volver a él, en un proceso de búsqueda de la autenticidad y especificidad del espectáculo dramático (*Diccionario de teatro de Akal*: 716).

Estos ritos, que encontramos aún en la actualidad bajo formas similares en ciertas regiones de África, Australia y América del Sur, teatralizan el mito encarnado y narrado por celebrantes según un desarrollo inmutable: ritos de iniciación que preparan el sacrificio, y ritos de integración que aseguran el regreso de todos a la vida cotidiana. Sus medios de expresión son el baile, la mímica, la gestualidad muy codificada, el canto y luego la palabra. De este modo se producía antaño en Grecia, según Nietzsche, el nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música (Pavis: 405).

Si investigamos históricamente el ritual encontramos que la mayoría de los estudios indican que: “el ritual y la religión constituyen las raíces del teatro” (Pavis: 52). Esto asegura el terreno productivo de fertilización entre la antropología y la vanguardia, al que en cierto modo se debe el retorno a las “raíces” del teatro (Innes: 278), y aparece claro en la investigación de los orígenes del drama en el ritual religioso realizada por la Escuela de Cambridge: Cornford, Gilbert Murray y Jane Harrison.

El teatro, desde la modernidad, como se ve, ha intentado recuperar esta base ritual del espectáculo. Caben aquí, según Innes, muchas de las experiencias del siglo XX, desde Strindberg a Arrabal, pasando por Artaud, Peter Brook, Eugenio Barba, Grotowski y el Living (Oliva y Torres Monreal: 408).

CAPÍTULO II. SACRIFICIO Y SENTIDO TRÁGICO

II.1. Introducción

Tratamos en este capítulo cuestiones generales que convienen para ubicar la reflexión sobre las manifestaciones de teatro religioso estudiadas en los capítulos sucesivos. Estas cuestiones tienen una dimensión antropológica y no se limitan a la religión, aunque se refiere a actitudes que se muestran históricamente a través de comportamientos ritualizados y de carácter religioso.

El dolor como experiencia es clave para manifestaciones culturales como el lamento, el luto, etc. en diversos ámbitos, individuales y sociales. Hay, además, una dependencia estrecha entre el dolor y la percepción de la culpa –en una relación bidireccional-, así como entre el dolor y el arrepentimiento y expiación de la culpa.

Se debe plantear igualmente la cuestión del sacrificio. El proceso sacrificial tiene que ver con la asunción del mal y de la culpa con el fin de que el sujeto del mismo u otros, sean redimidos. Cuando se reconoce en el otro un ser sacrificado este reconocimiento conlleva una autoinculpación y por tanto la reproducción de una vivencia del sacrificio y la expiación.

Este proceso sacrificial se da en la tragedia a través del héroe en el que se proyectan y liberan las pasiones, si bien nos encontramos ya ante un fenómeno de mimesis poética o ficción. El sentido trágico recoge bastante de lo que en términos antropológicos es la experiencia del sacrificio y del dolor, pero circunscrito a una trayectoria cultural que se inicia en Grecia.

II.2. La manifestación de duelo

El dolor y el duelo son una vivencia antropológica que aquí consideramos en cuanto constitutivo de rituales religiosos y manifestaciones literarias. Una manifestación relacionada con el rito de duelo es la tragedia.

Establecer un marco teórico-histórico para el teatro de la Pasión de Jesús y de la *Ta'ziya* o condolencia, partiendo del fondo ritual y religioso de estas aportaciones culturales no es fácil. Hemos recurrido a la noción de duelo, es decir, vivencia y

manifestación del dolor por la pérdida y falta de un ser valioso, como abarcador de los significados básicos comunes de ambos hechos culturales.

Ciertamente, como veremos, es más apropiado para la *Ta'ziya*, pero la Pasión de Jesús también se puede encuadrar en una manifestación religiosa de duelo. Bajo esta perspectiva, ambas siguen vinculadas a su base ritual religiosa por lo que el duelo tiene de rito religioso y social: la pérdida, independientemente de su vivencia individual, convoca socialmente para el lamento, e incluso la loa, contricción, etc. por la pérdida del ser objeto de duelo.

Debemos pensar, no obstante, en el duelo como comportamiento más elaborado culturalmente capaz de explicar la complejidad de las manifestaciones estudiadas, con vertientes religiosas, festivo-sociales, estético-literarias (o teatrales), etc.

Por más que la investigación literaria no le ha prestado una atención especial –y algo más desde la antropología-, la teoría y la historia literaria ha reconocido la existencia de géneros históricos como son los trenos, lamentos o plantos.

En la literatura mesopotámica hay lamentos relacionados con la destrucción de ciudades importantes, como las ciudades de Ur o Lagash. En esta tradición se sitúa el *Libro de las lamentaciones*, libro bíblico atribuido al profeta Jeremías, que probablemente fue compuesto después del año 587 a. C. como texto litúrgico para la conmemoración de la destrucción del templo y la cautividad en Babilonia. Consta de cinco elegías, las primeras cuatro en versos acrósticos.

El planto es una composición generalmente en verso de carácter popular, cuyos orígenes se remontan a esas bíblicas *lamentaciones* de Jeremías y al llanto de Aquiles por la muerte de Patroclo en la *Iliada*. En la Edad Media el género adoptó caracteres propios y fue largamente difundido en su doble temática religiosa y profana. Entre los siglos XIII y XIV fueron numerosos los plantos a (puestos en boca de) la Virgen, entre ellos el planto dramático de Jacopone da Todi (*Lauda*) así como los plantos amorosos de las mujeres abandonadas o malcasadas (el anónimo lamento de la esposa paduana, *Lamento della sposa padovana*), así como en la lírica de temática política. En la Edad Media española están las “Coplas a la muerte de su padre”, de Jorge Manrique, el planto

de Pleberio en *La Celestina*, y más recientemente el “Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías”, de Federico García Lorca.

Se identifican como género lírico, pero si los asociamos a sus raíces culturales y funerarios, es absurdo no reconocer la teatralidad de los mismos. En la Edad Media, además, esta forma genérica queda interrelacionada con las representaciones de la Pasión, como si estas recuperaran un ancestro genérico, si bien suelen concentrarse en los duelos de la Virgen (aparte de las mencionadas *laude* dramáticas italianas, los numerosos plantos de la Virgen, como el de Gonzalo de Berceo, *Duelo que fizo la Virgen el día de la pasión de su Fijo*, o de Gómez Manrique, *Coplas o lamentaciones fechas para la Semana Santa*).

Ahora bien, a pesar de su permanencia en el discurso social y de la importancia que tuvieron en el nacimiento del teatro a partir de los trenos, no son del todo caracterizadoras para los fenómenos que nos ocupan porque revelan una imagen demasiado estática del proceso comunicativo e interactivo. Efectivamente pareciera que el lamento, sea del tipo que sea –aquí nos interesa ante todo los efectuados por los sufrimientos y muerte de un ser sagrado- queda como una respuesta unilateral ante un hecho luctuoso. En un sentido opuesto al de la risa. Pero tanto una como el otro, suelen entrar dentro de un proceso interactivo entre el motivador de la aflicción y los afligidos, y de estos entre sí, y con diversas funciones emocionales y morales en juego.

El duelo tiene mucho que ver con la cercanía empática del doliente con su objeto. En este sentido nos encontramos, en otro plano, que este objeto es la víctima sacrificial, que suscita piedad (compasión) y temor, así como la liberación de estas pasiones. Culpa y redención, en términos cristianos, y efectos semejantes para el Islam.

Esto nos retrotrae al planteamiento sobre si no será la tragedia, y más aún el sentimiento trágico, lo que nos explique conjuntamente la Pasión de Jesús y la *Ta'ziya*, pero veremos cómo la idea de tragedia es también limitada a este respecto y ha sido muy discutida.

Schopenhauer, entre los pensadores alemanes, ha diferenciado tragedia y *Trauerspiel* (‘representación luctuosa’) y así lo reelabora Massimo Cacciari (1989). Esto, que se ha formulado para la época contemporánea como alternativa de la tragedia,

bien podría generalizarse como una actitud paralela a la trágica. Independientemente de que estemos ante meras hipótesis, tales ideas, lo mismo que la de la experiencia trágica, serían insuficientes para enmarcar taxativamente las formas de la Pasión y de la *Ta'ziya*.

Veremos seguidamente –apartado II.3.- cómo puede contribuir a su conocimiento entenderlos en relación con los procesos sacrificiales (Eagleton, 2011: 347-373).

La tragedia surge del ritual primitivo, tanto de culto mortuorio a determinados héroes como de celebración del ciclo de la vegetación. Fue característico el tema del conflicto entre el héroe (mitológico, ancestral, semi-histórico) y un antagonista, culminado en la muerte del primero y su resurrección, con la cual se establecía un paralelo con el ciclo de la muerte y el resurgimiento en la naturaleza. Las primeras tragedias religiosas que nos son conocidas son los dramas de la pasión de Egipto y Siria en torno a los personajes mitológicos Osiris, Atis y Adonis.

En Europa, la tragedia se desarrolla primero en Grecia, como derivación del culto al dios de la naturaleza Dionisos (el ditirambo, o danza saltada, representaba acontecimientos de la vida de este dios), y además los ritos funerario en honor de los héroes de las tribus. Rodríguez Adrados ha puesto de manifiesto que no proviene solo del ditirambo, sino también de la actividad de coros que entonaban trenos o lamentos funerarios. Literalmente, tragedia significa “canción del macho cabrío” y parece referirse al ritual totémico del sacrificio de un macho cabrío a Dionisos. El término se aplica a todas las obras dramáticas de elevada seriedad con final feliz o sin él (p.e, *Filoctetes*, de Sofocles). Los coros, que constituían gran parte de la obra, daban a la tragedia no sólo una dignidad reflexiva y un contenido filosófico, sino un alcance muy amplio, ya que las reflexiones y los comentarios del coro recordaban el pasado que había originado la acción presentada (Shipley: 520-521).

En la tradición cristiana la Semana Santa, que en términos generales constituye la mayor escenificación de duelo, diversificada en tantas formas como pueblos y culturas, con una tradición de siglos a sus espaldas, se consolida cada vez más con objeto de revivir en forma realista los sucesos de la Pasión de Cristo, inician una tradición conmemorativa ritual que se da en paralelo o dentro de la liturgia, la cual ya de por sí tiene como centro el sacrificio de Cristo.

En la tradición musulmana en el décimo día del mes Muharram (primer mes del año lunar del calendario musulmán), los chiíes lloran cada año, porque creen que Hussein intercederá por ellos en la Resurrección.

Esta demostración popular es signo de una culpabilidad colectiva por haber abandonado a un héroe justo. La conmemoración de esa tragedia sigue la de los hicieron duelo por el martirio del Imam Hussein invitando a los creyentes a revivir tal duelo y luto del tipo de los que sirven para recordar la proeza y el sacrificio de grandes hombres. La representación denominada *Ta'ziya* es la concreción teatral de esta manifestación.

El dolor se constituye ciertamente como elemento constante a lo largo de la historia, y también de la historia intelectual del mundo. Las fuentes de dicho dolor pueden ser muy variadas, y éste manifestarse de múltiples maneras. De forma general el dolor produce un estado de tristeza o melancolía en quien lo experimenta, que lleva a la agonía, a la superación o a la resignación ante el mismo. Pero volviendo a lo que decíamos al comienzo de este apartado, y con el fin de recapitular, es la manifestación de duelo la que nos permite enmarcar los hechos culturales que nos hemos propuesto estudiar. La manifestación de duelo es un componente muy significativo de las representaciones de la Pasión de Jesús y de la *Ta'ziya*, hasta el punto de que podemos caracterizarlas como teatro religioso de duelo.

II.3. Sacrificio y expiación

Cuando queremos conocer el sentido del sacrificio en el drama ritual religioso, encontramos que el sacrificio por un lado se considera el centro del mundo de las ideas y de la praxis social. Por otro lado el sacrificio es el punto de partida de los mitos y los cultos del mundo antiguo. Y para entender la situación trágica de la historia del sacrificio es necesario conocer la historia esencial de la víctima. En todas las culturas, sin importar su origen, generalmente las ceremonias de sacrificio se han producido de manera similar, probablemente no siempre por cuestiones de sincretismo, sino también debido a procesos mentales paralelos, que ocurren sin necesidad de contacto entre diferentes grupos.

II.3.1. El sacrificio en el mundo antiguo

La historia trágica del sacrificio o de la víctima comienzan desde el momento en que “bien” y “mal” son conceptos comprensibles para el hombre; otros como “pecado”, “culpa” o “perdón” deben surgir paralelamente. El acto de ofrecer algo a la deidad ofendida, en señal de homenaje o expiación, no es más que una réplica de las normas de compensación que los hombres aplican con sus semejantes, y que el vehículo para viajar desde el mundo de los hombres hasta el de los dioses sea la muerte parece una idea lógica, ya que no es entre los mortales donde aquellos habitan. En el período primario de la historia humana, la creencia en el empleo de un hombre divino o de un animal como víctima expiatoria nos señala de un modo directo la costumbre de expulsar los males solo y en tanto que a esos males se les crea transferidos a un dios, a quien después se mata. Pero, si preguntamos por qué debe escogerse un dios agonizante para recoger y llevarse los pecados y tristezas del pueblo, puede pensarse que en la práctica de emplear a la divinidad como víctima expiatoria tenemos una combinación de dos costumbres que fueron en un tiempo distintas e independientes. Por una parte, la costumbre de matar a un dios humano o animal con el fin de salvar su vida divina del debilitamiento por el paso de los años y, por otra, también la costumbre de efectuar una expulsión general de maldades y pecados una vez al año (Fraser: 648).

Ahora bien, si aconteciese que los hombres combinaran esas dos costumbres, llegaríamos al resultado de emplear un dios agonizante como víctima expiatoria.

También, el uso de la divinidad con dicha función nos aclara la ambigüedad sobre la costumbre europea de la "expulsión de la muerte". Hay fundamentos para creer que en esta ceremonia la así llamada Muerte, fue originariamente el espíritu de la vegetación, que cada año mataban en primavera con la idea de que volviera otra vez a la vida (Fraser: 650).

Fraser, en su libro *La rama dorada*, ha enumerado un buen repertorio de rituales de expulsión del mal o los demonios. Hay varias formas de expulsión: o los demonios son encarnados de alguna manera, o son simplemente imaginados. Los iroqueses, por ejemplo, se disfrazan de animales salvajes para efectuar la ceremonia y confesar sus pecados; es un tiempo de licencia: el tema típico del cambio de estación que ya conocemos. O puede la población expulsar con palos, entre risa y licencias, a los

espíritus invisibles, como se hace en Guinea. Un principio de dramatización está presente cuando entre los Mossos de China, la expulsión la realiza con sus conjuros un hechicero que va de casa en casa acompañado de niños, que contestan “nos vamos”, representando a los demonios. En Roma todos los años, el día 14 de marzo, era llevado en procesión por las calles de Roma un hombre cubierto de pieles al que pegaban con cayados blancos y largos para terminar echándole de la ciudad. Le llamaban *Mamurius Veturius*, o sea "el viejo Marte", y como la ceremonia tenía lugar un día antes de la primera luna llena del antiguo año romano (que comenzaba el primero de marzo), el hombre vestido de pieles representaba Marte del año anterior que echaban al principio del Año Nuevo, pues Marte no era en su origen un dios de la guerra, sino de la vegetación; era a Marte a quien el labrador romano oraba por la prosperidad de sus mieses y sus viñas, sus árboles frutales y sus talleres; era a Marte a quien el colegio sacerdotal de los hermanos Arvales, cuya ocupación era sacrificar para el crecimiento de las cosechas, dirigía sus peticiones casi exclusivamente; era a Marte, como ya vemos, a quien se sacrificaba un caballo en el mes de octubre para asegurar una abundante recolección (Fraser: 651).

Entonces, el ritual de la expulsión puede tomar la forma del sacrificio del chivo expiatorio o animal a quien se cargan todos los pecados, como entre los judíos. Hay huellas también de la expulsión de un chivo expiatorio humano, un fármaco, para emplear el término griego, o bien su muerte. En el Tíbet, por ejemplo, se quemaba un hombre de papel. En Méjico se llegaba, como es sabido, a los sacrificios humanos. Por ejemplo, la joven que encarnaba a Chico ecohuatl, la diosa del maíz, era muerta y el sacerdote se revestía después de su piel, lo que figuraba su resurrección, la renovación del año nuevo. Esta forma de mimesis consistente en revestirse de la piel de la víctima que encarnaba a un dios, es característica de Méjico. En otras partes la piel de la víctima, rellena de paja, indica su resurrección: así en el caso del otro de las Bufonias atenienses, de caballos sacrificados en rituales escitas. Es equivalente de máscara, que descende probablemente de la calavera.

Sin embargo, tanto en la costumbre romana como en la eslava el representante del dios aparece tratado no solamente como una deidad de la vegetación, sino también como una víctima expiatoria.

En suma, en épocas anteriores de la religión agraria los cultos realizan sacrificios por las siguientes creencias:

- 1- La creencia de que la víctima se ofrece como alimento para el espíritu del dios o sea como garantía para el crecimiento de las cosechas.
- 2- La creencia de que el espíritu del dios encarna en la víctima. Por ejemplo en el espíritu del grano creen que el dios-cereal produce el cereal de sí mismo; él da su propio cuerpo como alimento a los hombres, el muere para que ellos vivan.
- 3- La creencia de comer partes del cuerpo de la víctima para llegar a ser un dios en sus cualidades. Antes el hombre bebe la sangre y come la carne de la víctima, por su creencia de que está comiendo la carne y bebiendo la sangre de su dios. Un dios que alimenta así a su pueblo con su propio cuerpo despedazado en esta vida, que le promete una eternidad bendita en un mejor mundo ulterior, naturalmente había de reinar como supremo en sus afectos. No ha de extrañarnos que absorba en Egipto el culto y que los demás dioses sean pospuestos; que mientras estos solo eran reverenciados localmente, él y su divina compañera Isis fueran adorados de manera general (Fraser: 439).
- 4- La creencia de que la víctima se utiliza como modo para apaciguar los ánimos de los dioses y vía para restablecer la buena relación entre estos y los hombres.

Desde aquí el hombre invita a los dioses agrarios que pueden ser influidos en su provecho mediante el sacrificio.

En la religión agraria de los griegos, Dionisos fue dios del vino y responsable de la decadencia y revivificación vegetal. En su culto la matanza de machos cabríos llegó a considerarse como un sacrificio ofrendado a él. Según algunas hipótesis el cabrito era un animal especialmente identificado con el culto de Dionisos, por ser un animal lascivo y, según otras, por ser verdadero enemigo y destructor de la viña. En los dos casos debía ser sacrificado ritualmente como ofrenda propiciatoria o como castigo (Menegazzo: 16).

Así, se presencia el extraño espectáculo de un dios sacrificado a sí mismo, alegando ser su propio enemigo. Y como el dios debe participar de la víctima que se le ofrece, resulta que cuando esta víctima es él mismo, el dios come de su propia carne.

Por lo tanto, al dios cabrón Dionisos se le representa bebiendo sangre cruda de un macho cabrío, y al dios toro Dionisos se le llama “el que come toros”. Por analogía con estos casos, podemos conjeturar que siempre que se represente a un dios comiendo de un animal determinado, este animal fue en un principio el propio dios (Fraser: 499). En la fábula griega, Dionisos no fue la única deidad griega cuya historia trágica y ritual parece reflejar la decadencia y revivificación de la vegetación. En otra forma y con diferente aplicación aparece la antigua leyenda en el mito de Deméter y Perséfone. Substancialmente es idéntico al mito sirio de Afrodita (Astarté) y Adonis (Tammuz), al mito frigio de Cibele y Atis y al egipcio de Isis y Osiris amado que personifica la vegetación, más especialmente el cereal, que muere en invierno y revive en primavera, solo que mientras la imaginación oriental representó al amado y perdido como un amante o marido muerto y llorado por su amada o esposa, la fantasía griega personalizó la misma idea bajo la forma, más pura y tierna, de una hija muerta y llorada por su madre apenada (Fraser: 451).

No obstante, una tradición de sacrificios humanos puede no haber sido en ocasiones más que la mala interpretación de un rito sacrificial en el que una víctima animal era tratada como persona. Por ejemplo, en Tenedos le calzaban borceguíes al ternero recién nacido sacrificado a Dionisos, y la vaca madre era atendida como una mujer púérpera. En Roma se sacrificaba una cabra a Vedijovis, como si fuera una persona.

Por otro lado, es probable que estos curiosos ritos fuesen también mitigaciones de la costumbre, más antigua y ruda, de sacrificar seres humanos, y que la ficción posterior de tratar a las víctimas sacrificiales como personas fuera simplemente parte de una falsificación pía y bondadosa que engañara al dios dándole víctimas menos valiosas que hombres y mujeres palpitantes. Hay muchos casos indudables de sustitución de víctimas humanas por animales que vienen en apoyo de esta interpretación (Fraser: 450). En otras culturas el sacrificio humano se convierte en “el sacrificio perfecto”, es decir, el sacrificio animal debió sustituirse por el humano, obviamente una ofrenda mucho más valiosa pues se trataría de un semejante. De aquí se evolucionaría al sacrificio del primogénito, la posesión más preciosa de una madre o un padre, su primer hijo nacido, que además por su condición de inocente estaría libre de pecado.

A partir de ahí aparece la idea de que el sacrificio de cualquier cosa menor a lo impecable y puro denigraría el valor inherente del rito. Un sacrificio de tal magnitud debía de poder borrar los pecados de los padres, quizá los de una villa completa. Sin embargo un niño “ordinario” de padres campesinos quizá no fuese el sacrificio disponible más costoso. El hijo de un rey debió haber sido aún mejor. Así que, finalmente, los reyes sacrificaron a sus propios niños para pacificar a “los dioses”.

Pero el sacrificio de un niño real todavía no representaba el sacrificio perfecto, ya que el niño no era sacrificado por su propia voluntad. Un sacrificio voluntario de sangre real llegaría a acercarse más a la ofrenda perfecta. El único problema que plantearía esta idea es que ningún rey habría vivido una vida lo suficientemente ejemplar. Al intentar resolver este dilema, finalmente a alguien se le debió ocurrir la idea de un sacrificio final, un sacrificio que valdría por todos los sacrificios de todos los tiempos, por ejemplo en Roma los sacrificios humanos a Atis consistían en elegir a un hombre joven que era tratado como un rey durante un año y luego sacrificado para asegurar una buena cosecha.

Incluso los griegos de la Antigüedad estaban familiarizados con el uso de víctimas propiciatorias humanas. En la ciudad nativa de Plutarco, Queronea, se ejecutaba una ceremonia de esta clase por el magistrado jefe en el Pritaneo y por cada agricultor en su casa. Se llamaba la "expulsión del hambre". Pegaban a un esclavo con los cayados de Agnuscastus y lo expulsaban diciéndole: "¡Afuera con el hambre y adentro la riqueza y la salud!". Cuando Plutarco tuvo el puesto de magistrado jefe de su ciudad nativa, hizo esta ceremonia en el Pritaneo y él recuerda la discusión a que después dio lugar la costumbre. Pero en la civilizada Grecia la costumbre de la expiación victimaria tomó tintes más sombríos que el rito inocente que el amable y piadoso Plutarco presidió. En Marsella, una de las más famosas y brillantes colonias griegas, era asolada por una plaga, un hombre de la clase más pobre se ofrecía como víctima expiatoria y durante un año era mantenido a expensas públicas y alimentado con selectos y puros alimentos. Al expirar el año le ponían vestiduras sagradas decoradas con ramas sagradas y le conducían por toda la ciudad mientras se elevaban preces para que todos los males del pueblo recayesen sobre su cabeza. Después era expulsado de la ciudad o muerto a pedradas fuera de las murallas.

Corrientemente mantenían los atenienses a expensas públicas unos cuantos seres degradados e inútiles, y cuando alguna calamidad como epidemia o hambre caía sobre la ciudad, sacrificaban a dos de estos proscritos como víctimas expiatorias. Una de estas víctimas era sacrificada para los hombres y la otra para las mujeres. La primera llevaba rodeando su cuello una ristra de higos negros y la segunda, de higos blancos (Fraser: 652).

A continuación, la explicación que hemos dado acerca de la víctima expiatoria griega es exacta, salvo una objeción que de otro modo se produciría a la teoría de que al sacerdote de Aricia le mataban como representante del espíritu de las arboledas pudiera haberse objetado que tal costumbre no tenía analogía en la antigüedad clásica. Pero hemos dado razones suficientes para creer que el ser humano periódica y ocasionalmente muerto por los griegos asiáticos, era sistemáticamente tratado como la corporeización de una divinidad de la vegetación. Es probable que las personas que los atenienses retenían para sacrificar fuesen tratadas también como divinas. Que fuesen proscritas de la sociedad, no empece: en la idea primitiva no se escogía a un hombre como intérprete o corporeización de un dios en consideración a sus eximias cualidades morales o a su rango social. El aflujo divino descendía igual sobre el bueno, el malo, el alto y el bajo. Y así, si los civilizados griegos de Asia y de Atenas sacrificaban habitualmente personas a quienes consideraban como dioses encarnados, ¿no puede haber probabilidad intrínseca en la hipótesis de que en el amanecer de la historia se observaba una costumbre similar por los semi bárbaros latinos en la floresta anciana? Mas para remachar el argumento, es sin duda deseable probar que la costumbre de matar al representante humano de un dios se conocía y practicaba en la Italia antigua, no sólo en el bosque anciano, sino en otras partes (Fraser: 657).

Y como último ejemplo del sacrificio humano, tenemos el mito de Mitra⁵. Este mito tiene un caso particular. Él ayunó en el desierto durante cuarenta días y sufrió una “pasión” que se celebraba en la semana del 23 de marzo, con la llegada de la primavera.

⁵ Mitra: Dios adorado en el antiguo Imperio Romano, de origen persa, e identificado con el Sol. Véase al respecto Magdalena Miret:165.

Durante dicha pasión Mitra se veía obligado a matar a un toro, de cuya sangre brotaba toda la creación. Tuvo doce discípulos con quienes compartiría una última cena sacramental. Se sacrificó a sí mismo para redimir al género humano. Descendió al mundo subterráneo, donde conquistaría la muerte, para renacer a la vida al tercer día. Entre sus muchos títulos, se le conocía como la luz, la verdad o El Dios Pastor. Aquellos que le adoraban invocando su nombre podían curar a los enfermos y ejecutar milagros. Mediante la ejecución del rito de beber su sangre y comer su carne (sacrificio del toro) sus fieles podían conquistar también la muerte. Asimismo, después del Día del Juicio, los muertos resucitarían (Martínez: 13).

II.3.2. El sacrificio en el pensamiento cristiano

En este tema interpretaremos dos manifestaciones de un mismo sacrificio. El Sacrificio de la Misa y el de la Cruz son un mismo e idéntico sacrificio, porque la víctima y el oferente son el mismo.

Pues, empezamos con la idea básica de la muerte noble y eficaz salvíficamente, procedente del misticismo de la religión pagana circundante, que se complementó con otras nociones judías como la del siervo sufriente de Iahvé, del segundo Isaías (capítulos 42.49-53), y de la expiación⁶ "por mucha gente, o por todo el mundo, o de sus pecados, es decir, la salvación de la ira de Dios cuyo rastro aparece en las historias de los mártires del libro segundo de los Macabeos que mueren por sus propios pecados y por los del pueblo" (175-176.) Por Pablo, sobre todo⁷, se formula una teología de que Jesús aceptó previa y conscientemente como parte de un mandato divino, y que esa muerte habría ser redentora, vicaria por la humanidad entera. En efecto, había en el mundo griego—y de ningún modo en el judío—"una conciencia generalizada de que era posible y

⁶ En la teología cristiana, proceso por el que los pecadores se ponen a bien con Dios, a través de la vida, muerte y resurrección de Jesucristo. No se reconoce ninguna teoría como normativa, pero las teorías de Ireneo (que acentúa la victoria sobre el mal), Anselmo (que resalta la satisfacción). Véase al respecto Magdalena Miret: 89.

⁷ Cristo murió por nosotros: Romanos 5,8; Uno murió por todos: 2 Corintios 5,14-15; Marcos 10,45: Jesús dio su vida como rescate por todos.

eficaz que una persona asumiera el sufrimiento, la muerte o el destino de otra, de modo que mediante su propia muerte pueda salvar a ese otro"⁸.

Desde lejanos tiempos, los hombres ofrecían a Dios sacrificios de animales (Abel, Abraham) demostrando con ello la grandeza y magnitud del Creador, a la vez que servía de reconocimiento hacia Dios, del que todo lo habían recibido. Como satisfacción por los pecados cometidos Cristo sacerdote tal como Melquisedech, ofreció en la Última Cena el sacrificio del Pan y del Vino, su Cuerpo y Sangre, no solo a los discípulos, sino también al Padre como remisión de nuestros pecados y en memoria del Sacrificio de la Cruz (Bertos Herrera: 16).

Por otro lado la creencia antigua de que el espíritu de Dios se encarna en los cereales agrarios, genera la idea en el creyente de que come pan y vino por su creencia de que estos son la sangre y el cuerpo de su dios. Esto es lo que hace el cristianismo en el acto de la misa, en el que el sacerdote ofrece el cuerpo y sangre de Cristo en forma de pan y vino a los creyentes. Este acto se llama "Sacrificio de la Misa", pero el término está siendo objeto de cierto desplazamiento por la idea que se impone de "Banquete de la Eucaristía". Sin embargo, creen que esta idea de banquete, como gran comida, o según lo que muestra *el Diccionario de la Real Academia Española* como "comida a la que concurren muchas personas para celebrar algún acontecimiento", no responde ni se identifica totalmente con el sentido que la Eucaristía tiene en la Misa; baste recordar tres figuras eucarísticas del Antiguo Testamento con carácter de Sacrificio: el de Abel, el de Isaac y el de Melquisedech.

Fray Luis de Granada describe el concepto del sacrificio en palabras acertadas al decir: "Misa es un altísimo y divísimo sacrificio que se ofrece a Dios, en el cual la Iglesia, mediante el misterio del sacerdote ofrece al Eterno Padre la más rica ofrenda que se le puede ofrecer, que es el cuerpo y el sangre de su unigénito Hijo, que por los cristianos se ofreció en la Cruz" (Sarriá: 1026,7).

⁸ "La muerte de Jesús como acontecimiento de salvación: influencias paganas en la doctrina cristiana", en E. Muñiz y R. Urias (ed.), *Del Coliseo al Vaticano*, Fundación J. M. Lara, Sevilla, 2005; p. 55.

Aquilino de Pedro nos define el sacrificio en el cristianismo como acto cultural que consiste en destruir o inutilizar un ser vivo o un elemento natural como signo de reconocimiento de la soberanía de Dios. Lo esencial no es la destrucción, sino la actitud de reverente reconocimiento. En el Antiguo Testamento se sacrificaban animales, se derramaban aceite y otros líquidos, se quemaban cereales, etc. Con Cristo, que en la Cruz realizó el supremo sacrificio, todos los demás han quedado abolidos. En sentido más amplio, se habla de sacrificio como dedicación de la propia vida a Dios, y también en el sentido de asumir algo doloroso por Dios (Aquilino de Pedro: 216).

En definitiva con los mitos de las religiones agrarias hemos llegado a una constante: la liberación de una colectividad mediante el sacrificio de un elegido. Para pasar de un “*statu quo*” negativo a otro positivo, es preciso el sacrificio de una víctima, y este sacrificio ha de estar en consonancia con el tipo de redención que necesita lograr. Mientras que en la religión cristiana, por ejemplo, es tan grande el cambio desde “el *statu quo*” de una humanidad condenada al de una portadora de la gracia de la divinidad, que la víctima tuvo que ser el mismo hijo de Dios.

Este tipo de sacrificio redentor, o purificador, se da de forma paralela en la historia de las religiones, y en la del teatro. Romeo y Julieta, Hamlet, o tantos héroes y víctimas, redimen con su propia vida la sociedad negativa que habitan. Prometeo, en la tragedia griega, es otro ejemplo característico similar al modelo redentor del cristianismo (Alonso de Santos: 242).

II.3.3. El sacrificio en el pensamiento islámico

Ahora, vamos a hablar sobre la situación trágica del sacrificio en el Islam en general y dentro de la corriente chiita en particular. Se presenta en la tragedia de Ashurra (el sacrificio del Imam Hussein, el nieto del profeta Mohammed y su familia), que describe Berthold en la siguiente afirmación: “Si se puede medir el éxito de un drama por los efectos que producen en el pueblo para el que ha sido creado o en los espectadores ante los cuales se representa, no existe ningún drama que pueda superar a la tragedia conocida en todo el mundo mahometano como «El relato de Hassan y Hussein»” (Berthold: 30-31).

El fondo de la acción lo constituyen hechos históricos orlados por la leyenda. Al morir Mahoma, en el año 632 d.C., dejó un harén de 12 mujeres, pero ningún hijo. Según un supuesto testamento del profeta, la herencia habría de corresponder a su hija Fátima, mujer de Ali. En torno a los hijos de esta, Hassan y Hussein, estalló una sangrienta guerra. En el 680 los habitantes de Kufa en Mesopotamia se entregaron al Imam Hussein y le suplicaron que acudiera a ellos para asumir el poder como heredero legítimo del Profeta. Sin embargo, al entrar Hussein en Mesopotamia, acompañado de su familia de 70 fieles, sus partidarios en aquel país habían mudado de parecer. En vez de la entronización le aguardaba la orden de someterse incondicionalmente al califa Yazid y de renunciar a todas sus pretensiones. Hussein se opuso a la traición. Privado de toda ayuda y de las aguas del Éufrates, se extravió con sus seguidores en las llanuras de Kerbala. Agotado por la sed cayeron víctimas de las tropas de Yazid. Las mujeres fueron hechas prisioneras.

Pues, antes de entrar directamente a la cuestión del sacrificio en la tragedia de Kerbala, en principio tenemos que conocer de dónde viene la historia del sacrificio en el Islam.

El Corán sagrado dice:

Y dijo (Abraham): ¡Voy a mi señor! ¡Él me dirigirá!. ¡Señor! ¡Regálame un hijo justo! Así que lo bendijimos con un niño clemente y bondadoso. Entonces, le dimos la buena nueva. De un muchacho benigno. Y cuando tuvo bastante edad como para ir con su padre, él (Abraham) le dijo: “¡Hijito! He soñado que te inmolaba. ¡Mira, pues qué te parece”. Dijo (Isaac): “¡Padre! ¡Haz lo que se te ordena! Encontrarás, sí Alá quiere, que soy de los pacientes”. Cuando ya se había sometido los dos y le habían puesto contra el suelo... Y le llamamos “¡Abraham!. Has realizado el sueño. Así retribuimos a quienes hacen el bien”. Si, ésta la prueba manifiesta. Le rescatamos mediante un espléndido Sacrificio y perpetuamos su recuerdo en la posteridad. (*El Corán*, Los puestos en fila, sura 37, Ayas 99-108, págs. 440-441).

Estos versículos del Corán indican que Dios puso a prueba a Abraham pidiéndole que sacrificase a su primogénito Isaac. Cuando ya iba a cumplir el mandato, Dios lo relevó de su promesa diciéndole que el sacrificio había sido pospuesto y sustituido por

uno mayor. ¿Cuál fue ese sacrificio? La respuesta, según los exegetas e intérpretes del Corán, es que los versículos profetizaron la muerte del Imam Hussein. ¿Por qué?

En primer lugar, Dios no pide cosas ilógicas, sin sentido. ¿Qué hubiera pasado si Abraham hubiera matado a su hijo? Lo más probable es que hubiera sido atacado por sus gentes, acusándolo de loco por haber hecho algo sin explicación ni motivo, según ellos. ¿Qué se hubiera ganado con que Isaac hubiese muerto? Nada. Por ello Dios sustituyó el sacrificio por uno mayor. ¿Cuál fue ese sacrificio espléndido y terrible anunciado por Dios?

Según los intérpretes y comentaristas sunníes ese sacrificio espléndido y terrible es el del carnero que Dios dio a Abraham y que los musulmanes repetimos, en conmemoración de dicho evento, en el día de la festividad de "Id al-Adha", que se traduce al español como "Fiesta del Sacrificio"⁹. Los musulmanes observan el día de hoy, por el sacrificio de un animal - por lo general una oveja, cabra o vaca - de acuerdo a la integridad de directrices islámicas, y luego ofrecer la mayor parte de su carne en la caridad. Los musulmanes lo hacen para seguir el ejemplo de Abraham en la demostración de obediencia a Dios. Pero este sacrificio no tiene nada de terrible, y su magnificencia es sólo en cuanto a que se trata de un acto de devoción: una caridad.

En cambio, el martirio del Imam Hussein fue ambas cosas: terrible y espléndido, terrible en cuanto al alto grado de sufrimiento por el que tuvieron que pasar el Imam y sus familiares y seguidores; por la persecución y la sed; por la crueldad de los despiadados asesinos y en cuanto a que fuera magnífico, ciertamente lo fue. Este sacrificio no fue en vano, sino que tuvo la más grande finalidad: salvar al Islam.

Su levantamiento no fue por causa de deseo de poder, riqueza y comodidad, sino para mostrar a los musulmanes de todo el mundo que el Islam era lo que el Santo Profeta había predicado y legado a través de los miembros de su Familia, y no el remedo de religión que estaba en manos de los Omeyas.

⁹ Para más información, véase sobre el sacrificio ritual islámico, Magdalena Miret, p. 215.

Su sacrificio tampoco fue una redención, tal como la entienden los cristianos, ya que en el Islam nadie carga con las culpas de los demás; sino que fue una lucha hasta el final, tratando de defender lo más valioso de la vida: la Verdad y la Fe. Su sacrificio fue magnífico en todos sus detalles, y, como lo dijo Dios en el Corán: “Le rescatamos mediante un espléndido sacrificio y perpetuamos su recuerdo en la posteridad” (*El Corán*, sura Los puestos de fila, Ayas107-108, pág. 441).

El martirio del Imam Hussein, por lo tanto, es un ejemplo y una enseñanza para todas las generaciones posteriores a la suya: para que observen lo bueno y lo malo y aprendan a diferenciarlo.

De este modo, desde tiempos remotos, la humanidad comenzó a ofrecer sacrificios a un dios con la esperanza de aplacar su ira y recibir el perdón del pecado. Pero ¿qué sacrificios particulares, pensaban las civilizaciones, tenían el poder de perdonar los pecados? La regla general del valor expiatorio de un sacrificio era que el sacrificio era más costoso y más perfecto, absolvía más pecados.

Para finalizar, se puede decir que el mundo, desde el comienzo de los tiempos, está lleno de víctimas: de la justicia, de la sociedad, de las costumbres, de las culturas. La naturaleza es la primera que crea víctimas. A continuación lo hacen las costumbres del pasado, las relaciones de unos sobre otros, y los poderes y privilegios que tenemos con los demás, y, a veces, con nosotros mismos. A menudo, la situación en que vive la persona— y el personaje— es tan injusta que, como dice Brecht, la meta de algunos consiste únicamente en poder sobrevivir. Cualquier víctima puede convertirse en protagonista de las historias teatrales, siempre que no se haya entregado y siga luchando contra la situación. Si se entrega, si se resigna, no hay personaje, no hay conflicto dramático. Los motivos del personaje pueden ser altruistas o egoístas, moverse por ideales o por razones prácticas, estar influidos por lo social o lo individual, pero su deseo y fuerza es la lucha por cambiar lo que les hace sufrir, directa o indirectamente, es alimento que les mantiene vivos dentro de esa obra. Una obra de teatro se convierte así en la defensa de una virtud (representada en el héroe). El autor avala así esa virtud que la sociedad ha ido haciendo desaparecer, o que los dioses de la naturaleza dificultan en su existencia en el territorio humano. Para transformar algo de la sociedad, le han sucedido

los problemas de relación de los hombres comunes dentro del entorno que les configura, y su lucha por mejorar el mundo (Alonso de Santos: 242).

II.4. El sentido trágico

La tragedia en particular, y el pensamiento trágico en general, corresponden a determinadas visiones del hombre sobre el mundo y sus relaciones con lo desconocido (dioses, misterio, sufrimiento, caída, etc.).

En el posible sentido trágico de la Pasión de Jesús y de la Ta'ziya confluiría su carácter de manifestación de duelo y su carácter sacrificial en la medida en que, no lo olvidemos, la experiencia trágica o sentido trágico tiene que ver con la acuñación de mitos o fábulas trágicas que lo suscitan y en las que se plasma. Esta es pues una cuestión crucial que no pretendemos resolver aquí porque no está en nuestra mano resolver los interrogantes parciales, que cuando menos son los siguientes:

1. En qué consiste la experiencia trágica y si en la cosmovisión de la cultura islámica así como de la cristiana (se podría pensar también en la hinduista, etc.) cabe la tragedia. Aquí la disparidad de puntos de vista, sobre todo de los pensadores occidentales, se une a las restricciones efectuadas desde dentro de cada una de esas creencias.
2. La posibilidad o no de considerar la representación de la Pasión de Jesús y la Ta'ziya como representación de fábulas dramáticas, es decir, como teatro. Aquí las posturas de los que desde la religión niegan que esto sea teatro (y menos aún lo sea la Misa) sino una cada vez renovada vivencia del Misterio, se une con los que desde una estética teatral radical sostienen que efectivamente no es teatro en tanto no es teatro convencional –lo que en la cultura occidental desustancializada llamamos teatro- sino verdadero teatro. Por otro lado, desde instancias religiosas y para fines de representación de creencias o adoctrinamiento, se puede utilizar ese teatro convencional; piénsese, por ejemplo, en el teatro jesuítico, que ya no se plantea como teatro sagrado sino como teatro humanístico.
3. Independientemente de que desde las respectivas religiones se niegue la posibilidad de la tragedia (en los relatos constitutivos o relevantes de su fe: la Pasión de Cristo para los cristianos y la muerte de Hussein para la orientación chií del Islam, así como en

otros relatos), hay que entender que tanto el cristianismo como el islam son resultados sincréticos de la cultura semita, desconocedora del teatro, con otras culturas donde este tiene cabida. De este modo, se da efectivamente el hecho de que los relatos relevantes para la fe de cristianos y musulmanes puedan tener forma de tragedia, aunque sea cuestionable su sentido trágico.

En lo que respecta al primero de los puntos señalados, es extensísima la reflexión sobre la idea de tragedia, comenzando por Aristóteles. Para Aristóteles: “La tragedia es imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies de aderezos en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por lenguaje sazonado el que tiene ritmo, armonía y canto, y por separada (...) especies de aderezos, el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto” (1449b).

Es decir, la tragedia consuma la purgación (catarsis) de la pasión provocando la piedad y el terror en el espectador. Hay compasión y por lo tanto identificación, “cuando presumimos que nosotros (o alguno de los nuestros) también podríamos ser víctimas, y que el peligro parece próximo” (Aristóteles, Retórica, II: 3). En este caso, los personajes, según el dogma clásico, no deberán ser ni absolutamente buenos ni absolutamente malos; es necesario que caigan en desgracia por alguna falta que les mueva a lamentarse sin llevarlos al odio. La catarsis es uno de los objetivos y una de las consecuencias de la tragedia que, “mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (Poética, 1449b). Se trata de un término médico que asimila la identificación a un acto de evacuación y descarga afectiva; no es raro que de ella resulte una “limpieza” y una purificación a través de la regeneración del yo perceptor (Pavis: 52).

Un momento decisivo en la historia de la reflexión sobre lo trágico es el del inicio de la contemporaneidad, en el que se recobra el impulso filosófico. Hegel, como pensador destacado, define el sentido de lo trágico a partir de los conceptos de derecho y culpa: lo trágico, originariamente, consiste en el hecho de que ambas partes opuestas, tomadas en sí mismas, tienen cada una su derecho. Pero por otro lado, no pudiendo

realizar lo que hay de verdadero y positivo en su fin y carácter más que como negación y violación de la otra fuerza igualmente justa, pese a su moralidad, o más bien en razón de la misma, se encuentra forzada a caer en culpa (Alonso de Santos: 223).

El pensamiento filosófico del siglo XX no ha descartado la vigencia de la tragedia. Así en María Zambrano que si por un lado considera al cristianismo como superador de la tragedia –quizás porque la de Cristo sea la tragedia definitiva-, por otro lado explica en el laicismo y el racionalismo la necesidad poética de la tragedia a partir de la Edad Moderna (Linares: 36- 48).

Con respecto al tercer punto arriba señalado, parece claro que ya desde el relato evangélico, el modelo dramático griego está presente. No en balde los evangelistas estaban impregnados de la cultura griega. El profesor Piñero lo dice respecto de la redacción de los Evangelios sinópticos, y refiriéndose a los modelos narrativos que estos siguen:

No es difícil, pues [...] pensar que este modelo narrativo pueda aparecer en textos que han sido elaborados dentro de la historia de la literatura griega, como son los Evangelios. (Piñero: 51).

En otro lugar afirma:

A los griegos se les hacía necesario vivir la nueva doctrina de alguna manera al estilo de las escinificaciones místicas, con ceremonias y textos, no con reuniones de comentario. Y, sin embargo, el acto crucial que basaba todo el argumento religioso, tal como veíamos en el dionisismo, era la muerte de un hombre, es decir, un sacrificio que diera vida. Pero ni tal muerte podía ser representada, ni los relatos que daban significado a la peripecia del héroe eran exclusivamente los de su vida, sino los de la historia de su pueblo, el pueblo judío. En definitiva, la muerte que corregía el desorden de la muerte no incorporaba los textos y elementos que arrojaban en el mundo helenístico estas ceremonias, y, por otra parte, el hombre cercano, reciente para aquellos griegos, de quien se les hablaba, se convertía por causa de la distancia cultural en algo tan remoto como los antiguos héroes, así podemos deducir de la sorprendente

falta de detalles biográficos que resalta en las cartas de Pablo, el gran predicador del mito de Cristo entre los griegos (Piñero: 73-74).

De este modo, sea entendido o no como tragedia, la Pasión de Jesús es formalmente tragedia. Es también una extensión de la tragedia griega en cuanto tanto la tragedia griega como la Pasión de Cristo remiten a un rito constitutivo: el mismo dios, sea Dios o Dionisos, se sacrifica en cuerpo humano o en cuerpo del macho cabrío y se da a comer a los congregados como alimento de salvación¹⁰.

En el caso del martirio del Imam Hussein, no es descaminado pensar que un ancestro común ¿indoeuropeo? haya dado lugar, por ejemplo, al *Cantar de las Huestes de Igor* y al relato del martirio de las huestes del Imam Hussein, sin contar con que esta es una historia seria, de carácter elevado, con final de muerte que produce en los que presencian su representación efectos semejantes a los de la tragedia.

¹⁰ En el caso de Cristo, el sacrificio sangriento se cancela quedando representado por un sacrificio de pan y vino.

CAPÍTULO III. RELIGIÓN Y RITO EN EL TEATRO GRIEGO

III.1. Las bases religiosas del teatro griego

En Grecia, al pie de la Acrópolis de Atenas, comienza la historia del teatro europeo. Allí, sobre el suelo ático, creció una forma artística dramática cuyos valores estéticos y creadores no han perdido un ápice de su valor en más de dos mil quinientos años.

En cualquier circunstancia es necesario conocer el sustrato religioso del teatro griego para entender su desarrollo y formas, sobre todo la de la tragedia. Pero en nuestro caso se hace más perentorio debido a que consideramos aquí la aportación dramática de los griegos como antecedente, quizás solo como eslabón, de las manifestaciones de teatro religioso de duelo que aquí tomamos en consideración, del medio oriente y occidente europeo.

Previamente a la religiosidad de su teatro, es preciso tener en cuenta de manera básica algunos aspectos de la religión griega.

III.1.1. El dogma griego: En la Grecia clásica no hubo, excepto en unas pocas cosas muy concretas de corrientes religiosas, un dogma intangible contra el cual se pudiera chocar. La religión griega no era una religión de libro sagrado sobre la verdad de los dioses, equivalente por ejemplo a lo que son la Biblia, la Tora o el Corán, para otras culturas. Eso confería al mito una casi completa versatilidad y la posibilidad de ser una y otra vez revisado (Guzmán Guerra, Antonio: 17).

III.1.2. El poder de la aristocracia: Como contrapartida, la religión griega tenía, como el arte y la literatura, una función social; la vida de la polis hundía sus raíces en la religión. Era en el sentido etimológico del término una religión política; siempre había un dios específico que protegía a la polis, aunque no necesariamente uno solo (Alsina, José: 330). En Atenas fue el tirano Pisistrato (543 a.C.), quien instituyó los primeros certámenes dramáticos buscando en cierta manera atraerse el favor del pueblo ateniense. El caso es que tras unas primeras tentativas a cargo de Solón y Clístenes, la perspicacia de estadista de Pericles (en pleno siglo de oro ateniense) llevó a este al convencimiento de que el ciudadano de Atenas podía ser educado políticamente mediante el teatro, y fue

él precisamente quien ilusionó al pueblo con los ideales de coparticipación en la toma de decisiones y la corresponsabilidad en las mismas.

Así, por ejemplo, frente a los antiguos ideales aristocráticos de un poeta como Píndaro, que ensalzaban los triunfos de las clases nobles y adineradas, en el teatro se naturaliza el nuevo régimen democrático. (Guzmán Guerra: 10).

Entonces, el teatro fue un importante vehículo que contribuyó a difundir y hacer enraizar las nuevas ideas democráticas entre el pueblo. Por ejemplo, en una obra tan temprana como *Los Persas*, puesta en escena por Esquilo en el año 472 y costeadada probablemente por el propio Pericles, se trasladó al pueblo ateniense el sentimiento de honor político cívico de la polis, frente a los antiguos, insolidarios particulares honores y privilegios aristocráticos del siglo anterior.

III.1.3. Los mitos y los ritos: Los componentes de la actividad religiosa son fundamentalmente dos: las creencias que dan sentido al ritual religioso, y los ritos mismos. Para la religión griega es más adecuado hablar de mitos religiosos y ritos.

Los ritos de la religión griega, como los de cualquier otra, son una serie de actos religiosos con los que se busca la relación, directa o no, con la divinidad. Muchos de ellos tienen un origen pre-religioso, mágico, que ha ido adquiriendo personalidad propia. Tales actos están encaminados a buscar el bien para la vida del ejecutante o de su sociedad, apartar el mal, purificar lo que esté impuro, aumentar la fertilidad de los campos, buscar la protección de los espíritus o de los dioses.

Para ello se cuenta con una serie de actos muy concretos de purificación, ritos de alejamiento del mal (apotropaicos), la *impetratio boni*, sacrificios, plegarias, danzas, procesiones. También representan un ritual gran parte de los actos sociales: de nacimiento, de matrimonio, de paso de niño a hombre, de muerte, y todos los que se conocen como ritos de paso. Son muy de tener en cuenta, como veremos, los ritos destinados a promover la fertilidad del campo.

En conjunto, la vida social-religiosa primitiva, y también la que ya no se puede llamar primitiva, es muy rica y compleja. Llega un momento en que tales acciones son ya organizadas por el estado: así las fiestas regulan socialmente la actividad religiosa y

se establecen lugares propios para su cultivo como son los recintos sagrados, los templos y los altares, etc.

Además de los ritos podríamos hablar de objetos de fe o creencias. Fundamentalmente los dioses, que en Grecia pertenecen a diferentes categorías: por una parte los dioses superiores (los Doce Dioses), por otra, los dioses secundarios, las divinidades menores, los extranjeros, los dáimones.

Pero también hay dioses olímpicos y clónicos, cada uno con un tipo de rito distinto. Los clónicos son propios de una civilización agraria (como era la minoica, que ha dejado enorme influjo en la religión clásica). Los olímpicos, en cambio, son típicos de una cultura urbana. Hay casos de paso de uno a otro, como Demeter y Dionisos. Podemos, por otra parte, establecer la existencia de una religión popular (rural y urbana), frente a la que la anterior se desarrolló en determinados casos. Se trata, más bien, de purificar aspectos de la religión popular, o de profundizar ideas que se hallan en la base de las creencias populares. Existen, por otra parte, ciertas corrientes de pensamiento religioso que marcaron con fuerza de sello determinadas actitudes religiosas. Nilsson (Nilsson: 611), por ejemplo, ha insistido en la existencia, ya en la época arcaica de una religión legalista (simbolizada en la religión apolínea de Delfos) y una religión con corrientes místicas (Dionisos y la mística órfico-pitagórica). Cada una de ellas ha ejercido profunda influencia en la literatura religiosa, como veremos.

Finalmente, la religión personal, propia esencialmente, de los poetas y los pensadores y que, sin oponerse en principio a la religión popular, la corrige y purifica.

III.1.4. El mito de la muerte en la religión griega: dioses y héroes: Al tener mucho de agraria la religión en Grecia, lo mismo que en otros lugares, especialmente en Egipto y Asia Menor, el dios agrario que muere y luego resucita o conquista una vida nueva fuera de este mundo, juega un papel trascendente en la religión griega.

En principio los dioses son ajenos a la experiencia de la muerte; así, que Zeus muriese en Creta era una curiosidad y casi un escándalo para los griegos. La misma muerte de Dionisos era algo poco conocido, más bien propio de determinadas sectas o ritos místicos. Se da el caso del dios que desaparece y luego vuelve a la tierra: Dionisos, Perséfone; pero, en términos generales, quienes mueren son los héroes: los

dioses son inmortales. Han perdido el protagonismo de los rituales agrarios, siendo en la realidad Dioniso una excepción. Deméter y Perséfone, dos encarnaciones de la misma figura femenina, son otra excepción que es menos interesante para nosotros porque en su culto el ritual ha dado los Misterios, no el Teatro. En cualquier caso, los dos mitos y sus respectivos ritos son de gran interés para nosotros porque tienen que ver con la muerte y regeneración, y porque han sido base de escenificaciones.

En cuanto a los rituales místicos o de iniciación -que se caracterizan por basarse en narraciones de fe, celebrarse en templos cerrados y participar de la posibilidad de vivir en el más allá propiciada por el ejemplo de la muerte y resurrección del dios al que se venera- hay que tener en cuenta que los ritos dionisiacos, además de su repercusión en el nacimiento del teatro, tienen también un carácter místico, como los relacionados con Deméter- Perséfone y con Orfeo.

En la época helenística-romana, que es la del nacimiento y difusión de la religión cristiana, estas creencias se incrementan, tomándose del próximo y medio oriente otros mitos como los de Mitra, Isis y Osiris, Cibele y Atis, Venus y Adonis. Llamativamente en estas creencias místicas los venerados son una madre y/o amante y su hijo; en cualquier caso una figura femenina y otra masculina, la tierra y su fruto.

En la Edad Media occidental a las representaciones teatrales, con una fuerte impronta religiosa cristiana, se les llama *Misterios*. Esta denominación recuerda los relatos y representaciones místicas con las que el cristianismo se halla emparentado.

Pero volvamos a la situación de la religión griega donde con salvedades significativas, la muerte no toca a los dioses, y consideremos a los héroes, en relación con los cuales se da el culto a los muertos, próximo, de nuevo, a los rituales agrarios.

Es indiferente que los héroes sean dioses degradados, como lo son sin duda muchas veces, o provengan del mundo propiamente humano, la guerra o el deporte. El hecho es que en su culto han confluído los rituales agrarios y el culto de los muertos y que, aunque rebasa lo humano, son perfectamente antropomórficos, con algunas pequeñas excepciones, y también es importante que al oponerse a los dioses, no gozan de resurrección ni inmortalidad, aunque haya alguna excepción, como la de Dioniso, Heracles y Jacinto, objeto de apoteosis.

Por otra parte, este antropomorfismo¹¹ alcanzó también a los dioses: de aquí que los seres divinos con rasgos teriomórficos quedaron en un plano religioso inferior (Rodríguez Adrados: 601), que tendía a lo popular y grotesco, a lo lúdico incluso. Es decir, a los sátiros y demás componentes de las colectividades míticas, que comprenden también de otra parte a los seres antropomórficos. Difieren de los héroes en que no mueren; de los dioses, en su status inferior y en su carácter colectivo.

Desde otro punto de vista, si hay una característica singular del mito es su anticanonicidad. No existe una única versión de un mito. Reelaboradas una y otra vez a lo largo de los siglos por autores distintos, solemos encontrar variantes o versiones parcialmente diversas del relato mítico. En todo caso, para los antiguos griegos no estaba tan nítida como para nosotros la contraposición entre mito e historia, ni entre pensamiento mítico y pensamiento racional. Sin duda, los antiguos griegos creían que Agamenón fue un antiguo rey que, con toda certeza, había acudido a una antiquísima Guerra de Troya, y seguían respetando y venerando las tumbas de los antiguos héroes a los que continuaban rindiendo culto como criaturas benéficas, incluso después de muertos.

Rituales sobre un dios que muere y se regenera, como es Dionisos, están en la base del teatro trágico, y héroes a los que se le rinde culto tras su muerte serán personajes del mismo. No cabe duda, pues, del sentido religioso del teatro griego. Al igual que el teatro de otros países y diferentes culturas, tiene naturaleza sacra, al menos en las primeras manifestaciones que conducen a la creación teatral.

III.2. Escenificación ritual del drama griego

Atingentes al drama griego, tanto la épica como la lírica pueden entenderse como una serie de ceremonias básicas de la vida social practicadas por motivos religiosos; su base se halla en la literatura ritual, preliteraria, de la Grecia antigua. Su repertorio mítico entronca en un conjunto de relatos que pueden transmitirse en un

¹¹ Doctrina o creencia basada en atribuir aspecto y personalidad humana a animales, cosas y personajes divinos. Véase *Diccionario Enciclopédico*: (2009), Vox 1.

formato múltiple como canto, como recitado poético, como representación plástica e iconográfica (Guzmán Guerra: 17).

Para los antiguos griegos, la base de la religión se encuentra más en el ritual que en un conjunto de creencias. Guzmán Guerra afirma que la sociedad ateniense estaba más ritualizada que la Europa moderna, y de hecho el cristianismo y el propio protestantismo conceden una importancia a la fe y a las revelaciones muy alejadas de las creencias de los griegos. Por otra parte, entre el ritual y el teatro antiguo existe una serie de enlaces muy sugestivos que interactúan en uno y otro sentido, del ritual al teatro y del teatro al ritual.

Según lo que señala Guzmán Guerra los elementos rituales son los siguientes: el ritual súplica, los rituales funerarios, la purificación o catarsis y la oración. Quizás a estos haya que sumar la exaltación, si no es que va unido a la oración. En una sociedad primitiva en la que no está institucionalmente asegurada la protección personal, los ritos del suplicante adquieren una extraordinaria importancia. De hecho, se interpreta como un abominable acto no proporcionar derecho de acogida a un suplicante o expulsarlo del santuario donde ha buscado asilo. En el teatro abundan las escenas del suplicante que implora el auxilio del poderoso, y es posible que los propios autores de tragedia aprovecharan la existencia de este enorme impacto escénico y dramático. Así, en la *Orestíada*, Esquilo nos representa a Orestes agarrado del ombligo del santuario de Delfos, y al principio de *Edipo Rey*, de Sófocles, encontramos al pueblo entero de Tebas en actitud de suplicantes (Guzmán Guerra: 18).

Los otros elementos rituales, como son el culto a los muertos, y sobre todo la purificación o catarsis son aún más importantes.

La escenificación ritual se basa en la narración mítica de la aventura heroica, la celebración mediante el canto y la danza coral, y la teatralización. Dichas bases no se dan del todo separadas, concretándose en fiestas social-religiosas. Veamos cada una de ellas.

III.2.1. La narración mítica de la aventura heroica

La leyenda heroica, considerada base de la primera manifestación de la literatura griega, cual es la épica literaria, tiene una gran relevancia para el drama de tema heroico y de carácter trágico. Hay que reconocer que el rito funerario y el culto –influyente para el teatro- incluye la rememoración de los hechos llevados a cabo. Esto, no obstante, también es materia de la lírica.

III.2.2. La lírica ritual

Cuando entramos en el campo de la lírica, encontramos que lo lírico domina toda la vida social del griego prehistórico o preliterario (Alsina: 336). En todo caso, es lícito hablar de un origen ritual de la lírica, en todos sus aspectos, a partir del culto. Todas las teorías declaran, en definitiva, como reciente, aquello que es más característico del teatro, que enlaza unos géneros con otros y a todos ellos con los rituales preteatrales griegos y no griegos. Más bien hay que pensar que la poesía coral no dialógica y la poesía cantada o recitada por un solo individuo son, al menos en parte, derivaciones de poesía religiosa de tipo dialógico. Hemos de ver, precisamente, que la lírica griega literaria conserva un buen número de elementos dialógicos y miméticos. Lo cual no es negar el influjo que la lírica literaria haya podido ejercer sobre el teatro. Este influjo es evidente: precisamente, uno de los problemas graves de los poetas trágicos ha consistido en narrar la leyenda heroica propia de la Épica con ayuda de un coro, que a veces sobraba y otras era insuficiente, y de un número limitado de actores. Aparte de multitud de influjos de detalle, sobre los que hemos tenido ocasión de llamar la atención, incluidos los que comprenden la Lírica literaria.

En suma de la lírica ritual nacieron, por un lado, la lírica literaria, y de otro, el teatro. En aquella y este hay elementos dialógicos y otros corales o individuales que no lo son, aunque en el teatro predominan los primeros y en la lírica literaria los últimos (Rodríguez Adrados: 365). Estos son ejemplos destacados de la lírica ritual:

III.2.2.1. El pean es, inicialmente, un himno dedicado a Apolo, con las funciones de un dios atestiguado en la época micénica. En realidad se trata de un canto en el que se celebra el triunfo, la superación de una desgracia, o la petición de una superación de tal desgracia. En este sentido, el canto coral del *parodos* de Edipo Rey podría considerarse

un pean. Los peanes y los ditirambos no son sino una subdivisión del himno, que suele definirse como todo canto dirigido a la divinidad. Además el pean es un himno en el que sobresale un estribillo. El origen de tal estribillo no es un terno prehelénico, al parecer, ya que en los textos micénicos aparece el nombre de un dios (Pa-ja-wo), que más tarde se identifica con Apolo. Eran compuestos por un poeta concreto y tenían un destino claramente cultural. Nos referimos al famoso pean de Aristón de Corinto, grabado en el santuario Delfico. Se presenta, en efecto, como un canto ritual, que emplea el recurso del estribillo. El pean mejor conservado de Píndaro es el VI. Pero también se hallan representados en la tragedia, donde algunos cantos corales son verdaderos peanes. Así, Sófocles, en *Edipo Rey*, donde se invoca una serie de divinidades –no simplemente a Apolo- para suplicar el final de la peste. La figura de su estribillo era la estrofa.

III.2.2.2. El treno es un canto fúnebre de origen ritual, muy antiguo y en el que suele distinguirse el lamento espontáneo como una especie de contestación en masa al lamento de un solista, y el treno propiamente dicho, ya literaturizado. Cuando el treno se limita a una representación meramente ritual, suele recibir su nombre. Pero podía ocurrir que, posteriormente a la muerte de la persona llorada, se consagrara un lamento compuesto por un poeta profesional, según señala Procol (Procol: 319, 33), y sin duda estas son las composiciones que los gramáticos alejandrinos calificaron de trenos propiamente dichos, al hacer las ediciones de Simónides y de Píndaro (Alsina, José: 433). El treno o canto fúnebre no necesariamente tiene que adoptar la forma lírica coral, ya que Page (Page: 206-207) ha intentado defender la existencia de un *trenodia dórica*¹², en dísticos elegíacos compuestos en dorio, un ejemplo tardío de la cual serían los dísticos que recita la protagonista en *Andrómaca* de Eurípides.

Para comenzar, en el treno el culto de los héroes es anual, lo que se explica porque muchos de ellos proceden, históricamente, de la religión agraria. En un día determinado los hombres o las mujeres de una ciudad se dirigen al santuario del héroe

¹² Es una lamentación escrita en el dialecto dórico de Grecia antigua, que probablemente se introdujo en la península griega desde los Balcanes durante la invasión doria (cerca de 1150 a. C.). El dialecto dórico fue usado sobre todo en la lírica coral.

para llorar su muerte, cantando el treno que incluye el relato de sus hazañas y haciendo un sacrificio u ofrenda.

Rodríguez Adrados manifiesta haber reunido datos sobre esto, independiente de los que se obtienen del estudio de la Tragedia. Es –dice- como si la muerte del héroe sucediera todos los años y como si los que lloran fueran aquellos directamente afectados por ella: los parientes, amigos, servidores, conciudadanos del héroe muerto (Rodríguez Adrados: 379).

El treno o lamento fúnebre era, asimismo, en sus orígenes, un canto ritual por la muerte de alguna divinidad de las que mueren y resucitan, como Adonis. Tenemos ciertos testimonios de la estructura de esos trenos cultuales: nos quedan restos en Safo, en Teócrito, y en restos de cantos fúnebres en honor de Lino.

III.2.2.3. La plegaria. En los ritos del sacrificio y, en general, en la mayoría de actos de culto se pronuncia una plegaria. Hay diversos tipos de plegaria en la religión griega. El tipo principal es aquel por el cual el oferente pide a la divinidad. Por lo general, la plegaria ritual griega se basa en el principio *do ut des*, es decir, a cambio de alguna ofrenda o sacrificio, se pide algo a la divinidad. Pocas veces asistiremos a una plegaria en que tan solo se glorifique a la divinidad. El tipo clásico consiste en la invocación, en la que el orante se dirige al dios con la enumeración de sus epítetos y con indicación de que antes se ha ofrecido algo al dios –o que antes ya ha atendido un ruego hecho a él -, y al final se expresa el deseo concreto en modo optativo por lo general. Otras veces la plegaria no comporta un pedido para el orante, sino una pura actitud reverente. Tal es el caso de la plegaria que Hipólito dirige a Artemio en la tragedia del mismo nombre de Eurípides (Guzmán Guerra: 33).

La plegaria fácilmente se convierte en himno; en este caso suele ir acompañada de música, aunque ello no es necesario. Hay auténticos himnos literarios inspirados en la forma del himno ritual que, como la plegaria, suele contener una serie de rasgos típicos: la invocación del nombre, el poder y los epítetos de la divinidad es constante. Un rasgo literario es la repetición, que indica psicológicamente una cierta insistencia (Alsina, José: 334). El himno recibe nombres distintos según la divinidad a la que va dirigido. Así, el himno dedicado a Dionisio recibe el nombre de ditirambo, y el que va dirigido a Apolo, pean.

III.2.3. Las fiestas helénicas teatrales

III.2.3.1. Fiestas dionisiacas. Como acabamos de afirmar, el teatro estuvo en Atenas, al igual que en muchas otras culturas, vinculado desde siempre a la celebración de determinados festivales y rituales de carácter religioso. Según las noticias de que disponemos, uno de los más antiguos y concurridos fue el que se celebraba en honor del dios Dionisos en Atenas, de ahí que se las denominase fiestas dionisias o dionisiacas.

Este dios, que según la mitología había surgido de un seno herido por el rayo, fue parido precisamente por el mismo relámpago que había devorado a su madre. Superando la escena primaria, había pasado también por la prueba de locura a que lo había sometido una diosa enemiga y había vencido en ella. Combatió y obtuvo una victoria sobre los reyes que negaban su divinidad, y así mismo luchó con gigantes y monstruos. Finalmente, se recompuso y se reintegró, después de haber sido despedazado por los titanes.

Todos estos enfrentamientos, su arrojo y la superación de todas esas pruebas y peligros, lo ofrecían a los ojos de sus fieles como un arquetipo de héroe al mismo tiempo desdichado y victorioso (Menegazzo: 50).

Se fueron definiendo poco a poco las celebraciones religiosas ordenadas y dedicadas a la deidad más importante de la segunda generación de los dioses griegos, Dionisos. Este quedó ya integrado a la teología y a su orden, y se desarrollan finalmente las pequeñas y las grandes dionisiacas, que fueron fiestas relacionadas con el agro. Al principio se celebraban espontánea y creativamente al aproximarse la vendimia, la época en que se exprimía la uva; luego, cuando se probaba el vino, y finalmente, cuando se lloraba por la muerte de Dionisos. Su muerte es fijada y ordenada como muerte ritual que coincide con la muerte anual de la viña, y de ese modo fue poco a poco institucionalizándose (Menegazzo: 60).

Las dionisiacas tenían lugar tres veces al año:

En la primavera –finales de marzo- se celebraban las grandes dionisiacas de la ciudad de Atenas, aunque la hegemonía de esta ciudad les dio pronto un carácter panhelénico. Estas fiestas duraban seis días, y en ellas, tras el surgimiento del teatro, se

celebraban tres concursos dramáticos en los que se representaban los grandes autores. Es presumible que en toda la historia no haya habido unos premios de tanta repercusión como estos. En enero nos encontramos con las dionisiacas Leneas, fiestas exclusivamente atenienses que duraban cuatro días y no contaban con concursos ditirámicos. Finalmente existían las dionisiacas Rúales, a finales de diciembre; la celebración de estas fiestas tenía lugar durante el mes Posidonio, que equivale más o menos a diciembre. Se trataba de una procesión en torno a un falo, con lo cual se buscaba propiciar la fertilidad de los campos sembrados durante el otoño. No se puede precisar cuándo se produjo la asociación de esta fiesta con el dios Dionisio, aunque de acuerdo con el testimonio de Platón (República V. 475), parece que existieron diversas celebraciones, ya que había gente que asistía consecutivamente a más de una de ellas (Menegazzo: 22-23).

En las grandes dionisiacas aparece el elemento de la actuación donde está Dionisos: centro y foco de un solemne ceremonial religioso y teatral; de un rito que, como en todas las grandes representaciones culturales de la tierra, empieza con una ofrenda de purificación cantada del ditirambo. Como señala H. Jeanmaire (H. Jeanmaire: 234), el ditirambo era un epíteto o una designación de un dios como en el caso del peán (plegaria o canto), por lo tanto sus orígenes eran rituales y, aunque ha sufrido una larga evolución, incluso en las formas ya literarias como ocurre en Laso de Hermione, Simónides, Píndaro y Baquílides, su carácter era de petición a Dionisos. El primero mencionado reorganizó el ditirambo ritual para convertirlo en género literario (Arión, en Corinto). Originalmente se trataba un coro cantando por unos cincuenta hombres o niños. Su contenido era lírico más que dramático; su ritmo especial, acompañamiento de flauta, con modo frigio en la música, uso de un vocabulario muy complicado e importante contenido narrativo. Inicialmente tenía una estructura estrófica, aunque en su evolución, a finales del siglo V perdió este carácter adquiriendo un alto porcentaje de solos.

En los ditirambos se invita generalmente a los dioses a que desciendan a la tierra para presenciar el canto del coro, en el que se va agasajar muy particularmente a uno de ellos: Dionisos. También la fiesta comenzaba con una procesión en la que se traía la estatua de Dionisos desde Eleuteras. El dios era traído en un carro naval. Según la tradición mítica, el niño Dionisos había sido depositado por las olas en la orilla dentro

de un arca. El agua, como elemento fecundante en el que habitan los misterios primordiales de toda vida, desempeña en el culto de todos los pueblos un importante papel –desde los mitos de Osiris del Antiguo Egipto, pasando por el niño Moisés de la Biblia, hasta el pescador divino del Kagura japonés. La procesión iba precedida por un sacerdote. El carro de Tespis tenía igualmente forma de carro naval (carnaval). El elemento característico del ditirambo solía ser un *ritornello* lanzado como un grito por el coro. Con estos gritos alternaba el canto del guía del coro llamado exarconte o corifeo. En ellos se solía implorar ansiosamente la llegada de Dionisos, dios de la fecundidad animal y agraria (Oliva, y Torres Monreal: 25-26). El dios –o el actor– del antiguo carro naval lleva pompones de vid en la mano: un motivo conservado en múltiples variantes por los pintores de vasos. Es muy posible que Tespis se haya presentado así en las dionisiacas de Atenas. Llevaba una máscara de lino pintada de rostro humano que resultaba visible a distancia destacándose del coro de sátiros con su velludo faldellín y su cola de caballo (Berthold: 121).

El lugar en que se celebran las dionisiacas atenienses era la ladera del santuario de Dionisos, al sur de la Acrópolis. Aquí estaba el templo con la antigua imagen de madera procedente de Eleuteras. Un poco más abajo, en una explanada en forma de terraza, se encontraba el ruedo de la danza, la orquesta. En medio de ella se hallaba, en un pedestal bajo, el altar de los sacrificios (thymele).

En las dionisiacas hemos observado litúrgicamente el ditirambo, que de ser una canción improvisada en honor del dios pasó a convertirse en un himno coral con música, cantado por los fieles como una verdadera lamentación litúrgica, que además contenía el mensaje legendario de los acontecimientos heroicos del dios. Era algo así como la verificación de las antiguas representaciones dramáticas originales espontáneas de los tiempos anteriores, en las que se celebraban ritualmente los actos originales del dios y su séquito (Menegazzo: 16). Pero ya se había perdido la presentación mítica con sus posibilidades catárticas activas. Este himno acompañaba el sacrificio de un cabrío y recibió el nombre de tragedia, o sea, literalmente, el “canto del macho cabrío”. Se ve con claridad cómo se está aquí subrayando ya la vertiente pasiva del fenómeno catártico.

El macho cabrío era un animal especialmente identificado con el culto de Dionisos: según algunas hipótesis, por ser un animal lascivo y, según otras, por ser un verdadero enemigo y destructor de la viña. En los dos casos debía ser sacrificado ritualmente como ofrenda propiciatoria o como castigo. Frazer (1975, 443-449) sostiene que, como en los demás casos en que se hace un sacrificio a un dios, la víctima puede ser entendida como una encarnación del mismo dios que se deja sacrificar para la liberación de sus fieles.

El coro litúrgico de los cantores se dirigía ahora hacía el altar para rodearlo en círculo, y allí se ofrecía el sacrificio ordenadamente.

En un momento dado, el coro se fue dividiendo en semicoros para dar ese modo mayor agilidad al acto litúrgico; sin embargo pudo surgir entre los coros el comienzo de un diálogo coral a la manera de contrapunto de letanías. En ese diálogo cada semicoro comenzó a ser conducido por un corifeo, y finalmente estos corifeos comenzaron a diferenciarse del coro y terminaron por dialogar entre sí.

De este modo, a partir de los cantos de ambos corifeos y de sus semicoros se rescataron las antiguas celebraciones de los actos heroicos del dios. En la liturgia minuciosa ya no había temor a los viejos excesos.

Fue introduciéndose el rol de un interlocutor quien tenía la función de responder al coro con las palabras de Dionisos mismo, al que presentaba. En este rol el celebrante actuaba como si fuese Dionisos.

He aquí la emergencia del protagonista en la tragedia griega. La palabra hipocrités tiene en griego dos acepciones: quiere decir “simulador” (Oliva, y Torres Monreal: 30), porque esta era la ley de ese acto ritual; pero además, la misma palabra quiere decir también en su acepción literal: “aquel que está debajo del ropaje”, para representar al dios.

Como se ve fundamentalmente en este proceso de transformación, el rito sagrado perdió definitivamente una gran posibilidad, se traicionó en su esencia y se transformó poco a poco en espectáculo. Tanto es así, que rápidamente la tragedia griega a partir de Sófocles dejó de ser sagrada, como lo había sido hasta Esquilo.

En el rito, los fieles realizaban las danzas de posesión auténtica que provocaban el trance y la histeria colectiva. Se trataba de danzas ejecutadas en torno a la tímele o altar situado en la orquesta, sobre el que previamente había sido colocada la estatua del dios. El público acudía a este rito del ditirambo con la cabeza ornada de coronas vegetales, y los fieles de Dionisos se contorsionaban, presos de una manía divina. La reproducción mediante la danza de la histeria colectiva formaba parte integrante necesaria de un rito cuya finalidad estaría en el exorcismo, en la liberación del furor reproducido. De aquí arranca probablemente algo tan esencial en el teatro griego como es la mimesis y la purificación catártica. En ocasiones, estas celebraciones acababan en una comunión sangrienta, en la que los participantes devoraban crudo a un animal sobre el que previamente habían suplicado que descendiese Dionisos para poseerlo. Con esto, los participantes se hacían una misma carne y sangre con el dios, se divinizaban a su vez.

III.2.3.2. La fiesta secundaria ateniense atribuida a Zeus Polieus, que estaba emplazada en la zona norte de la península del Peloponeso, estaba consagrada a Zeus, el dios más importante del Panteón griego; a esta celebración acudían ciudadanos griegos de las más diversas polis a presentar sus ofrendas. Se recitaba el himno de Zeus: una invocación a que venga anualmente al monte Dicta. Es un dios cretense, agrario, anterior al Zeus griego, el que es invocado. El exarconte canta una serie de estrofas y el coro canta otra estrofa diferente, que se repite alternándose con el exarconte. Zeus es llamado joven supremo, y se entiende que los démonos de quienes se le pide que venga a acompañado, son los curetes o jóvenes, divinidades nutricias del tipo de las ninfas. Pero a Zeus se le pide que venga saltando para hacer que crezcan las cosechas y a este saltar de Zeus y, sin duda, de los curetes, responde la danza del exarconte y el coro. Son hombres sacerdotes, los que saltan en el monte Dicta, es una danza armada cuyo prototipo mítico está en la de los curetes en torno a Zeus recién nacido, con el objeto de que Crono no oyera sus vagidos. O sea: sin necesidad de máscara el Gran Joven y los jóvenes son invocados y llegan encarnados en los propios danzantes. La danza, acompañada de grandes saltos, hace crecer mágicamente la vegetación, pero es entendida no como la de un grupo de hombres, sino como la de dioses, al tiempo que recibe una explicación mítica (Rodríguez Adrados: 399). Los sacrificadores del toro huían arrojando el hacha como quien ha cometido un pecado, y la piel del toro era rellena de paja y uncida al

arado, mimando la resurrección del mismo. El sacrificio a Zeus Sosípolis en Magnesia del Meandro incluía una procesión encabezada por el otro, una oración por la prosperidad de la ciudad y un sacrificio con comida comunal en que los ciudadanos se repartían la carne del toro. Puede citarse también el ritual de Arcadia citado por Pausania en el que hombres untados de aceite se apoderaban de un toro asignado por inspiración de Dioniso, y el de las taurocataspias. En estos y otros varios casos, como el sacrificio de un ternero calzado con coturnos en Tenedos, el del macho cabrío de los festivales de Icaria, etcétera, la opinión común es que el animal encarna al dios Dionisos. Pero la creencia religiosa, además del Mito, atribuye rasgos animales a una larga serie de dioses, por ejemplo a Deméter en Arcadia. Los seres semianimales del mundo de los *comos* representados en la cerámica –sátiros, silenos, panes– cuando no se trata simplemente de animales, proceden de la misma concepción. El animal, próximo y lejano a nosotros, dotado a veces de una fuerza o unas capacidades que rebasan las del hombre, ha sido considerado por todas las culturas primitivas como receptáculo de lo divino, consustancial con ello (Rodríguez Adrados: 387).

III.2.3.3. Los misterios eleusinos. Este rito es propio y característico de la mayoría de los cultos agrícolas, que se complementan generalmente con otros ritos cargados de sexualidad. Pero lo más importante es que los principales episodios de la leyenda divina de Eleusis se presentaban dramáticamente en la Grecia antigua (Menegazzo: 35). Una parte esencial de sus ritos consistía en verdaderas representaciones dramáticas sagradas que eran ofrecidas ante los ojos de los novicios, quienes se iniciaban en estos misterios, para prepararse así como futuros sacerdotes del culto. La leyenda se basa en torno a Deméter. Su hija, Perséfone, fue secuestrada por Hades, el dios de la muerte y el inframundo. Deméter era la diosa de la vida, la agricultura y la fertilidad. Descuidó sus deberes mientras buscaba a su hija, por lo que la Tierra se heló y la gente pasó hambre: el primer invierno.

Durante este tiempo Deméter enseñó los secretos de la agricultura a Triptólemo. Finalmente Deméter se reunió con su hija y la tierra volvió a la vida: la primera primavera. Desafortunadamente, Perséfone no podía permanecer indefinidamente en la tierra de los vivos, pues había comido unas pocas semillas de una granada que Hades le había dado, y aquellos que prueban la comida de los muertos, ya no pueden regresar. Se llegó a un acuerdo por el que Perséfone permanecía con Hades durante un tercio del año

(el invierno, puesto que los griegos sólo tenían tres estaciones, omitiendo el otoño) y con su madre los restantes ocho meses. Los misterios eleusinos celebraban el regreso de Perséfone, pues éste era también el regreso de las plantas y la vida a la tierra. Perséfone había comido semillas (símbolos de la vida) mientras estuvo en el inframundo (el subsuelo, como las semillas en invierno) y su renacimiento es, por tanto, un símbolo del renacimiento de toda la vida vegetal durante la primavera y, por extensión, de toda la vida sobre la tierra. Entonces, la idea central que impregna este misterio es la que sigue: así como la vegetación alterna el nacimiento con la muerte, también el destino del hombre es nacer, vivir y morir, para luego volver a nacer, a vivir y a morir, reiteradamente. Los misterios eleusinos son más importantes: por lo menos en la época histórica se observa en el himno homérico a Deméter, un poema que debió de componerse en la Ática. Según algún filólogo (Thomson: 20) Esquilo habría recibido algún influjo de lo eleusino (él habría nacido en Eleusis). Pero en general está de acuerdo en que en la tragedia, lo misterioso y el mundo del más allá con el que está relacionado se hallan ausentes (Alsina: 347).

Había dos clases de misterios eleusinos: los mayores y los menores. Los misterios menores se celebraban en el mes de *anthesterion* (sobre marzo), si bien la fecha exacta no siempre era fija y cambiaba ocasionalmente, a diferencia de la de los mayores. Los sacerdotes purificaban a los candidatos para la *myesis* de iniciación. Sacrificaban un cerdo a Deméter y entonces se purificaban a sí mismos. Los misterios mayores tenían lugar en *boedromion* (el primer mes del calendario ático) y duraban nueve días. El primer acto de los misterios mayores (14 de *boedromion*) era el traslado de los objetos sagrados desde Eleusis hasta el Eleusinion, un templo en la base de la Acrópolis de Atenas. El 15 de *boedromion*, los hierofantes (sacerdotes) declaraban el *prorrhesis*, el comienzo de los ritos. Las ceremonias comenzaban en Atenas el 16 de *boedromion* con los celebrantes lavándose a sí mismos en el mar en Falero y sacrificando un cerdo joven en el Eleusinion el 17 de *boedromion*. La procesión comenzaba en el Cerámico (el cementerio ateniense) el 19 de *boedromion* y la gente caminaba hasta Eleusis siguiendo la llamada «Vía Sagrada», balanceando ramas llamadas *bakchoi* por el camino. En un determinado punto de éste, gritaban obscenidades en conmemoración de Yambe (o Baubo, una vieja que —contando chistes impúdicos —había hecho sonreír a Deméter cuando ésta lloraba la pérdida de su hija).

La procesión también gritaba «¡*Iakch'* o *Iakche!*», refiriéndose a Yaco, posiblemente un epíteto de Dionisos, o una deidad independiente, hijo de Perséfone o Deméter. Tras llegar a Eleusis, había un día de ayuno en conmemoración al que guardó Deméter mientras buscaba a Perséfone. El ayuno se rompía para tomar una bebida especial de cebada y poleo llamada ciceón (*kykeon*). En los días 20 y 21 de *boedromion*, los iniciantes entraban en una gran sala llamada *telesterion* donde les eran mostradas las sagradas reliquias de Deméter. Esta era la parte más reservada de los misterios y aquellos que eran iniciados tenían prohibido hablar jamás de los sucesos que tenían lugar en el *telesterion*.

Respecto al clímax de los misterios, hay dos teorías modernas. Algunos sostienen que los sacerdotes eran los que revelaban las visiones de la sagrada noche, consistentes en un fuego que representaba la posibilidad de la vida tras la muerte, y varios objetos sagrados. Otros afirman que esta explicación resulta insuficiente para explicar el poder y la longevidad de los misterios, y que las experiencias debían haber sido internas y provocadas por un ingrediente fuertemente psicoactivo contenido en el *kykeon*. La siguiente a esta sección de los misterios era el *pannychis*, un festín que duraba toda la noche y era acompañado por bailes y diversiones. Las danzas tenían lugar en el Campo Rhario, del que se decía que era el primer punto en el que creció el grano. También se sacrificaba un toro bastante tarde durante la noche o temprano la siguiente mañana. Ese día (22 de *boedromion*), los iniciados honraban a los muertos vertiendo libaciones de vasijas especiales¹³.

III.2.4. La tragedia lírica

En la tragedia han confluído los elementos básicos de la lírica. Las partes cantadas de la tragedia, en efecto, reproducen literariamente muchos de los cantos culturales de que nos hemos ocupado, y, de un modo especial, en Esquilo (Alsina: 340).

El mejor tratamiento antiguo sobre los elementos que forman la tragedia es el de Aristóteles, en su poética, donde, aparte otras cuestiones, aborda la de las partes que

¹³ http://es.wikipedia.org/wiki/Misterios_eleusinos.

conforman una obra trágica. Para él hay que distinguir el prólogo, el *pardrosos* y *exodo*, los episodios y los *estasis*, aparte de otros elementos como el *kommos*, el *agon*, la *esticomitia*, la *resis*, el *agon epirrematico*, etc. (Alsina: 437). Además, Aristóteles llama episodio a la parte completa que va tener dos cantos corales completos o *estasis*. *Grosso modo* se correspondería a los actos del teatro actual, con los *estasis* como entreactos.

Es corriente que tales episodios se compongan de diálogos, a veces largos, con intervenciones extensas de cada personaje (*resis*), pero puede haber un diálogo lírico *kommos*, originariamente un lamento o un diálogo, en el que cada personaje recita sólo un verso (*esticomitia*). Más tarde se pierde esta estructura hierática y dos personajes pueden repartirse un verso *antilabé*, con interrupción (Alsina: 438).

La importancia del ditirambo para el tema es muy interesante para nosotros, porque, de acuerdo con una hipótesis, la tragedia surgió del ditirambo (así lo explica Aristóteles, y muchos críticos modernos siguen sus ideas). En su forma primitiva era interpretado por un coro procesional encabezado por un corego, y con una temática exclusivamente dionisiaca.

En el ditirambo el mito y tragedia se conjuntaron virtualmente dentro de una problemática que era ante todo, profundamente ética y religiosa (Miguel, José Antonio: 27). Los coros consagrados a Dioniso representaban en honor de su héroe danzas que muy bien pudieran considerarse antecedente directo de los cantos trágicos porque el culto a Dioniso y las piezas trágicas fueron en un principio inseparables aunque luego, por virtud de la evolución y desarrollo del género, la misma tragedia prescindiese casi en absoluto de tratar el tema dionisiaco. Pero algo quedó en las obras más tardías como herencia del culto dionisiaco: fue, ciertamente, el sentido religioso y libertador de los grandes sufrimientos, que estaba unido desde muy temprano a la imagen que los hombres griegos se forjaban del dios. Con ella miraban también mucho más dolorida, pero en cierto modo gallardamente, los aspectos más sombríos que la vida presenta y cierto ejemplo del dios. Y después, en cualquier otro héroe asimilado a él encontraban la catarsis purificadora (Miguel: 39).

Pues, dentro de la cuestión trágica hay un tema importante. La tragedia ateniense, en especial, va a tener como motivo principal de sus obras algunos de estos

grandes personajes del mito y a partir de ellos va a desarrollar sus argumentos. En progresiva evolución se observa cómo al principio Esquilo se muestra respetuoso y crédulo ante el mito y la religiosidad tradicional, mientras que muchos años más tarde Eurípides asumirá una crítica revisionista de los personajes míticos y de las antiguas creencias religiosas. Con ello, este último no hacía sino seguir probablemente los pasos de filósofos y pensadores como Jenófanes o Parménides, quienes defendían la idea de que los dioses de Homero no eran sino una pura ficción (Miguel: 16).

Respecto a Esquilo, no se trata ya solamente del problema de la presencia de divinidad en su obra, sino de si su obra es esencialmente religiosa. Hay en efecto, una corriente interpretativa que pretende agotar el sentido de su tragedia como ideología política. Entre otros, defiende esta concepción Podlecki. Su tragedia es una meditación constante de las relaciones entre el hombre y la divinidad. Sin que haya necesidad de plantear la existencia de una religión de Zeus, su obra es un esfuerzo por elevarse a una concepción más pura y noble de este dios, aunque haya en su pensamiento elementos tomados de la tradición, en especial de Solón y de Hesíodo. Se ha querido explicar buena parte del sentido de sus trilogías, en especial la *Orestía*, como una grandiosa concepción en la que Zeus mismo evoluciona, idea que el poeta expresa en su famoso himno a Zeus donde leemos que este ha mostrado a la humanidad la lección violenta de los dioses, en especial la suya, y constriñe al impío a seguir el camino de la piedad. El mundo esquileo, hecho de fuertes tensiones, halla su síntesis en la religión de Zeus que defendía el poeta. Algunos críticos han pretendido explicar el sentido último de la tragedia de Esquilo acudiendo a la tesis de que hay profundas contradicciones en el pensamiento de Zeus en la *Orestía*, por ejemplo. Agamenón es, al tiempo, el brazo secular de la justicia divina y un impío que ha cometido grandes sacrilegios al destruir los altares y templos de Troya. Zeus está del lado de Agamenón y, simultáneamente, lo destruye. Kitto ha explicado con mayor profundidad esta aparente contradicción: se trata de la existencia de dos planos que corren paralelos. La *Orestía* es una muestra, para Kitto, de que en la muerte de Agamenón juegan simultáneamente la voluntad divina y las causas humanas. Clitemnestra es, a un tiempo, el brazo de Apolo-Zeus, y una mujer que actúa por sus propios móviles (el sacrificio de Ifigenia). Kitto ha intentado, asimismo, explicar los dos planos en *Los Persas*: Grecia ha destruido a Persia, desde el

plano divino, por su Hybris, pero los dioses se han servido de la geografía y el clima griego para llevar a cabo esta empresa (Alsina: 349).

Pero lo que nos interesa fundamentalmente aquí es el influjo que los aspectos rituales hayan podido ejercer en determinados elementos de la tragedia, especialmente de la tragedia esquilea, donde observamos una mayor proporción de cantos rituales literaturizados (Alsina: 340). Ahora bien, la plegaria del párodo de Agamenón sería, de acuerdo con la tesis de Fraenkel, que Hölzle comparte, un resto de la primitiva tragedia de carácter sagrado. Más importantes son las lamentaciones, directamente relacionadas con cantos cultuales, como el *thrēno*. Ellas abundan en la tragedia esquilea: el dolor por la derrota del ejército persa y por la muerte de Agamenón, o la angustia de las Danaides perseguidas. Otro elemento es el *kommos*: si en sus formas evolucionadas es simplemente un diálogo lírico entre el coro y el actor, en sus orígenes y también en Esquilo es un canto fúnebre de lamentación. Así, el *kommos* entre el coro y Clitemnestra tras el asesinato de Agamenón, el *kommos* entre el coro y Jerjes, el *kommos* de "*Las coéforas*", son cantos rituales de invocación al muerto, lo mismo que el pasaje correspondiente de *Los Persas* cuando se invoca al difunto Darío. En estos casos el ritmo suele ser yámbico y docmiaco, ritmo posiblemente originario de este ritual.

También en la tragedia esquilea son frecuentes los cantos de bendición, en los que se pide el favor de la divinidad para una persona o una ciudad. G. Muller había ya señalado el carácter ritual de este tipo de cantos. Por ejemplo, las peticiones y bendiciones para Argos: que no conozca los horrores de la guerra, que nunca la visite la peste, que haya siempre un buen gobierno, etc. El contenido y la forma se parecen mucho al canto de bendición que las *Euménides* dirigen a Atenas una vez se ha conseguido el acuerdo entre los dioses infernales y los olímpicos (Alsina: 341).

También el mejor testimonio de la tragedia lírica puede encontrarse en "*Las bacantes*" de Eurípides. Es una obra trágica que toca un tema basado en la religión dionisiaca. "*Las bacantes*" constituye, de acuerdo con el título de una obra de G. Norwood, un auténtico enigma. Se la ha querido interpretar como palinodia a su ateísmo, como un ejemplo de los males de la religión, o como una obra donde el poeta expresa su experiencia de lo dionisiaco, como algo real, independiente de que lo aprobara o no (Pickard-Cambridge).

III.2.5. *El coro*

Como sabemos, el teatro griego arranca de los elementos rituales: más concretamente, de elementos rituales en que interviene un coro realizando una acción mimética en la que participan actores salidos del mismo. El diálogo coro-actor es un núcleo original del teatro griego. El término "coro" abarcaba originariamente todo coro que se desplazaba para realizar una acción ritual que incluía la danza y, normalmente, el canto. En otro sentido, el coro comprende integrantes que no se han especializado como actores y continúan cantando y danzando. Está encabezado por el corifeo, quien a veces se dirige a él exhortándole a la acción o a comenzar el canto o el rito, o bien anticipa o resume sus palabras o le presenta para hablar con los actores. Este corifeo es una herencia evidente del antiguo exarconte; en realidad este se ha escindido y ha dado, de un lado, el corifeo, y del otro, el actor, cuya función coincide solo en parte con la del corifeo. Antiguamente el exarconte podía desdoblarse según los momentos en varios actores, de lo que ha quedado como huella que un actor, con ayuda de una máscara, pueda poner en escena diversos personajes. El actor de que hemos hablado arriba es el Jefe del Coro, pero también el Mensajero y los actores secundarios pueden derivar del exarconte; e incluso el Oponente, que en el agón tiene independencia desde siempre (Rodríguez Adrados: 386).

Pero antes de entrar a especificar el coro trágico, vamos a tratar las atribuciones del coro, que se pueden agrupar en dos funciones:

III.2.5.1. Funciones imprecativas: Plegaria, invocación, oraciones en las que se pide, en ocasiones, la aparición de héroes muertos, la llegada de un dios, acción de gracias, cantos de victoria. En estas, como en otras misiones del coro, podemos ver claramente su origen y naturaleza. También su participación en la ceremonia, con intervención de carácter ritual: procesiones, ofrendas.

III.2.5.2. Funciones narrativas al servicio de la acción: El coro puede preparar la acción exponiendo la situación en que esta va a ocurrir, o puede predecirla, anticiparse a ella o presagiarla como si tuviera poderes visionarios (muerte de Clitemnestra en *Electra*; muerte de niños en *Medea*), o puede exponerse su temor ante una de las posibilidades de la acción llegando incluso a prevenir a los personajes del riesgo a que se ven expuestos (César Antonio: 37).

La presencia del coro en la tragedia se ha explicado por razones históricas, porque la cultura griega tiene antecedentes literarios en los himnos en honor de los dioses, en los ditirambos, en los cantos colectivos a los difuntos, celebraciones en grupo de sucesos excepcionales, etc., donde participan coros, que probablemente articulan sus intervenciones siguiendo las indicaciones de un director (Bobes Naves: 172). Ordinariamente, el coro de una tragedia está compuesto por un grupo de hombres o mujeres que suelen ser amigos o compañeros del/la protagonista de la obra, a quien normalmente aconsejan para que ceda en su comportamiento o deponga su obstinación; otras veces le reconfortan, consuelan, alientan o incluso amonestan, siempre con cariño, o traen consuelo a una persona que sufre. Así es en *Ajax* donde el coro se dirige a Ajax, aunque esté en la escena; en *Las Traquinias* donde el coro se dirige a Deyanira presente en escena; en *Electra*, de Sófocles, y en *Medea* de Eurípides, donde el coro se dirige a la mujer que no está en escena, pero de la que ha oído lamentos (César Antonio: 179).

Las celebraciones en Atenas del siglo VI y del siglo V tenían carácter colectivo, pero al organizarse la sociedad en un estado, la escisión de las funciones políticas y la aparición de diferentes intereses fue inevitable. El coro trágico parece así, relacionarse con una situación más primitiva respecto a las tensiones suscitadas en la organización estatal, ya que todos actúan en unidad, y esto le da un aspecto de arcaísmo, y de aspiración a la unidad perdida. El coro trágico parece relacionarse con una situación más primitiva respecto a las tensiones suscitadas en la organización estatal, ya que todos actúan en unidad.

Según Bobes Naves el género dramático que aparece a partir de los espectáculos en los que interviene un coro o más, puede remitirse a una organización estatal que primero fue colectiva (cantos exclusivamente corales) y luego destacó a alguno de sus individuos para confiarle las decisiones y el gobierno (coro-diálogo).

Aristóteles afirma que al coro hay que considerarlo como un actor más, porque coopera en la acción. En su tiempo (siglo IV) se había extendido la práctica, sobre todo con Agatón, de disociar totalmente las partes corales respecto de la fábula, de modo que en ocasiones eran intercambiables de una tragedia a otra.

Aristóteles, al considerar al coro como un actor, censura esta práctica, defiende la integración del coro en la tragedia, y evoca como modelo a Sófocles. Ya en Eurípides

pueden encontrarse coros que actúan con independencia de la acción, a veces. Aristóteles prefiere las formas de Sófocles. En el cuarto episodio de *Antígona*, en una parte muy patética de la tragedia, cuando Antígona aparece por última vez, el coro actúa como interlocutor directo de la joven; al final del quinto episodio el coro hace observaciones críticas a Creonte y le hace cambiar radicalmente su postura; en el éxodo será el coro quien parece dar órdenes y dispone, incluso contra la voluntad de Creonte. Todo pone de relieve la necesidad que tiene el hombre de reconocer sus propios límites de poder y la fuerza que tiene el amor y la muerte, y de atender para ello lo que dicen los demás, no sólo Antígona, sino el joven Hemón y el experimentado coro. La tensión entre lo general y lo individual se refleja así en la tensión entre el coro y el personaje.

También *Edipo Rey* da gran relieve al coro, que interviene directamente en el desarrollo (cuando convence a Edipo de que no actúe contra Creonte). Esquilo, en *Las Suplicantes* y en *Las Euménides* pone un coro que no solo condiciona, sino que determina las acciones de un modo directo, más que en las tragedias de Sófocles. *Las Suplicantes* tienen como argumento la persecución de Orestes por el Coro de Erinias, y solo con el establecimiento de su culto en Atenas concluye la tragedia.

En cuanto a la relación del coro con los personajes, hay que advertir que gran parte de *Las Suplicantes*, de Esquilo, está constituida por el diálogo coro-Danao, coro-Heraldo (diálogo lírico); en medidas diversas ocurre también en otras obras de Esquilo.

El coro actúa, pues, en Esquilo y también en Sófocles, como agente destacado; pierde relieve en las tragedias de Eurípides hasta alcanzar en algunos trozos corales una disociación notable respecto a la acción. Con todo, el coro tiene en la tragedia clásica algunos rasgos comunes en todas o la mayor de las obras y autores (Bobes Naves: 174).

Entonces, el coro es en el principio el centro de la tragedia. En torno al coro se organiza la representación y se articula. Muchos títulos de tragedia dan testimonio de la importancia que se le reconoce al coro: *Los Persas*, *Las Suplicantes*, *Las Coeforas*, *Las Eumenides*, *Las Troyanas*, *Las Bacantes*, *Las Traquinias*, *Las Fenicias*. Los cantos corales eran en principio proporcionalmente más extensos que los diálogos, pero con el tiempo fueron perdiendo relieve en referencia al tema y a la extensión material, y la fábula adquiere mayor autonomía (Bobes Naves: 179).

En conclusión: en las representaciones dramáticas rituales míticas griegas que hemos visto, todos los fieles eran participantes activos, todos estaban inmersos en el proceso del rito y tenían la posibilidad de ser protagonistas, cuando este todavía ocurría en el seno de una sociedad real primitiva mítico-religiosa. Pero en la sociedad ideológica, poco a poco el protagonista pasa a ser nada más que un actor y se distancia del grupo, sube a un escenario, se muestra. A los otros les queda como única posibilidad permanecer como espectadores y participar únicamente mediante determinadas identificaciones con lo que está ocurriendo en el escenario.

PARTE II
LA PASIÓN EN EL CRISTIANISMO. EL PASO DE CAJIZ

CAPÍTULO IV. LA PASIÓN EN EL MUNDO CRISTIANO

IV.1. El relato de la Pasión y sus fuentes

El relato de la Pasión nos cuenta la historia cristiana del sufrimiento, crucifixión y resurrección de Jesús. Esta historia describe el corazón de la fe cristiana y es tan esencial para los cristianos como el Éxodo¹⁴ y la experiencia en el Monte Sináí lo es para los judíos. La Pasión comienza con la agonía en el Huerto de los Olivos, seguida por la traición de Judas, que hizo posible el traslado de Jesús, primero ante la autoridad judía y, después, ante la romana. La sentencia condenatoria emanada de esta última por instigación de la autoridad judía llevará a Jesús, tras pasar por indecibles sufrimientos y humillaciones, al Calvario, lugar de la ejecución. La Pasión de Jesús está relatada por los Evangelios del Nuevo Testamento. Jesús fue condenado a causa de su pretensión de ser el Hijo de Dios. Más allá de esto, que podía ser una simple pretensión, la persona de Jesús, a los ojos de la autoridad judía, era una amenaza para la subsistencia del pueblo de Israel, porque criticaba la ley dada por Dios, adoptaba comportamientos que contrastaban con los usos tradicionales, debilitaba la conciencia de la elección del pueblo judío y desacreditaba a la clase dirigente. Era un hombre «incómodo» y, por lo tanto, debía ser eliminado. El desarrollo total del proceso deja entender fácilmente que los motivos de la condena carecen de todo fundamento.

Sin embargo, siguiendo una lógica incomprensible, Jesús se sometió a las reglas de un juicio sucio y no reaccionó. Actuó con plena conciencia y lucidez; es más, lo sabía, lo había previsto. Jesús chocó con algunas fuerzas poderosas de la sociedad, «eligió la muerte» o –dicho con el lenguaje del Evangelio – «tomó su cruz». Jesús quiso asumir la condición mortal de cada hombre, a fin de liberar al hombre del poder de la muerte debida al pecado. Su muerte no fue casual, ni una trágica fatalidad. Él la había anunciado a los discípulos para prevenir el escándalo que pudiera suscitar en ellos. (Zevini: 7-8).

¹⁴ Libro de la Biblia en el que se narra la liberación de los israelitas y su salida de Egipto.

La historia de la Pasión tiene su fuente en los cuatro libros del Nuevo Testamento conocidos como los Evangelios Canónicos o Sinópticos según Mateo, Marcos, Lucas y Juan, que la Iglesia admite hoy como textos sagrados. También el relato de la Pasión es citado por evangelios apócrifos que son escritos de la época cristiana primitiva que a menudo son algo similar a los evangelios canónicos en título, forma o contenido, pero que no han sido generalmente aceptados como Canónicos. Contienen historias populares de la infancia de Jesús (por ejemplo, Evangelio de la Infancia de Tomás, Protoevangelio de Santiago), relatos del sufrimiento final de Jesús (Evangelio de Pedro, Evangelio de Nicodemo), colección gnóstica de proverbios de historia (Evangelio de Tomás, Evangelio de Felipe) y obras judeocristianas (Evangelio de los Hebreos). Muchos son conocidos por las citas en los Padres de la Iglesia primitiva o por los recientes descubrimientos de NagHammadi.

Por lo general, podríamos afirmar que los evangelios apócrifos son más tardíos que los cuatro relatos canónicos y que uno de sus rasgos característicos es que intentan completar y enriquecer todos aquellos pasajes que se puedan considerar incompletos, oscuros o escasos de información (Miret Magdalena: 88).

En el caso de los evangelios apócrifos, los textos más importantes son del Evangelio de Pedro, en el que este Apóstol cuenta los acontecimientos de la Pasión en primera persona. Según algunos estudiosos, este evangelio contiene una forma muy antigua del kerigma¹⁵ de la pasión y muerte del Señor, que también fue incorporado por los evangelios canónicos (Guijarro Oporto: 13-25).

Aunque hay discrepancias al respecto, las fechas probables de redacción de los evangelios que han relatado la Pasión, según Díez de Velasco (1995: 429) son las siguientes:

- Evangelio de Marcos (hacia 70)
- Evangelio de Mateo (hacia 75)

¹⁵ El término kerigma proviene del griego *κήρυγμα* ('anuncio', 'proclamación') y significa 'proclamar como un emisario'. Véase al respecto Palacio, Carlos, p. 256.

- Evangelio de Lucas (hacia 80)
- Evangelio de Juan (hacia 100)
- Evangelio de Pedro (primera mitad siglo II)

Referimos a continuación cuál es el contenido del relato de la Pasión en cada uno de los evangelios, comenzando por el primero de ellos, el de Marcos.

IV.1.1. La Pasión según Marcos

La Pasión no llega de improviso, pues Jesús fue preparando la particular naturaleza de su ministerio, casi la provocó. Durante su vida pública tuvieron lugar dos complots, en Mc 3,6 y 11,18, y diversas manifestaciones de hostilidad contra el Maestro de Nazaret. Él mismo no ocultaba a los suyos lo que le esperaba, y en tres ocasiones preanunció su destino (en 8,22–10,52). La suerte de Jesús no encontró a la comunidad sin preparación alguna, porque el evangelista muestra en el capítulo 13 a dónde conduce su seguimiento: al sufrimiento, que se puede convertir asimismo en martirio. Los discípulos están llamados a recorrer con Jesús el camino que lleva desde Galilea a Jerusalén: «El tema del viaje ha sido empleado para demostrar que la cruz se encuentra en el centro de la cristología de Marcos» (D. Senior). Rechazar la cruz equivale a no comprender al que quiso hacer de la cruz el signo de su amor a los hombres, equivale a no sentir un afecto sincero por Jesús. El seguimiento estaría seriamente comprometido.

Marcos no se entrega, precisamente durante la Pasión, a una representación oleográfica de los discípulos y nos ofrece de ellos, por el contrario, la imagen de unas personas débiles y de poco carácter. La oración angustiada de Jesús debía servir como ejemplo para imitar (14,32), pero no encuentra correspondencia y los discípulos se duermen. Jesús se dirige a Pedro preguntándole: “Simón, ¿duermes?” (14,37), o sea, dirigiéndose a él con el nombre que llevaba antes de ser invitado al seguimiento. Parece que el evangelista quiere señalar, con esta denominación particular, que no velar con Cristo es indigno del verdadero discípulo. Marcos pone en guardia con su evangelio a los seguidores de Jesús recordándoles que la cruz es un momento de crisis. Pedro, que llega a renegar del Maestro (14,66-72), prueba la fragilidad crónica del creyente, una fragilidad que sólo podrá ser superada con la confianza plena en Cristo.

Mientras que el discípulo demuestra su propia fragilidad, Jesús da testimonio de su dignidad, definiéndose como el Hijo del hombre de la tradición apocalíptica (cf. Dn 7,13), que se presenta en la plenitud de su gloria. Explica todo lo que Marcos había anunciado desde el principio (Mc 1,1) y lo que el centurión proclamará (15,39) como representante de todos los creyentes venidos del paganismo. La Pasión es, al mismo tiempo, la revelación suprema de Jesús y la prueba decisiva para los discípulos. El momento de su muerte será el que revela la verdad por medio de dos signos (15,38ss): el velo del templo se desgarró en dos –es decir, que ha concluido la era antigua– y el centurión pagano reconoce en Jesús al Hijo de Dios –o sea, que toda la humanidad ha accedido a los beneficios de esa muerte–. Estos dos signos poseen en sí mismos el valor de una conclusión y revelan el paradójico vuelco. La muerte de Jesús ya no es considerada como punto de llegada, sino como punto de partida: los dos signos del templo y del centurión revelan su fecundidad y la presentan como impulso victorioso hacia la resurrección. Se alude a las mujeres (15,40ss), a las mismas que serán las testigos de la mañana de resurrección, creando así una conexión intencional entre muerte y resurrección. Esta última se prepara con algunos gestos de bondad: José de Arimatea se anima y le pide a Pilato el cadáver de Jesús. Pilato accede a esta petición y «otorgó el cadáver a José» (15,45). Por otra parte, dos mujeres se fijan en el lugar en que ha sido depositado Jesús, como es obvio con la intención de volver en cuanto les sea posible a honrar el cadáver. Con estos gestos de bondad se cierra un drama de maldad. Se está preparando algo grande, y el amor, que nunca muere, estará en condiciones de transformar también la maldad de los hombres en historia de salvación.

La Pasión de Jesús, e incluso su muerte, no están presentadas como elementos negativos, como un fracaso imprevisto o como una fatalidad trágica. En consecuencia, la resurrección no será un remedio, sino que tanto la Pascua como la resurrección serán dos partes de un único proyecto que el Siervo de Yahvé profetizado por Isaías había esbozado y que Jesús llevará a su cumplimiento. De este modo, el misterio de la persona de Jesús revela su parte más profunda y el evangelio llega a su cima (Zevini: 9-12).

IV.1.2. La Pasión según Mateo

Una mirada sumaria a Mateo nos permite observar un relato eclesial y doctrinal presentado con un estilo claro. Mateo evita las improvisaciones y prefiere la

esquematación, que ayuda a comprender los hechos con la inteligencia que procede de la fe de la comunidad. Como judío que escribe para judíos, insiste sobremanera en el cumplimiento de las Sagradas Escrituras: en Jesús de Nazaret se realizan todas las profecías hechas sobre el Mesías, sobre el Siervo de Yahvé, sobre aquel a quien esperaba la historia de Israel y justificaba la existencia del mismo pueblo.

Esbozando una comparación rápida con Marcos, considerado como la fuente principal de Mateo, encontramos estas principales diferencias: en primer lugar, Mateo abrevia o bien omite aquellos pasajes de Marcos que tienen valor explicativo, adaptados para los no judíos; por eso le parece inútil decir a sus lectores judíos que la fiesta de los ázimos era aquella en la que «se inmolaba la Pascua» (Mc 14,12), o bien que «era la preparación de la Pascua, es decir, la víspera del sábado». Por otra parte, Mateo tiende a completar la frase o a hacer más claro el texto de Marcos: «Uno de los presentes desenvainó la espada» de Mc 14,47 se convierte en «uno de los que estaban con Jesús sacó su espada» en Mt 26,51, a fin de que el lector sepa de inmediato y de modo claro que los discípulos protagonizaron un intento de reacción violenta. Es también Mateo el que muestra una tendencia a la dramatización de los acontecimientos (Zevini: 13). Dice que Pedro «negó ante todos» (Mt 26,70), en vez de recurrir al simple «negó» de Mc 14,68, queriendo recordar así que su negación fue pública, del mismo modo que había sido público su testimonio de fidelidad incondicional, su presunta superioridad sobre todos los otros (26,33). Algunas prolongaciones y explicaciones de Mateo sirven para precisar y para orientar mejor al lector, como la introducción a todo el relato de la Pasión (Mt 26,1ss); gracias a ella, establece un vínculo entre lo que precede y lo que vendrá. Es como un título que contiene en embrión todo lo que va a desarrollar. Algunas notas breves ayudan a clarificar el texto o a identificar mejor a las personas, como en el caso de Judas, al que se llama explícitamente «traidor» (26,25). Mateo conoce el precio de la traición, fijado en «treinta monedas de plata» (26,15), un elemento que se repetirá siete veces a fin de mostrar la iniquidad del proceso por parte de los judíos y la realización del plan de Dios, que da cumplimiento a las profecías (27,3-10). Es aún Mateo, y solo él, quien nos habla de la muerte de Judas (27,5) y del sueño de la mujer de Pilato (27,19). No es difícil vislumbrar la intención doctrinal de este último detalle: una pagana intercede por el Justo, mientras que su pueblo reclama la muerte de Jesús. También está el detalle del lavado de las manos por parte de Pilato, expresión de su

voluntad de declinar toda responsabilidad y la consecuente asunción de toda la responsabilidad por parte del pueblo. Este detalle sólo lo encontramos en el primer Evangelio (27,24ss). También Mateo es el único que solemniza la muerte de Jesús con una serie de milagros que le confieren un alcance cósmico (Mt 27,51-53). Por último, Mateo añade el fragmento del piquete de guardias y de los rumores sobre el cadáver (27,62-66). Resulta sorprendente esta postura de los adversarios que, incapaces de acoger la incontenible novedad de la resurrección, hablan de robo del cadáver por parte de los discípulos. Así, por un camino negativo, se convierten en testigos de los hechos. Gracias a la aportación peculiar de Mateo, el relato de Marcos, ya rico de por sí, se vuelve más claro y completo y adquiere una nota más eclesial. A este respecto, escribe I. Zedde: «El discípulo sabe ya por la fe que Jesús es el cumplimiento de Israel, que Israel le rechazó y Jesús lo sustituyó. La Iglesia es el nuevo Israel, porque en Jesús y en la Iglesia se produce la muerte y la resurrección del mismo Israel» (Zevini: 12-13).

IV.1.3. La Pasión según Lucas

Lucas presenta la Pasión, en primer lugar, como un martirio (o testimonio), pero no como el martirio de una idea, sino de la voluntad de Dios: «El Hijo del hombre se va, según lo dispuesto por Dios» (Lc 22,22). La Pasión de Jesús sucede siguiendo el plan de Dios, encerrada en la visión teocéntrica de Lucas. Al evangelista le gusta subrayar algunos aspectos que serán normativos también para el futuro: el silencio y la paciencia ante los insultos y las acusaciones, la inocencia del condenado admitida por Pilato y por Herodes, la acogida del ladrón arrepentido (23,43), el perdón otorgado a Pedro (22,61) y a los pecadores (22,51; 23,34).

El testimonio de Jesús supone para los discípulos una llamada, una cálida y apremiante invitación a hacer lo mismo. En efecto, Esteban, que encarna al verdadero discípulo, se comportará de forma análoga a Jesús (Hch 6,59ss). De este modo, Lucas representa en la Pasión al primero y verdadero mártir. En consecuencia, no constituye ninguna sorpresa que el tema del testimonio aparezca también con tanta insistencia en el libro de los Hechos de los Apóstoles. Afín al tema precedente es el de la inocencia. La idea no es seguramente nueva, porque aparece también en los otros evangelistas, pero solo Lucas expone las tres acusaciones políticas que imputan las autoridades judías a Jesús (Lc 23,2) y el hecho singular de que Pilato declare por tres veces a Jesús inocente

(23,4; 14,22). A esta misma conclusión de la inocencia de Jesús llegará también Herodes (23,15). Igualmente, las mujeres que se lamentan a lo largo de su *vía crucis* expresan con su llanto que Jesús no es un criminal (23,27). El buen ladrón lo afirma con toda claridad (23,41). En este sentido debemos leer asimismo la afirmación del centurión a los pies de la cruz: «Verdaderamente este hombre era justo (inocente)» (23,47). Recordemos que en Marcos y Mateo se había expresado de este modo: «Verdaderamente este hombre era Hijo de Dios» (Mc 15,39; Mt 27,54). El tema proseguirá en el libro de los Hechos de los Apóstoles (*Ibíd.*:15). El tercer Evangelio es notoriamente conocido como el «Evangelio de la misericordia», porque Jesús manifiesta en más ocasiones que en los otros su compasión por los pecadores, los extranjeros y las mujeres: tres categorías que en aquel tiempo componían el nutrido grupo de los marginados. También en el relato de la Pasión reaparece esta sensibilidad: Jesús cura la oreja cortada al siervo (Lc 22,50ss), mira a Pedro y le perdona (22,61). La Pasión de Jesús según los cuatro Evangelios no presta atención a sus propios sufrimientos, sino a los de las mujeres de Jerusalén a las que intenta consolar (23,27-31), manifiesta públicamente su perdón a los que le están crucificando, y declara: «Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen» (23,34). Es también más que conocida la especial atención que dedica Lucas a la oración (3,21; 5,16). Asimismo se pueden detectar elementos novedosos en el relato de la Pasión. Más allá de las anotaciones sobre la oración que podemos encontrar también en Marcos y Mateo, el tercer evangelista añade pasajes que muestran su sensibilidad por este tema. Jesús advierte a Simón de la tentación inminente y añade una preciosa garantía: «Yo he rogado por ti, para que tu fe no decaiga» (Lc 22,32). El ya citado de Lc 23,34, que expresa el perdón de Jesús a sus asesinos formulado en forma de oración elevada al Padre: «Padre, perdónalos...». Y también dirigido al Padre, concluye Jesús su existencia terrena, apagándose con las palabras del Sal 31: «Padre, a tus manos encomiendo mi espíritu» (Lc 23,46) (Zevini: 14-16).

IV.1.4. La Pasión según Juan

Aunque el relato de la Pasión en el Evangelio de Juan muestra una gran afinidad con los otros escritos evangélicos, presenta de todos modos rasgos particulares que motivan que tratemos aparte el cuarto Evangelio. Vamos a enumerar de una manera

sinéctica las principales diferencias, distinguiendo entre las omisiones y los añadidos. El cuarto Evangelio, comparado con los Sinópticos, omite (Zevini: 16-17):

- el relato de la agonía en Getsemaní;
- el beso de Judas;
- el proceso judío ante el Sanedrín;
- los ultrajes en casa del sumo sacerdote y los escarnios al pie de la Cruz;
- las tinieblas en el momento de la muerte.

Por otra parte, Juan es el único que recuerda:

- la impresión de majestad que ofrece Jesús a los que le detienen;
- el interrogatorio de Anás a Jesús sobre su doctrina;
- el amplio interés por el proceso romano ante Pilatos, con las escenas del *Ecce homo* del *Ecce rex vester*;
- la discusión a propósito del cartel fijado en la Cruz;
- la interpretación del reparto de los vestidos según el Sal 22;
- la presencia de la madre y del discípulo predilecto a los pies de la Cruz;
- la referencia al cordero pascual y el lanzazo que hizo salir sangre y agua del costado de Jesús.

En general, podemos decir que Juan no insiste en los rasgos trágicos y humillantes, porque contempla todo sumergido en la luz del cumplimiento de la historia de la salvación.

Caracteriza el relato de la Pasión la falta de dimensión histórica de los hechos y dichos, tanto de Jesús como de otros personajes, y por eso Antonio Piñero lo intenta justificar y se permite como investigador formular hipótesis para dar razones de las anomalías históricas y la forma literaria actual del relato. Se da como explicación que la

primera historia de la Pasión fuera guiada por motivos litúrgicos, es decir, que este relato tuviera un primer y fundamental *Sitz im Leben*¹⁶, contexto vital, en los oficios litúrgicos de los cristianos primitivos y en la predicación. Por otro lado, la indicación de las horas (tercia¹⁷, sexta¹⁸, nona¹⁹) en el relato de la pasión ha sido interpretado por los investigadores como indicadores del tiempo de una recitación litúrgica. Igualmente el beso de Judas (Mc14, 44), tiene resonancia litúrgica²⁰.

También es posible que todo el relato de la Pasión haya sido concebido como una haggadah²¹, una historia interpretativa judía de la Pascua y del Éxodo con su llegada a la Tierra Santa: simbólicamente, la Resurrección, se basa en la idea y el desarrollo teológico, totalmente cristiano, de que la muerte sacrificial de Jesús -el Cordero de Dios- sustituye a la Pascua judía, al sacrificio de los corderos²².

¹⁶ En crítica bíblica *Sitz im Leben* es una frase alemana que puede traducirse aproximadamente como "posición en la vida". En otras palabras, que no hay texto sin contexto. El término se originó con el teólogo protestante alemán Hermann Gunkel. En su forma más simple, describe para qué fueron escritos ciertos pasajes de la Biblia en lo que serían los "géneros" de la Biblia. Ejemplos simples de *Sitz im Leben* incluyen la clasificación de material en cartas, poemas de lamento, parábolas, salmos y canciones. Véase http://es.wikipedia.org/wiki/Sitz_im_Leben.

¹⁷ Véase Marcos 15,25.

¹⁸ Véase Marcos 15,33, Juan 19,14.

¹⁹ Véase Marcos 15,34.

²⁰ Lo sabemos por el Evangelio de Felipe 59,2-5; 63, 30-64,5; Segundo Apocalipsis de Santiago 56,14-16, donde Jesús revela a Santiago 56,16, su hermano, enseñanzas secretas; le da una iniciación o la transmisión de un poder espiritual.

²¹ Este término se deriva del verbo que significa 'contar', 'anunciar'. Designa -en contraposición a la halakah- la literatura rabínica que no contiene normas jurídicas o morales, sino que se presenta bajo formas literarias diversas (relato, leyenda, parábola, fábula, etc.) como un desarrollo narrativo de los pasajes bíblicos. La haggadah «cuenta», interpretando y actualizando libremente, los sucesos salvíficos del pasado que se narran en la Biblia, sacando de ellos enseñanzas espirituales y éticas. Junto con la halakah, constituye la Torá oral. Véase, <http://www.mercaba.org/VocTEO/H/haggadah.htm>

²² La obra fundamental a este respecto es la de B. Standaert, *L'Évangile selon Marc*, Cerf, Paris, 1983; "Cordero de Dios que quita los pecados del mundo" (Jn 1,29), influye sin duda en la interpretación de la Última Cena como cena pascual.

También es muy posible la hipótesis de que la historia de la Pasión sea la compresión literaria²³ en una semana, buscando la unidad de tiempo, acción y lugar, de eventos que duraron bastante más tiempo. Algunos textos del relato de la Pasión contienen indicios de que las acciones narradas pudieron ocurrir en momentos diferentes a la escasa semana previa al 14/ 15 de Nisán. Lo que ocurriría allí es la compresión teatral dramática del relato, el esquema de la compresión en una semana, o en pocos días, de una serie de hechos y dichos de Jesús que se extendieron en realidad meses: desde la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén en septiembre, durante la Fiesta de los Tabernáculos, hasta su prisión cerca ya de la Pascua, y su muerte cerca también de esta festividad (marzo/abril: Nisán). Además, la compresión acerca el sacrificio de Jesús al momento en el que se sacrificaban los corderos en el templo, símbolo de la redención de Israel de la esclavitud en Egipto, que es un conocido recurso literario que se encuentra en toda la literatura (Piñero: 159). Lo que fortalece la hipótesis anterior es la opinión de Felipe Fernández Ramos en su descripción de los Evangelios: “son las fuentes necesarias para profundizar el sentido de los relatos de la Pasión y lo que nos dicen los Evangelios sobre la vida y la pasión de Jesús en concreto no es una narración histórica de lo que sucedió realmente, sino una muestra de cómo interpretaban la Pasión del Señor en el círculo de cristianos primitivos” (Fernández: 18).

En suma, los Evangelios son narraciones detalladas, seguidas y coherentes, de acontecimientos esencialmente constitutivos de la vida de Jesús, pero no lo hacen en forma de crónica ni de acta notarial. El hecho de haberlos creído así, ha derivado casi hacia una concepción historicista de la Pasión del Señor en la que todos y cada uno de los detalles mencionados debían responder con exactitud a lo realmente ocurrido; en la

²³ Un ejemplo evidente de que existe compresión literaria lo tenemos en la disposición general de los mismos evangelios sinópticos cuando narran la vida pública de Jesús. Según el sinóptico, Jesús predica fundamentalmente en Galilea y sólo una vez durante su vida pública visita Jerusalén para una Pascua. Su ministerio público dura, pues, un año y medio. Para el Evangelio de Juan, Jesús visita Jerusalén cuatro veces durante su ministerio (2,13; 5,1; 7 ,10; 12,12), y allí asiste a tres pascuas. Su vida pública dura, por lo tanto, dos años y medio o tres como mínimo. Esta diferencia temporal entre los evangelistas, en algo tan vital como el ministerio público de Jesús, es asombrosa. Las escenas que transcurren en Jerusalén no aparecen agrupadas en el Evangelio de Juan antes de la Pasión como en los sinópticos, sino divididas por bloques en diversos momentos.

que el cómo de las cosas era tan importante, si no más, que la realidad de las mismas; en la que, por el amor a la verdad “histórica” se prostituyó la verdad evangélica (*Ibíd.* 13).

Pero la mayoría de los estudiosos del Nuevo Testamento postulan actualmente que esa historia de la Pasión tuvo antecedentes. Según eso, Marcos no fue cronológicamente el primer evangelista, el que inventó el relato, el que ensambló sus partes a base de una tradición meramente oral, sino que antes existía un relato de la Pasión del que él, Marcos, se sirvió para concluir su Evangelio. Es decir, incorporó, ampliándolo, a su relato sobre Jesús de Nazaret, de corte biográfico, una narración que hacia finales del siglo II se llamó Evangelio (Piñero: 138). La tradición –o hipotético “relato premarcano de la Pasión”– sería, junto con la reconstruida Fuente Q, la narración de corte evangélico más antigua que se conoce, al menos en modo indirecto. Científicamente, también la postulación de la existencia de este relato premarcano supone que no es inverosímil que circulara por su cuenta, de modo independiente, antes de ser incorporado al primer Evangelio, el de Marcos (*Ibíd.*: 138). Existiría entonces un guion previo de los momentos cruciales de esta Pasión – prendimiento, proceso, condena, muerte– atestiguada en la predicación cristiana primitiva anterior a la redacción de los Evangelios, como muestra en parte 1ª Corintios 15,1-3²⁴, aunque la mayoría de las obras de la Pasión toman la historia por los evangelistas San Marcos, San Mateo, San Lucas y San Juan en la Biblia Cristiana, ampliado por fuentes extra bíblicas.

El cuerpo de este Evangelio, el de Marcos, no es más que una gran introducción literaria a lo que de verdad importaba, lo que era el centro de interés del evangelista: el relato de la Pasión de Jesús. Marcos mostraba ser un discípulo fiel en lo sustancial de la teología paulina, interesada sólo en verdad en el sacrificio, muerte y resurrección del Salvador (Piñero: 160). La obra de Marcos fue recogida - y a su vez editada de nuevo y complementada con éxito renovado - por los evangelistas Mateo y Lucas, quienes también utilizaron a Marcos como una de las fuentes de su Evangelio. Los dos

²⁴ Lo que os transmití fue, ante todo, lo que yo había recibido: que el Mesías murió por nuestros pecados, como lo anunciaban las Escrituras, que fue sepultado y que resucitó al tercer día, como lo anunciaban las Escrituras, que se apareció a Pedro y más tarde a los Doce.

escritores siguieron la estructura básica del relato con cierta fidelidad -más Mateo que Lucas. Pero a la vez hicieron con Marcos lo que este había hecho con su desconocido predecesor en la historia de la Pasión: Mateo y Lucas le añadieron nuevos episodios tomados de una tradición oral a la que probablemente no había tenido acceso su predecesor, y cambiaron el sentido teológico de algunas de las secciones que habían asumido.

La obra del evangelista Marcos, cuya recensión final –retocada por un editor postrero– ha de situarse en torno al año 100, no menciona a los autores evangélicos anteriores, no los corrige expresamente, sino que polemiza con ellos indirectamente por medio de omisiones, añadiduras y cambios a lo que probablemente tenía ante sus ojos de alguna manera. De este modo construye su propia historia de Jesús y de su Pasión intentado dejar claro a sus lectores que él, y solo él, era el que mostraba al Salvado –con esta novedosa interpretación– en la plenitud de su misión, de su figura y de su gloria (Piñero: 161).

Por otro lado, algunos episodios del relato de la Pasión de los cuatro evangelistas constituyen escenas principales en las obras de la Pasión, pero estos episodios en su creación, según los estudios, llevan las señales de dramatización o teatralización en general, por parte de los evangelistas; por eso, vemos, es digno de mencionarlos:

- La plegaria de Jesús en Getsemaní, muy probablemente fue moldeada en profundidad por Marcos²⁵. Es plausible que Marcos redactara por su cuenta lo que se imaginaba que podría ser el contenido de la plegaria de Jesús a partir de

²⁵ El núcleo de la escena, la angustia de Jesús, parece totalmente histórico, por el criterio de dificultad: es improbable que la Iglesia posterior inventara una escena que aparentemente dejaba en mal lugar a Jesús. Los polemistas paganos que se enfrentan al cristianismo (por ejemplo, Celso, en su *Discurso verdadero*, II, 24) pensaron que la agonía de Jesús era ridícula en comparación con la entereza de un Sócrates antes de su muerte (narrado por Platón al final de su diálogo *Fedón*). La dramatización de la escena, sobre todo la oración de Jesús, lleva el sello de la mano del evangelista. La prueba radica, según los comentaristas, en que Marcos parece ensamblar tradiciones diversas, pudiendo algunas ser antiguas, pero no correspondiendo al escenario de Getsemaní, ya que el Evangelio de Juan las coloca en otros momentos de la vida de Jesús. Nótese respecto al supuesto de que Marcos está usando torpemente alguna fuente, que ensambla con su propio relato el extraño versículo 14,41: “Vino la tercera vez y les dijo: Dormid ya, y descansad. ¡Basta! La hora ha venido; he aquí que el Hijo del hombre es entregado en manos de los pecadores”; obsérvese el “Dormid” y a renglón seguido “¡Basta!”.

otras oraciones pronunciadas por este durante su vida, como el Padrenuestro, o porque los motivos coinciden: “hágase tu voluntad”, “no caer en la tentación”, “todo es posible al padre”. Es muy difícil que fuera Jesús mismo quien la compusiera, ya que no hubo testigos según la narración (Piñero: 150,151-207).

- El sueño de los discípulos en la misma escena, inverosímil en sí mismo, pues se duermen por lo menos dos veces en un trance tan difícil.
- La composición global de los procesos judío²⁶ y romano.
- La estructura quiástica compleja en la disposición de ciertos acontecimientos (18,28-19,1^a: proceso romano; 19,16b-42: crucifixión y enterramiento) en el Evangelio de Juan.
- El embellecimiento de las circunstancias del enterramiento de Jesús.
- La utilización de artificios literarios como el esquema de la acción triple (tres veces va y vuelve Jesús hacia el grupo de los discípulos en Getsemani²⁷; tres negaciones de Pedro²⁸; tres grupos de gente se mofan de Jesús en la Cruz²⁹; en el Evangelio de Lucas aparecen dos triadas de personajes favorables a Jesús durante la crucifixión: Simón de Cirene, las hijas de Jerusalén, uno de los ladrones crucificados con Jesús.

²⁶ Hay una enorme discusión entre los estudiosos que va desde la opinión de que Marcos se ha inventado todo este proceso (¡no hubo testigos oculares!) a partir de una reflexión sobre textos del Antiguo Testamento (Martin Dibelius, «Das historische Problem der Leidensgeschichte», *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft* 30 [1913],193-201), hasta la opinión de que todo es esencialmente histórico y que no solo hubo realmente un proceso judío, sino dos (basándose en Mc 15,1). Así opinan muchos comentaristas católicos.

²⁷ Hemos dicho ya que no existen actas, y que presumiblemente el relato no se basa en testigos visuales.

²⁸ El quiasmo es una figura retórica según la cual las palabras o los hechos de una narración se disponen en forma ordenada según el esquema básico siguiente: A B C A' B': la narración progresa hasta un núcleo (C) y luego presenta dos representaciones paralelas en contenido u orden similares a las dos primeras.

²⁹ Uno de los ladrones/ los presentes/ los jefes del pueblo (Mt 27, 38-44, con variantes en los otros evangelistas).

- El centurión que confiesa que Jesús era un hombre justo, la plebe que se golpea el pecho tras la muerte de Jesús en señal de arrepentimiento, y el duelo de las mujeres fieles a distancia³⁰.
- La descripción de Judas el traidor de la Última Cena en el Evangelio de Juan. El evangelista señala el movimiento, como si tratara de un apunte teatral: cuando es de noche, «sale» (Jn 13,31); en la escena del prendimiento «entra» (Jn 18,3).

Como los Evangelios no aportan gran número de datos históricos o por el contrario, precisamente por esa imprecisión en algún dato histórico, son el caldo de cultivo de muchas teorías míticas. El autor Strauss, en su obra *Vida de Jesús*, que publica en el 1935, afirma que el mito se crearía por el fervor y la piedad popular. Se trató, de un proceso lento que convirtió al Jesús real en un personaje moldeado por diferentes comunidades que siguieron sus enseñanzas y que ha terminado convirtiéndose en la figura idealizada que conocemos en la actualidad, defendida por la Iglesia, y que probablemente tiene poco que ver con la realidad del Jesús de Nazaret que fue.

La hipótesis que se defiende en la actualidad por la mayoría de los autores, es que los Evangelios son una mezcla de elementos históricos y teológicos que intentan reflejar la identidad de Jesús histórico y un Jesús Hijo de Dios, motivo de fe.

Poco a poco fueron mezclándose ambos conceptos del personaje y según el criterio de cada comunidad y de cada época fueron dando menor importancia a los datos históricos, para resaltar los divinos, o a la inversa.

Es también una realidad la utilización por parte del poder de la Iglesia de los mensajes de Jesús para dominar a una sociedad medieval, lejos de las intenciones religiosas, sino muy ligadas al poder terrenal (Gracia Páramo: 226-227).

IV.2. Manifestaciones de la Pasión en la devoción y en la literatura

Desde que la Pasión fue eje de las creencias cristianas y objeto de devoción, se han venido componiendo textos que en parte se han conservado por escrito. Al conjunto

³⁰ Desde Lucas 26,26 hasta Lucas 23,49.

de estos textos se le puede denominar en sentido amplio literatura de la Pasión. Sin embargo, solamente a partir de la época (el siglo XVIII es relevante a este respecto) en que se diferencia la literatura como sistema dentro de la cultura, podemos hablar de literatura de la Pasión en sentido estricto delimitada dentro del conjunto de textos religiosos sobre la Pasión. Esto porque en la religión prima un criterio de verdad del todo diferente del de la literatura.

Inicialmente en el mundo del próximo oriente y de occidente, el relato de la muerte y resurrección de Cristo representaba la verdad a diferencia de las creencias paganas cuyos mitos pervivían a través de los relatos orales y la literatura. Solo con el tiempo, estos mitos grecolatinos ocuparon para los cristianos un lugar como fábulas que se podían interpretar bajo un sentido alegórico, y dicho lugar es el que con los siglos llega a ser el de la ficción literaria. De cualquier forma el tratamiento de la Pasión no era concebible en términos de poesía.

Fue, por tanto, por principio, dicha materia ajena a los géneros de la poesía, aunque su tratamiento se viera determinado por modos y géneros literarios circulantes, y desde nuestra perspectiva actual podamos reconocer su plasmación lírica, narrativa o dramática. Por eso, aunque se mezclen las formas, hablamos de poesía sobre la Pasión, teatro sobre la Pasión, etc.

Como es obvio, la presencia de este tema se da sobre todo en la literatura religiosa: exegética, doctrinal, mística, etc., devocional en definitiva, aunque los límites con las letras humanas y la literatura profana no siempre están claros. A esto se ha de añadir que la pervivencia de estos textos, si se leen como literatura, ha sido condicionada por una jerarquía de valores y cánones diferentes –al menos no coincidentes– de los de su recepción religiosa; por ejemplo, es muy común que el tratamiento literario se parezca según el devenir de las diferentes lenguas nacionales y según logros y repercusión estético-literaria.

Desde el punto de vista de la literatura, en el que nos situamos, quizás el mejor modo de recorrer la historia del tratamiento de la Pasión, sea atendiendo preferentemente a la devoción sobre la misma y las formas en que se da esta devoción en sucesivas épocas. En relación con estas corrientes y estratos sociales de la devoción a lo largo de la historia, es más factible reconocer las diferentes manifestaciones literarias.

Es posible diferenciar cinco etapas, a partir de lo que se puede colegir de estudios de la historia de la religión, como el de Thurston (1911).

1- La primera etapa, que puede ser denominada la de los Padres de la Iglesia, está marcada por los rituales sobre la Pasión que se llevaban a cabo en Jerusalén y los escritos de los padres de la zona de Siria, que como San Efrén, San Isaac de Antioquía y Santiago de Sarug, eran proclives a una visión más realista de la Pasión.

Tomando como límite el final del siglo VI (papado de Gregorio Magno), es un periodo en que no se defiende oficialmente aún una representación plástica de la persona de Jesús en consonancia con la reticencia que los teólogos primitivos mantenían sobre la representación figurativa, e incluso verbal de la divinidad.

En este periodo se compone la memoria de la peregrinación de la monja Egeria.

2- La segunda etapa se inicia con la extensión de reliquias de la Cruz por el Occidente cristiano y la celebración de rituales a imitación de los de Jerusalén, aunque ya no se trata de los lugares originales sino de su rememoración simbólica. Por decisión de la jerarquía eclesiástica se permite la representación visual de la historia sagrada para acercarla a los iletrados.

Fue en esta época también que se comenzó a representar la figura del Crucificado en el arte cristiano, aunque durante muchos siglos fue casi desconocido todo intento de presentación realista de los sufrimientos de Cristo. Incluso en Gregorio de Tours (*De Gloria Martyrium*) una imagen de Cristo en la Cruz parece ser tratada como una especie de novedad.

Incluso himnos tales como "Pange lingua gloriosi praelium certaminis", y el "Vexilla Regis", ambos de Venancio Fortunato (c. 570), marcan claramente una tendencia cada vez mayor a detenerse en la Pasión como un objeto separado de contemplación. El más o menos dramático recital de la Pasión por tres diáconos que representan al "cronista", "Christus" y "Sinagoga", en el Oficio de Semana Santa se originó probablemente en el mismo período, y pocos siglos más tarde empezamos a encontrar las narraciones de la Pasión en los cuatro evangelistas copiados por separado en los libros de devoción. Este, por ejemplo, es el caso de

la colección en inglés del siglo IX conocida como "el Libro de Cerne", la cual es una colección de devociones del siglo VIII (manuscrito Harley 2965) que contiene páginas relacionadas con los incidentes de la Pasión. En el siglo X el Cursus de la Santa Cruz fue añadido al oficio monástico (vea Bishop, "Origin of the Prymer", p. XXVII, n.) (Thurston, 1911).

Este es el periodo en que comienzan a manifestarse las literaturas de los pueblos bárbaros (germanos, celtas, y más tarde eslavos) a instancias de los letrados cristianos, que toman como primeras decisiones la traducción de la Biblia a esas lenguas y promueven desde el principio temáticas como la de la Pasión. Así en el poema "Sueño de la Cruz", de Cynewulf, en el que se concibe el árbol de la cruz como contando su propia historia. También en la literatura alemana, etc.

Como se dirá en lo referido al teatro, a partir del siglo X aparecen los primeros testimonios del teatro litúrgico en latín.

3- A partir del siglo XII, en la época de San Bernardo y San Francisco de Asís se alcanzó el desarrollo completo de la devoción cristiana a la Pasión. Parece muy probable que este fue un resultado indirecto de la predicación de las Cruzadas, y el consiguiente despertar de la mente de los fieles a un conocimiento más profundo de todos los recuerdos sagrados representados por el Calvario y el Santo Sepulcro. A partir del siglo XIII parece surgir un nuevo misticismo en torno a la Pasión de Cristo, y lo corroboran las representaciones plásticas, pero estamos con ello en una nueva etapa de transformación espiritual.

Efectivamente, los siglos XIV, XV representan el nacimiento de una nueva religiosidad, con diferentes manifestaciones, algunas de ellas desembocarán en herejías. A la zaga de los místicos, entre las nuevas prácticas de los laicos se da la peregrinación espiritual simbólica por Tierra Santa que dará lugar al Vía Crucis. Las "Siete Caídas" y los "Siete Derramamientos de Sangre" de Cristo pueden considerarse como variantes de esta forma de devoción. Thurston nos da también esta información:

Igualmente, a este periodo pertenecen tanto la popularidad de los Pequeños Oficios de la Cruz y "De Passione", que se encuentran en muchas de las horas, manuscritos e impresos, así como la introducción de nuevas Misas en honor de

la Pasión, como para ejemplo las que se celebran ahora casi universalmente en los viernes de Cuaresma. Por último, una inspección de los libros de oraciones compilados hacia el final de la Edad Media para el uso de los laicos, tales como el "Horae Beattie Mariae Virginis", el "Hortulus Animae", el "Paradisus Animae", etc., muestra la existencia de un inmenso número de oraciones ya sea conectadas con los incidentes de la Pasión o dirigidas a Jesucristo en la Cruz. Las más conocidas de ellos tal vez sean las quince oraciones atribuidas a Santa Brígida, y que se describen con más frecuencia como "Las Quince Os", por la exclamación con que comienza cada una.

En este periodo ya queda constituido el teatro popular sobre la Pasión, fuera del edificio de la Iglesia y en la forma en que es conocido como manifestación teatral medieval.

4- En la Edad Moderna prosigue la literatura sobre la Pasión, iniciándose un interés por la comprobación histórica. En palabras de Thurston:

En los tiempos modernos ha surgido una vasta literatura y también una himnodia en relación directa con la Pasión de Cristo. Muchas de las innumerables obras producidas en los siglos XVI, XVII y XVIII ya se han olvidado por completo, aunque todavía se continúa leyendo algunos libros como el medieval "Vida de Cristo" por el cartujo Ludolfo de Sajonia, los "Sufrimientos de Cristo" por el Padre Tomás de Jesús, el "Monte Calvario" del carmelita Guevara, o "la Pasión de Nuestro Señor" por el padre de La Palma, S.J. Aunque autores como Justo Lipsio y el Padre Gretser, S.J., a finales del siglo XVI, y Dom Calmet, OSB, en el siglo XVIII, hicieron mucho para ilustrar la historia de la Pasión a partir de fuentes históricas, la tendencia general de toda la literatura devocional fue ignorar los medios de información provistos por la arqueología y la ciencia, y mirar hacia las revelaciones de los místicos para complementar los relatos del Evangelio. Entre éstas, las Revelaciones de Santa Brígida de Suecia, de María de Agreda, de Marina de Escobar y, en tiempos relativamente recientes, las más famosas son las de Ana Catalina Emmerick.

5- Una última etapa es la de la Contemporaneidad, en la que como se dijo al principio, la literatura de la Pasión se ha de entender en el contexto de la existencia del sistema

literario, y a su vez como discurso religioso. Por otro lado, la repercusión de la ciencia en la historiografía y la filología introducen un interés por la averiguación fundada sobre los hechos de la Pasión que no coinciden con los impulsos religiosos devocionales.

IV.3. La iconografía de la Pasión en el arte

Entendemos por iconografía cristiana el análisis y descripción de los tipos iconográficos que ofrecen las diferentes realizaciones plásticas con significado cristiano llevadas a cabo desde los primeros siglos de la Iglesia. Los personajes de la Pasión aparecen normalmente representados en imágenes, lo que continúa una costumbre antigua –veremos más adelante cómo se estableció esta costumbre-, aunque la interpretación teológica sea, naturalmente, diferente. El sentimiento popular de que hay una mimesis se expresa en las procesiones con encuentro, como cuando en Montoro o en Palermo se encuentran la que lleva a Jesús y la que lleva a María; o en la existencia de imágenes articuladas que pueden inclinar la cabeza para saludar en el encuentro (otras veces son los portadores los que las inclinan simplemente). Y no debemos dejar de citar los pasos, que son literalmente representaciones de pasajes de la Pasión, y que continúan la tradición de los carros de los cortejos de las divinidades agrarias: el Nerthus en Alemania, el de Dioniso en Grecia, el carro en los Triunfos de fines de la Edad Media y del Renacimiento en Flandes, Florencia, etc. (Francisco, R., Adrados: 521).

Como la serie de los episodios de la Pasión se inicia a partir la Santa Cena, los artistas han puesto el acento ya en el anuncio de la traición, ya en la comunión de los Apóstoles. De estas dos concepciones surgieron dos temas iconográficos que es necesario estudiar por separado. Los llamaremos, al primero, Santa Cena histórica o narrativa; y al segundo, Santa Cena simbólica o sacramental. Después trataremos la iconografía de los episodios de la Pasión de Cristo.

IV.3.1. La Santa Cena desde el punto de vista histórico

Para comprender la iconografía de la Santa Cena, ante todo es necesario advertir que se trata de un tema doble, de dos caras, que presenta dos aspectos muy diferentes. Es un acontecimiento y al mismo tiempo un símbolo: un episodio dramático de la vida

de Cristo quien, reunido por última vez con sus discípulos, anuncia la traición de uno de ellos; además, es la institución de un sacramento. El arte de Occidente se esforzará en extraer todo el potencial de trágica emoción contenido en el anuncio de traición, y su emotividad alcanzará su más perfecta expresión en la Santa Cena (*Cenacolo*) de Leonardo da Vinci. El anuncio de la traición conmueve a los pintores psicólogos y a Leonardo, el más grande de todos ellos, que se esforzaron por traducir en los gestos del rostro, la mímica, las reacciones de cada uno de los Apóstoles ante la palabra acusadora: unos se indignan, otros protestan su inocencia o intentan desenmascarar al traidor que está entre ellos. Esos juegos fisionómicos que revelan las consciencias conmovidas hasta en su intimidad, otorgan intensa vida a esta tragedia. Entre los apóstoles, hay dos que destacan del grupo y que están claramente caracterizados: San Juan y Judas (Louis Reau: 425- 428).

La explicación surgida por otras realizaciones de la Edad Media y por los comentarios de los autos sacramentales de la Pasión, es mucho más simple. En una miniatura del Salterio Leber de la Biblioteca de Ruan, que data del siglo XIII, se ve a Jesús poner él mismo un pez en la boca de Judas. Esta tradición fue adoptada por los autores del teatro de los Misterios, según los cuales, todos los apóstoles recibieron su parte de la Santa Cena, excepto quien recibió la orden de ir a buscar peces. Luego Jesús tomó un trozo de uno de estos, y lo introdujo en la boca del traidor. Al igual que el bocado de pan mojado, era una forma de designar a quien le entregaría.

Así se comprende el gesto de Judas, que ocultó el pez acusador tras la espalda para escapar a la mirada inquisitiva de los Apóstoles. Pero los autos sacramentales proveen otra explicación de este gesto enigmático. Se contaba que Judas había encontrado insuficiente la porción que se le había atribuido, y que aprovechando un momento en que Jesús levantaba su copa para beber un trago, metió furtivamente la mano en el plato de su maestro y le quitó un pez. Encontramos la confirmación en la Pasión según Gamaliel, donde se dice que Judas puso la mano en el plato de Jesucristo para robarle un pez. En estos textos se ve claramente el significado que la Edad Media atribuía al gesto de Judas. El pez del cual se apodera el traidor, o que oculta tras la espalda, no es en absoluto el símbolo del *ikhtus*, que es el anagrama de Cristo en el arte cristiano primitivo; se trata, simplemente, de una alusión a la glotonería de Judas, que

habiendo robado furtivamente un pez, plato fuerte de la Santa Cena, intenta ocultar el hurto (Louis Reau: 430-431).

En este caso, como en tantos otros, el teatro de los Misterios nos ha provisto la explicación de un motivo iconográfico sin que pueda pretenderse que lo haya creado, puesto que el retablo de Nicola de Verdun, fechado en 1181, la vidriera de la catedral de Loan, hacia 1225, y el tímpano de la colegiata de Terlizzi, cerca de Bari, 1276, obras en las cuales Judas se inclina hacia el plato para apoderarse de un pez, son muy anteriores a los Misterios que hemos citado (Louis Reau: 430-431).

El retablo de Niederwildung (Wildunger Altar), pintado por Konrado von Soest en 1404, donde se ve a Judas ocultar el pez bajo el mantel, prueba que este motivo era todavía usual a principios del siglo XV. Además, en el arte de la Contrarreforma, Judas suele aparecer acompañado por un perro que a veces roe un hueso abajo de la mesa, y que en ese caso, como en las Santas Cenas del Veronés, es solo un tema de género al cual se ha intentado atribuir a veces un significado simbólico.

En un cuadro de Jordaens que se encuentra en el Museo de Amberes, Judas acaricia la cabeza del perro sentado a sus pies, al tiempo que Jesús le alcanza el bocado. Pueden darse numerosas explicaciones. Quizá el perro, emblema de la fidelidad, esté destinado a resaltar por contraste la falsedad de Judas. Pero tal vez, como en los Bestiarios, sea la encarnación del diablo, aliado del traidor, salvo que se vea en él una alusión al pasaje del Evangelio de Mateo: 7,6: “No deis las cosas santas a perros”.

IV.3.2. La Santa Cena desde el punto de vista simbólico

La Santa Cena concebida simbólicamente como la Comunión de los Apóstoles, o en otras palabras, la Institución del Sacramento de la Eucaristía y del Sacrificio de la mesa³¹. El hombre necesita el símbolo para poder materializar y captar todo el verdadero sentido de los Misterios de la Iglesia y concretamente del Misterio

³¹ Como dice la inscripción de un cuadro eucarístico del siglo XVII, en la mesa de la Santa Cena, Cristo fue al mismo tiempo, comensal y alimento.

Eucarístico, existiendo junto a los símbolos, las figuras del Antiguo Testamento, claras representaciones de la Eucaristía (Louis Reau: 433).

De ahí la representación figurativa de la Eucaristía en el antiguo Testamento, con profetas y signos divinos que anunciaban la venida de Cristo a la tierra y su proyección universal por medio de la Sagrada Eucaristía. Esta abundancia de figuras eucarísticas premesiánicas, aparte de su sentido anunciador, nos representa un aspecto moral o una virtud diferente del sacramento; así el Árbol de la Vida del Paraíso nos señala la vida eterna que se alcanza por medio de la Eucaristía; el Sacrificio de Melquisedech, que ofreció pan y vino en lugar de animales como los sacerdotes del orden de Aarón, anunciándonos el pan y el vino eucarístico; el sacrificio de Abel, símbolo de la sangre del cordero inmaculado; el Sacrificio de Abraham donde Isaac es figura de Cristo en su Pasión y Muerte, identificándose al cordero que aparece entre las zarzas con Cristo eucarístico oculto bajo los accidentes del pan y del vino; el cordero Pascual, figura del banquete del cristiano que es la Eucaristía; el Maná caído del cielo para alimento de los hijos del pueblo de Israel, que prefigura el alimento eucarístico; los Panes de Proposición que nos señalan la perpetuidad de Jesús sacramentado que se da en comida y bebida para el cristiano; el Pan de Elías, representación de la fuerza que el Misterio infunde en quien lo recibe dignamente, y por último el Arca de la Alianza de Cristo.

Vemos con anterioridad cómo el cordero que apareció entre las zarzas en el Sacrificio de Abraham simbolizaba a Cristo Eucarístico oculto bajo los accidentes del pan y del vino, al Cordero Pascual símbolo del banquete Eucarístico, siendo el Cordero Místico símbolo de la dulzura e inocencia, desembocando todo ello en una serie de representaciones plásticas variadas como el Buen Pastor, el cordero de pie con Cruz y Estandarte de la Victoria, el Cordero Místico, el Libro de los siete sellos con Cruz y Estandarte de la Victoria, o lo que es igual, el cordero del Apocalipsis (Bertos Herrera: 208). Los símbolos de Eucaristía más destacados y que con más frecuencia se representaron son:

- Pez

Se sabe que es un símbolo muy utilizado desde los siglos iniciales del cristianismo, siendo famosa la representación del pez y una cesta de panes existente en

las catacumbas de San Calixto de Roma, de la primera mitad del siglo II (Bertos Herrera: 209). Como señala Manuel Trens, “no es de extrañar pues, que el arte cristiano antiguo insistiese en la representación del pan y del pez como símbolos del banquete eucarístico y dejara de poner sobre la mesa de la Santa Cena el Cordero simbólico” (Trens: 38).

- Sol

Símbolo eucarístico que aparece con el anagrama de Cristo IHS, con rostro figurado (como en el caso de una de las sillas utilizadas para la procesión del Corpus que se conserva en la Capilla Real de Granada y que se adorna con este motivo). También existen ejemplos en los que ciertas piezas dedicadas al culto eucarístico, como los portaviáticos, adoptan esta forma (Bertos Herrera: 210).

- Pan

Al igual que el pez tiene origen, en cuanto a su representación plástica, en las catacumbas de San Calixto de Roma. Simboliza muy directamente al Misterio Eucarístico, ya que Cristo en la noche del jueves Santo tomó pan y vino para instituir la Sagrada Eucaristía, pan y vino que ya aparecían en el Antiguo Testamento en el Sacrificio del Melquisedech. Fray Luis de Granada explica el por qué Cristo se sirvió del pan y del vino para la Institución del Misterio Eucarístico, señalando, en lo que se refiere al pan, lo siguiente: la primera porque el pan mantiene y sustenta al hombre, y la segunda porque el pan se hace de muchos granos de trigo amasados y unidos en uno, siendo así como Cristo nos da a entender los efectos de este Sacramento, porque Él es mantenimiento y sustento del alma, y la vida unión y compañía de su cuerpo místico (Fray Luis: 973).

- Uvas

Símbolo eucarístico sacado de la naturaleza, está en estrecha relación, al igual que el pan, con la institución del Misterio por Cristo ya que la materia que sirvió fue pan de trigo y vino de uvas. Fray Luis de Granada, al igual que en caso del pan, da dos causas principales de por qué Cristo se sirvió del vino: la primera porque el vino cría la sangre y alegra los espíritus, y la segunda porque se hace de muchos racimos de uvas exprimidos, dándonos a entender la vida y alegría de la conciencia y la unión con su

cuerpo místico. En las obras de arte aparece representado solo el racimo de uvas, o este con la vid (Bertos Herrera: 211).

- Espigas

Su representación plástica es muy abundante en todas las obras. Suele aparecer formando pareja con racimos de uvas, significando el pan y vino eucarísticos. Las espigas que contienen los granos de trigo unidos todos en uno y el germen de donde surge el pan, que simbolizan la unidad de Cristo con su Iglesia a través del Misterio Eucarístico, nos lleva también a otra consideración, pues si, como explica Fray Luis de Granada, la Divina Providencia cuidó de que la abundancia de semilla fuese grande, y de poner grandes virtudes en cada uno de estos, de la misma manera por el Misterio Eucarístico que se da a todos, obtenemos grandes y magníficos beneficios emanados de sus excelentes virtudes (Bertos Herrera: 211-212).

- Pelicano

El tipo que de manera más reiterativa aparece es el pelicano dando de comer a sus hijos, simbolizándonos de forma directa a Cristo que se nos da en comida y bebida en el Sacramento de la Eucaristía; esta representación es muy frecuente en todas las manifestaciones del arte (Bertos Herrera: 212).

- Cáliz

Se representa con o sin Sagrada Forma en la boca, solo acompañando a la Fe. Simboliza muy directamente al Misterio Eucarístico, siendo su representación abundante en todas las manifestaciones artísticas (*Ibíd.*).

- Custodia

Al igual que el cáliz, es un símbolo directo del Sacramento, siendo también en este caso muy copiosa su representación en todas las artes plásticas (*Ibíd.*).

- Letras Alfa y Omega

Significan estas letras que Dios es principio y fin de todas las cosas. Al margen de estos símbolos eucarísticos, existe también otra serie de representaciones relacionadas con el Sacramento, que acompaña aquellos en muchas de las obras existentes, completando, de esta manera, su programa iconológico (*Ibíd.*).

Cuantitativamente hay usos que se representan con más frecuencia que otros, y de entre ellos destacamos los siguientes:

- La Cruz

Sola o sobre un pequeño montículo, tema que se relaciona de manera muy directa con el misterio Eucarístico, ya que el Sacramento es el mismo sacrificio de la Cruz sin derramamiento de sangre, y la Víctima en ambos casos es el Redentor (Bertos Herrera: 213).

- Otros símbolos: los atributos de la Pasión

Con bastante frecuencia se representan junto a la Eucaristía, ya que al igual que en el calvario, aluden directamente al sacrificio de la Cruz y en consecuencia al Sacrificio Eucarístico. Estos atributos aparecen sobre todo en las artes menores, siendo los más frecuentes: los clavos, el martillo, la esponja, la lanza, la túnica sagrada, el látigo, los dados y la corona de espinas. En otros casos se representa una jarra como recipiente para contener agua, siendo esta materia necesaria para el desarrollo de la vida animal y vegetal, y pasando este sentido a la Eucaristía como vida espiritual para el hombre (*Ibíd.*).

Este tema presenta caracteres diferentes en el arte bizantino, que lo ha creado, del occidental de la Edad Media y de la Contrarreforma. Lo que caracteriza a la iconografía bizantina de la Santa Cena representada en el hemiciclo del ábside, detrás del altar, es que se trata de una comunión doble, de acuerdo con la liturgia de la Iglesia griega que la administra en las dos especies. A cada lado de la Santa Mesa, abrigada por un ciborio o baldaquino, Cristo Sacerdote está representado dos veces en yuxtaposición, y distribuye el pan y el vino a dos grupos de seis apóstoles que avanzan hacia él en procesión.

Tendría que haber doce de cada lado. Pero no por la falta de espacio, los autores no tenían necesidad de ahorrar representaciones, puesto que podían repartir las figuras en un espacio más vasto. Ante estas representaciones arcaicas podría creerse que Cristo hace comulgar a la mitad de los apóstoles con pan, y al grupo restante, con vino (Louis Reau: 434). Así, por símbolo Eucarístico entendemos aquella imagen o figura que nos

representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen.

IV.3.3. Iconografía de la Pasión de Cristo con carácter histórico

En un primer momento, el arte cristiano evitó representar a Jesús en forma humana, prefiriendo evocar su figura mediante símbolos o incluso mediante símbolos antropomórficos. Más tarde aparecieron representaciones de Cristo, primero presentado como un joven imberbe. A partir del siglo IV fue representado casi exclusivamente con barba. En el arte bizantino se hicieron habituales una serie de representaciones de Jesús, algunas de las cuales, como la imagen del Pantocrátor, tuvieron un amplio desarrollo en el arte europeo medieval.

Distintas situaciones de la Pasión representadas son Cristo escarnecido, Cristo en la columna, *Ecce Homo*, Cristo esperando el suplicio, Cristo en la Cruz. Una de las dos representaciones entre las que consiguieron la mayor popularidad a finales de la Edad Media se llama Varón de Dolores, y representa al Cristo de piedad de la mesa de San Gregorio; la otra es el Cristo de las cinco llagas.

El Cristo de la mesa de San Gregorio es la representación del Varón de Dolores, cuyo significado sacramental es evidente; derivaría de un icono bizantino ofrecido por el papa Gregorio Magno a la basílica romana de la Santa Cruz de Jerusalén, llamada así porque la emperatriz Helena la había hecho transportar desde la tierra del Gólgota.

Se la explica por una visión, pero resulta más verosímil creer que fue a título del autor del Sacramentario en que San Gregorio fue representado celebrando el sacrificio de la misa frente al propio Cristo que aparece sobre el altar. Es una variante del *Ecce Homo*, porque el Cristo desnudo lleva un cetro de caña y la corona de espinas. Pero se distingue por dos caracteres. En primer lugar, en vez de estar de pie sobre un estrado, como un rey irrisorio expuesto a la vista del populacho judío, sólo emerge el busto de un sarcófago dispuesto sobre el altar. En segundo lugar, tiene las palmas de las manos y el costado agujereados, por lo tanto se lo ha representado muerto, después de la crucifixión.

Ese tema, que apareció en Occidente a partir de mediados del siglo XIII, sobre todo se adaptó al arte francés y al italiano. El Varón de Dolores a veces aparece solo sobre el altar, como una hostia viva; pero casi siempre su cadáver es sostenido de las axilas por dos ángeles, o incluso por la Virgen y San Juan que lo enmarcan, como al pie de la cruz (Louis Reau: 47).

El arte alemán prefirió, por el contrario, representar al Varón de Dolores (*Schmerzmann*) de pie y vivo. Es el tipo popular del Cristo de las cinco llagas, difundido por las cofradías de Santa Sangre; por los flagelantes, que invocaban las cinco rojas llagas de Jesús contra la muerte súbita, y por la orden de Santa Brígida de Suecia, que había adoptado como insignia cinco pequeños discos rojos que imitaban gotas de sangre. Pueden distinguirse dos tipos principales del Varón de Dolores: ya con brazos cruzados sobre el pecho, ya mostrando Él mismo el dedo, como santo, y en ocasiones hasta recogiendo en un cáliz su propia sangre (*Ibíd.*).

En las realizaciones antiguas de la iconografía primitiva, la representación de Cristo con la Cruz a cuestas es muy simple. Cristo avanza, vestido con una túnica roja, la frente ceñida por la corona, a veces precedido por los ladrones. No padece por la carga de la cruz porque ella es pequeña, más emblemática que real. A finales de la Edad Media la cruz se vuelve desmesuradamente pesada, su carga es cada vez más aplastante, para apiadar a los fieles con los sufrimientos del Redentor. Posteriormente esta cuestión se ha enriquecido con otros temas tomados por los Evangelios apócrifos y el teatro religioso, como la Virgen y Santa Verónica.

Los artistas no se contentaron con la Biblia y los comentarios teológicos. Los Evangelios apócrifos y la puesta en escena del teatro de los Misterios les sugirieron numerosos agregados al tema inicial. Los temas más populares son: el Desmayo de la Virgen y el Encuentro de Santa Verónica (Louis Reau: 483).

Con respecto al Desmayo de la Virgen, el Evangelio de Lucas indica que le seguía una gran muchedumbre del pueblo, y había mujeres que se herían y se lamentaban por él. Pero los Evangelios apócrifos están mejor informados: saben que la Virgen, conducida y sostenida por el Apóstol Juan, se detuvo ante el paso del cortejo y que al ver su hijo doblegado bajo la carga de la Cruz, se desmayó. Esta escena accesoria, que tiene el inconveniente de crear un segundo centro de interés en

detrimento de la escena principal, poco a poco fue adquiriendo tal importancia en la composición, que Cristo con la Cruz a cuestas a veces se denomina “*spasimo della Vergine*”. Tal es el caso de un célebre cuadro de Rafael o de su escuela, procedente de un convento de olivetanos de Sicilia, que se llama “*Lo Spasimo di Sicilia*”. Un altorrelieve de Laurana en la iglesia de Saint Didier de Avignon se llamaba *Nôtre-Dame du Spasme*.

La Verónica es creación de la Edad Media. Por la influencia del teatro de los Misterios, hacia finales del siglo XV apareció una santa imaginaria, que fue llamada Verónica, quien conmovida de piedad secó con un velo el sudor que corría por el rostro de Cristo: en recompensa por ese gesto piadoso, ella recogió en ese sudario la impresión de la Santa Faz. El nombre de la mujer, Verónica, es sospechosamente similar a la expresión grecolatina, *Vera icon* ‘verdadera imagen’.

Un experto en Santoral sobre la historia dice que el velo de Verónica se ha conservado en la iglesia de S. Pedro en Roma desde el siglo VIII, pero la historia ha sido inventada sin duda para explicar la existencia de la reliquia (Parrinder: 317).

También a la puesta en escena de los Misterios deben atribuirse sin duda los detalles realistas que invadieron el arte de finales de la Edad Media. Cristo tiene un roncal en el cuello, como una bestia conducida al matadero; niños despiadados le lanzan una lluvia de piedras. A veces va precedido por un heraldo que hace sonar una trompeta.

La transformación más importante que se opera a finales de la Edad Media en la iconografía de Cristo con la Cruz a cuestas se debe a la aparición de una nueva devoción instituida y difundida por los franciscanos que habían recibido la guarda o custodia) de los Santos Lugares. Es lo que se denomina el camino del calvario (*Vía Crucis*). Es fácil reconstruir la génesis de esta devoción. Por el hecho de que Simón de Cirene había sido requerido para ayudar a Jesús a llevar su Cruz, se concluyó que Cristo debió caer bajo la carga que superaba sus fuerzas no una sino muchas veces, y que había debido detenerse para recuperar el aliento. La dolorosa Ascensión del Calvario habría sido mediada por

estaciones, que los místicos, como el Pseudo Buenaventura³² y Santa Brígida, se esforzaron en reconstruir por medio de la imaginación, como si hubiesen sido testigos.

Esos altos o estaciones fueron puestos en escena por los autos sacramentales del teatro de los Misterios. Los artistas fijaron finalmente esos cuadros vivos en innumerables Caminos del Calvario que jalonaron las naves de todas las iglesias, o en Calvarios (Sacro Monte, Kalvarienberg) dispuestos sobre la pendiente de una colina, que los peregrinos ascendían a veces de rodillas, como era el caso en la Scala Santa de Letrán, entonando sus oraciones en cada caída de Cristo³³-véase más adelante lo referido al ritual del Vía Crucis, con el que esta iconografía guarda estrecha dependencia.

¿Cuántas eran esas estaciones? El Camino del Calvario comportaba, en su origen, siete Estaciones, pues siete es número sagrado. Tal es el número de los bajorrelieves de Adam Kraft en el Camino del Calvario del cementerio de San Juan, en Núremberg.

De acuerdo con su temperamento, los artistas han representado esas caídas de Cristo durante el ascenso al Calvario con un realismo más o menos brutal, más o menos patético (Louis Reau: 484). Ya Jesús cae de rodillas (Andrés Sacchi), ya se derrumba de cara en toda su estatura, con las manos hacia adelante (Dominichino): ese es el momento que eligió Verónica para secarle el sudor que corría por la frente. En el siglo XVII, por iniciativa de los franciscanos, y especialmente la del predicador italiano Leonardo de Porto Maurizio, el número de las Estaciones se duplicó, para llegar a catorce. Aunque esa cifra sea completamente arbitraria, se la mantuvo. La devoción del Camino del Calvario, que es una de las creaciones más populares de la orden de los

³² El Pseudo Buenaventura, es el nombre dado a los autores de unas cuantas obras devocionales que en su época se creyó que eran obra de San Buenaventura: "Parecería como si Buenaventura se considerara una etiqueta apta para una cierta clase de texto, más que la afirmación de la autoría". Es claro que estamos hablando de diversos autores (<http://es.wikipedia.org/wiki/Pseudo-Buenaventura>).

³³ Uno de los más conocidos es el sacro Monte de Varallo, en el Piamonte. En 1750 el Papa tuvo la idea de montar un Camino del Calvario en el interior del Coliseo. Otro, sin valor artístico, fue instalado sobre una colina, cerca de la basílica de Lourdes.

franciscanos, nació del deseo de multiplicar el beneficio espiritual y material de una peregrinación a la colina del Gólgota enclavada en la iglesia del Santo Sepulcro (*Ibíd.*).

Después del Renacimiento los pintores de la Contrarreforma y de la época romántica renovaron las representaciones de Cristo con la Cruz auestas, caído, que era un tema muy conmovedor. En su Cristo ascendiendo al Calvario (Museo de Metz), Delacroix se inspiró, evidentemente, en el Cristo con la Cruz auestas de Rubens, que había visto en el Museo de Bruselas. Pero le dio un carácter del todo diferente. La ascensión triunfal imaginada por el maestro flamenco se convierte en un avance lento y doloroso del condenado, desfalleciendo a cada paso y arrastrándose penosamente hasta el suplicio.

En el arte popular polaco, cuyas tradiciones perduran hoy día, el motivo patético de Cristo caído, sucumbiendo bajo el peso de la Cruz, resume con frecuencia la tragedia del Camino del Calvario (*Ibíd.*).

Respecto a las versiones alegóricas y colectivas de Cristo con la Cruz auestas, se ha de tener en cuenta que Cristo con la Cruz a cuesta no siempre ha sido concebido y representado como una escena histórica. Hacia finales de la Edad Media se multiplicaron las versiones alegóricas. No es sólo la Virgen quien siguiendo el ejemplo de Simón de Cirene, levanta uno de los brazos de la Cruz para aliviar la carga de su hijo. Es la Iglesia, a la cual simboliza, y hasta la cristiandad entera quien acude en su auxilio. Papas, cardenales, sacerdotes, laicos, quieren su parte en la carga con la esperanza de asegurarse la vida eterna a causa de esta asistencia simbólica. Hay frescos de los siglos XV y XVI que ilustran este Cristo con la cruz auestas colectivo (*Ibíd.*).

Otro momento significativo de la Pasión es el de Cristo en la Cruz. Todas las representaciones de Cristo en la Cruz, sean cuales fueren las diferencias de detalles entre los tipos griegos y orientales, tuvieron durante mucho tiempo un rasgo común de fundamental importancia. Sea juvenil o barbudo, desnudo o vestido, Cristo siempre está representado vivo en la Cruz, con los ojos bien abiertos.

Pero no sólo está vivo, sino triunfal: en vez de la corona de espinas, lleva en la frente una diadema real. Con la cabeza erguida, el pecho recto, los brazos extendidos

horizontalmente, se yergue sobre el madero de la infamia con la misma majestad que sobre un trono (Louis Reau:496).

A partir del siglo XI se comenzó a representar a Cristo muerto. Sus ojos se cierran, su cabeza cae sobre el hombro derecho, su cuerpo se desploma y flexiona: ya no es más que el cadáver de un hombre muerto en el suplicio que ha perdido toda majestad real y que solo inspira compasión.

Pero, ¿cómo explicar esta extraordinaria revolución iconográfica? Esto se ha intentado hacer mediante consideraciones estéticas, por el empuje de una moda naturalista. Según Dom Hesbert, esta innovación procedería de una interpolación del Evangelio de San Mateo, que sustituyó al relato del Evangelio de San Juan. Si se osó representar a Cristo muerto fue porque los teólogos enseñaban que su muerte se debió no a un proceso orgánico sino a un acto de su voluntad divina.

El misticismo sentimental que se desarrollará a partir del siglo XIII por la influencia de San Francisco de Asís, la Meditaciones del Pseudo Buenaventura y las Revelaciones de Santa Brígida, revelan, por otra parte, un espíritu muy diferente a la teología bizantina. Ya no se trata de glorificar a Cristo manteniéndolo vivo en la muerte, sino de conmover a los fieles con el espectáculo de sus padecimientos. Santa Brígida describe así a Jesús crucificado: "Estaba coronado de espinas, la sangre le corría por los ojos, orejas y barba; tenía las mandíbulas distendidas, la boca abierta, la lengua sanguinolenta; el vientre hundido le tocaba la espalda como si ya no tuviese intestinos".

El arte de la Edad Media representó a Cristo en la Cruz con este aspecto lastimoso, e incluso superó en horror a la alucinante visión de Santa Brígida. En su retablo del convento hospital de los antonitas de Isenheim, donde se atendía a los apestados y sifilíticos, el pintor alemán Mathias Grunewad no vaciló en presentar a los ojos de los enfermos un Cristo no solo muerto sino ya pútrido. Lo muestra cubierto de heridas sangrantes y verdosas a causa de la descomposición, de un realismo tan desmedido que es un horror casi insostenible; todo lo contrario del dogma bizantino de la incorruptibilidad del cuerpo del Redentor (Louis Reau: 498).

¿Jesús fue crucificado con la cabeza desnuda o tocado con la corona de espinas? Acerca de este punto reina la misma incertidumbre. En las Crucifixiones triunfales de la

alta Edad Media, lleva la corona real. En el siglo XVII, Rubens y Van Dyck lo representan ya coronado, ya sin corona. En cualquier caso, la Cruz casi siempre está rematada por *titulus* o inscripción trilingüe, a veces tan ancha que parece un segundo travesaño (Louis Reau: 499).

¿Y cómo fue fijado a la cruz el cuerpo de Cristo? Sabemos que en la antigüedad romana, los crucificados estaban sentados a horcajadas sobre una clavija de madera (*sedile*), especie de misericordia, mucho menos confortable que la ménsula que aliviaba la fatiga de los canónigos de pie en las sillas del coro; esta clavija pasaba entre muslos y sostenía el peso del cuerpo prolongando así el suplicio con el pretexto de hacerlo menos inhumano. En la iconografía cristiana, este banquillo es reemplazado por una tablilla colocada bajo los pies. Para emplear la terminología alemana, el *sitzpflock* se ha transformado en *fusspflock*. También aquí, esta derogación de la historia se justifica por el decoro (*Ibíd.*).

Aunque no se hable de los clavos más que en el relato del Evangelio de Juan, donde se narra la aparición de Cristo resucitado a Santo Tomás, es una tradición universalmente recibida que Jesús fue fijado a la cruz no mediante cuerdas, sino con clavos. No obstante, su número nunca fue establecido de manera invariable. En las obras de la Edad Media, el cuerpo de Cristo está fijado por cuatro clavos, y a partir del siglo XIII, con tres clavos solamente, porque los dos pies están puestos uno sobre el otro³⁴. A partir de la Contrarreforma ya no se observa regla alguna. El teólogo Molanus (o Vermeulen), en su *Tratado de las Santas Imágenes*, que registra la teoría del Concilio de Trento, deja a los artistas toda la libertad en este detalle. Guido Reni pintó un Cristo crucificado con tres clavos, en la iglesia de San Lorenzo in Lucina, Roma (*Ibíd.*).

IV.4. Religión y teatro en la tradición cristiana

El cristianismo nació en un pueblo que no tenía experiencia en teatro, sino que fue a través de los griegos y romanos, quienes introdujeron su cultura en todos los pueblos que sometían o conquistaban, como fue conocido el teatro por los judíos. Pero

³⁴ En los iconos rusos, el *suppedaneum*, en vez de estar horizontal, se inclina hacia la derecha.

éste llegó en un momento en que la tragedia, que ponía en escena a dioses y héroes paganos, era poco más que un recuerdo; también la comedia, por lo demás convertida, en sus últimas fases, en una exposición de temas privados, sobre todo de bodas que no podía interesar mucho a los cristianos.

Por otra parte la visión moralista del cristianismo criticaba los géneros que realmente estaban vivos: el mimo y la pantomima (Rodríguez Adrados: 70).

Poco a poco una religión más popular reconoció algunos santos como patronos de las más inmediatas necesidades humanas. Así como los hombres más ilustrados del cristianismo no dejaron de reconocer la deuda de todos para con el pensamiento y la literatura, incluido el teatro, de la antigua Grecia, en lo que respecta a la gente común la línea principal del teatro es la que hace evolucionar las formas populares occidentales, derivados de un pre-teatro más o menos semejante al griego, bajo el influjo del modelo grecolatino.

Así se creó una situación difícil y ambigua: las grandes religiones monoteístas, no sólo el cristianismo, son en principio ajenas al teatro. Pero el cristianismo (luego las otras religiones) ha sido permeado por ese teatro, nacido de rituales agrarios del mundo politeísta, y fecundado por el pensamiento griego. Pero siempre difícilmente. Retratemos algunos rasgos de esta historia (Rodríguez Adrados: 71).

En principio, hubo una oposición frontal a lo que quedaba del teatro. La habría habido igualmente, sin duda, frente la tragedia, que presentaba el espectáculo del dolor humano que el cristianismo quería curar con la esperanza de la otra vida; pero la tragedia ya no existía. La oposición fue, principalmente, frente al mimo y frente a todos los restos de las festividades populares.

En Bizancio, el escrito de Eustaquio de Tesalónica *Peri hypokríseos* es un ataque contra el mimo (ciertamente, a veces anticristiano).

Pero, a pesar de todo, la herencia de los antiguos mimos e histriones siguió viva en Bizancio, siguió viva en Occidente a través de los juglares y los trovadores: ayudó a la creación de un nuevo teatro. Incluso de un teatro cristiano. De otra parte subsistía un modelo. En Bizancio, se sabía del antiguo teatro griego. En Occidente, a través de

Terencio, luego Séneca y Plauto, se sabía de la existencia del teatro sin más, incluso esto fue suficiente. Y junto a la hostilidad cristiana al teatro fue surgiendo un nuevo teatro cristiano, que dramatizaba pasajes del Evangelio y las antífonas: y ello tanto en Bizancio como en Occidente. El conocimiento de teatro fue decisivo.

V. 5. El drama de la Pasión

El drama cristiano surge del culto religioso propiamente dicho y deriva en lo esencial de las lógicas de la liturgia que se remontan a los rituales agrarios. Tras el advenimiento del cristianismo, entonces como en todas las culturas la historia evocada o representada girará en torno al fundador de sus creencias y el héroe aquí es Cristo.

Concretamente, las nuevas representaciones teatrales se inspiraban en los misterios de Cristo que son los esenciales de la religión cristiana: encarnación y resurrección.

Las ceremonias litúrgicas conmemoraran la vida y los preceptos de Cristo, y de ellas deriva en lo fundamental el teatro religioso cristiano. Con algunos cambios dictados por el correr de los años, esas ceremonias y sus manifestaciones teatrales han persistido hasta el día de hoy, produciendo una vinculación entre religiosidad y expresividad dramática que es el resultado de la impregnación sacra de las sociedades tradicionales.

A continuación vamos a tratar sobre las escenificaciones conexas –en diversos grados, como se verá- con el ritual cristiano, que representan fundamentalmente la Pasión de Cristo, a lo largo del tiempo. Este recorrido histórico tendrá en cuenta tanto el ámbito culto como el popular, pero desembocaremos en el capítulo siguiente en el teatro de la Pasión popular contemporáneo.

V.5.1. Ceremonias de la Pascua en el siglo IV

Las ceremonias primitivas del cristianismo, practicadas durante la Semana Santa en Jerusalén con objeto de revivir en forma realista los sucesos de la Pasión de Cristo, inician una tradición conmemorativa ritual que se da en paralelo o dentro de la liturgia, la cual ya de por sí tiene como centro el sacrificio de Cristo.

En primer lugar conviene saber qué significa la palabra Pascua o ‘paso’. La Pascua es una palabra que deriva del hebreo *pesaj*, que significa paso, tránsito. Para los cristianos Pascua es el paso de Cristo de la muerte a la vida. Un paso que significa salvación del mundo y redención de los pecados. La Pascua se originó en la fiesta más solemne de los hebreos, llamada *pesaj* y celebrada el mes de Nissan (el mes de los judíos), en memoria de la liberación del cautiverio de Egipto. La Pascua era la fiesta de la independencia nacional, que cayó en la primera luna llena después del equinoccio de primavera. Era el punto culminante de la peregrinación a Jerusalén, pues todos los judíos creyentes varones peregrinaban anualmente, a partir de los trece años, a esta ciudad, para ver la cara del Señor, comer el cordero sacrificado, así como otras tradiciones, y beber vino. Miles de personas participaban en esta fiesta que comenzaba el día de Nissan, y se celebraba durante siete días; los soldados romanos se encontraban en máximo estado de alerta, preparados para derrotar cualquier agitación popular, pues Galilea en especial se rebeló con regularidad contra la dominación extranjera de los romanos, bajo la incitación de los Zelotes, llamados cacheteros según los romanos (Brachetti: 11).

Aunque históricamente es improbable que Jesús fuera crucificado en Pascua, su muerte y resurrección reproduce analógicamente el paso judío de la esclavitud a la liberación, y por eso la conmemoración de la muerte y resurrección de Cristo es una continuación de la celebración de la Pascua judía.

En el siglo IV tenemos la primera noticia y descripción de las ceremonias llevadas a cabo por los cristianos en la fecha de Pascua para recordar la Pasión. Concretamente sobre los rituales entre 381 d. C. y 384 d. C. en Jerusalén. Esto a través de la memoria de peregrinación titulada *Itinerarium Egeriae*, atribuido generalmente a la monja gallega Egeria³⁵, que hizo un viaje en esos años por todo el Oriente Próximo

³⁵ La autora fue una mujer llamada Egeria, Eheria o Aetheria. Parece que vino del noroeste de España o quizá del área de Rhone de Gaul. Cuando Egeria emprendió su viaje, los emperadores cristianos impulsaban el peregrinaje a Jerusalén, a la Tierra Santa y sus alrededores. Lo que se advierte de las informaciones de Egeria es que era una mujer educada y que quería que los lectores vieran exactamente lo que ella había visto y que entendieran esas ceremonias que en su mayoría se hacían de modo diferente en su país, pero también destacando alguna ceremonia hecha de manera similar. Más información se consigue en internet: [Egeria%20Translation.htm](#).

siguiendo las huellas de los lugares bíblicos y buscando el conocimiento real de los lugares y sucesos que ella conocía por lecturas en su abadía. La monja peregrina Egeria menciona que durante esta semana los fieles se reunían en diferentes sitios en los alrededores de Jerusalén: en Anastase, una capilla erigida sobre el lugar donde resucitó Jesucristo; en el templo llamado Martirio por encontrarse en el Gólgota detrás de la cruz donde Cristo sufrió; en el Gólgota mismo donde Cristo murió en la Cruz; en el templo en Eleona en el monte de Olivos donde se encuentra la cueva en la que solía enseñar; en Imbomon donde el Señor ascendió al cielo; en Getsemaní donde se hallaba el Huerto de los Olivos; en Sion, en el antiguo barrio de Jerusalén donde estaba la columna de flagelación de Cristo y donde se apareció a sus discípulos después de su muerte. Todos estos lugares de encuentro son sitios clave de la Pasión y la muerte de Cristo.

Egeria describe cómo los clérigos y el pueblo juegan un papel en lo que puede calificarse de representación del relato evangélico (Brachetti: 15-17), con los rituales de cada día de la semana.

- Domingo santo de la Pasión

Desde el primer canto de los gallos hasta el amanecer en Anastase y en el sitio de la Cruz se celebran las ceremonias; después los fieles se trasladan al templo grande llamado Martirio. Terminadas las ceremonias, el obispo es escoltado con himnos a Anastase, desde donde los creyentes vuelven a sus casas para comer. Luego, a la hora séptima, todo el pueblo sube al Monte Olivos, o sea, a Eleona, a la iglesia. Se sienta el obispo y se dicen los himnos y antífonas apropiadas al día y al lugar y de igual modo, las lecturas. Cuando comienza a ser la hora nona, se asciende con himnos hasta Imbomon, que es el lugar desde donde el Señor subió al cielo, y allí se sientan, pues todo el pueblo recibe la orden de sentarse, siempre que el obispo esté presente, mientras los diáconos todos están de pie. Y ya, cuando comienza a ser la hora undécima, se lee aquel pasaje del Evangelio que refiere cómo los niños con ramos y palmas salieron al encuentro del Señor diciendo: “Bendito el que viene en el nombre del Señor” (Mat 21, 9). A continuación se levanta el obispo y todo el pueblo se va a pie desde lo alto del Monte Olivos, marchando delante con himnos y antífonas, respondiendo siempre: “Bendito el que viene en el nombre del Señor”. Todos los niños que hay por aquellos lugares, e incluso los que no saben andar por su corta edad y van sobre los hombros de

sus padres, llevan ramos de palmas, y otros, ramas de olivo (Mat 21,8). De este modo es llevado el obispo de la forma que entonces fue llevado el Señor. Se baja desde el monte hasta la ciudad y de allí a la Anastase, caminando a pie todos por la ciudad. Hombres y mujeres acompañan al obispo respondiendo y así despacio, para que no se canse la gente, se llega finalmente por la tarde a la Anastase, donde se hacen las vísperas, aunque sea tarde. Finalmente se hace la oración en la Cruz y se despide al pueblo.

- Lunes santo

Al día siguiente, lunes, se hace todo como es costumbre desde que canta el gallo hasta el amanecer en la Anastase; a las horas tercera y sexta, igual que en toda la cuaresma. En cambio, a la hora nona se reúnen todos en la iglesia mayor, esto es, en el Martirio, y allí se dicen himnos y antifonas hasta las horas primeras de la noche. Las lecturas también son las propias del día y del lugar, siempre interponiendo las oraciones. También se hacen allí las vísperas, al llegar su hora. Ya de noche, se dice misa en el Martirio, acabada la cual es acompañado el obispo desde allí hasta la Anastase.

- Martes santo

El martes se repite todo lo realizado el lunes. Solamente se añade que, una vez que anochece, después de haber celebrado la misa en el Martirio, de haber ido a la Anastase y haber hecho allí otra misa, al terminar esta marchan todos, ya de noche, a la iglesia que está en el monte Eleona. Una vez llegados a ella, pasa el obispo al interior de la cueva, dentro de la cual solía el Señor enseñar a sus discípulos. Toma el libro de los Evangelios y el propio obispo lee de pie las palabras del Señor, escritas en el Evangelio de Mateo, donde dice: “Cuidad que nadie os engañe” (Mat 24,4). Y toda aquella parte la lee el obispo. Cuando termina, se hace una oración, se bendicen los catecúmenos y los fieles, se dice la misa y se regresa del monte, y cada cual vuelve a su casa, ya de noche.

- Miércoles santo

En este día, el momento clave es cuando el obispo entra en la cueva de Anastase, quedándose detrás de una baranda, y un sacerdote delante de la baranda lee la parte del Evangelio donde Judas Iscariote se va a ver a los judíos discutiendo cuánto le van a

pagar por traicionar a Jesús. Durante esta parte, los presentes se lamentan y lloran. Después hay oraciones y terminan las ceremonias del día.

- Jueves santo

Las ceremonias del Jueves Santo empiezan en Anastase. Luego todos se van al templo grande, al Martirio. En la noche todos se reúnen alrededor de la Cruz, donde recitan solamente un himno y una oración, el obispo ofrece la consagración y todos comulgan. El Jueves Santo es el único día en el que se ofrece la consagración detrás de la Cruz. A la noche, después de haber cenado en sus casas, todos se van al templo de Eleona, donde se cantan himnos y antífonas, y se leen partes del Evangelio, imitando la escena del Señor con sus discípulos. Acto seguido, se desplazan hacia Imbomom, al sitio donde el Señor había ascendido al cielo, donde vuelven a cantar himnos y a hacer lecturas junto al obispo.

Estación Getsemaní: A la hora del canto de los gallos se desciende desde el Imbomon, cantando himnos, hasta donde oró el Señor, como está escrito en el Evangelio: “Y se retiró como a un tiro de piedra e hizo oración”, etc. (Luc 22,41). Hay allí una iglesia muy bonita. El obispo pasa a su interior con todo el pueblo, dice una oración adecuada al día y al lugar, se canta un solo himno alusivo y se lee el pasaje evangélico en el que dice a sus discípulos. “Vigilad para que no entréis en tentación” (Mat 26,41 y Marc 14,38). Se lee aquí el pasaje entero y de nuevo se hace oración. Luego, bajan a pie cantando himnos a Getsemaní con el obispo, todos, hasta el más pequeño de los niños. Una multitud, cansada de tanta vigilia y agotada por los diarios ayunos, va bajando de tan elevada montaña, lentamente, poco a poco, cantando himnos hasta el monte Getsemaní. Se tienen encendidas muchísimas antorchas en la iglesia para iluminar el pueblo. Llegados a Getsemaní, se hace en primer lugar una oración propia y un himno. También se lee del Evangelio el episodio de cuando el Señor fue apresado. Al llegar a este punto de la lectura, se producen tan estruendosos sollozos y tan agudos lamentos entre el pueblo, mezclados con llantos, que quizás llegue a oírse el griterío de la gente hasta en la propia ciudad. Luego comienzan a descender a pie hacia ella, cantando himnos, llegando a sus puertas a la hora en que un hombre comienza a reconocer a otro. Todos juntos, mayores, menores, ricos, pobres, pasando por medio de las calles, todos dispuestos, nadie deja ese día de asistir a la vigilia hasta el amanecer.

Se acompaña al obispo al bajar de Getsemaní hasta las puertas y por toda la ciudad hasta la Cruz.

- Viernes santo

Una vez acabada la misa en la Cruz y antes de que el sol aparezca, seguidamente todos se encaminan animosos hasta Sion, para orar ante la columna aquella en la que fue flagelado el Señor. Van luego a sus casas a descansar un rato y pronto todos están dispuestos. Mientras, se coloca una cátedra para el obispo en el Gólgota detrás de la Cruz, levantada como está ahora. Toma asiento el obispo en esa cátedra, se pone ante él una mesa cubierta por un mantel, se colocan alrededor de ese altar los diáconos y se trae una arqueta de plata sobredorada, dentro de la cual hay un trozo del madero de la Santa Cruz, que se abre y se muestra, colocados encima de la mesa tanto el *lignum crucis* como el documento. Puesto sobre la mesa, el obispo desde su asiento coge con sus manos los extremos del madero santo, mientras que los diáconos que están a su alrededor lo custodian. Se vigila así porque es costumbre que, al paso del pueblo de uno en uno, tanto los fieles como los catecúmenos, se van inclinando ante la mesa, besan el santo leño de la Cruz y pasan desfilando. No se sabe de cuándo data la historia de que uno de los que pasaban dio un mordisco a la Cruz y robó un pedazo del santo leño. Por eso ahora está vigilado por los diáconos que lo rodean, no sea que alguien, al paso, se atreva a hacerlo otra vez. Así va pasando todo el pueblo de uno en uno, inclinándose todos, tocándola con la frente y mirando con los ojos tanto la Cruz como el título, besando la Cruz mientras pasan, sin que nadie se decida a poner su mano encima ni a tocarla. Cuando han pasado todos, hay un diácono sosteniendo el anillo de Salomón y el cuerno, con el óleo con que eran ungidos los reyes. Besan el cuerno y contemplan el anillo, desde la hora segunda más o menos, hasta la sexta, en que ya todo el pueblo ha pasado, entrando por una puerta y saliendo por otra, en donde el día anterior, el jueves, se había oficiado la oblación. Llegada la hora sexta, se trasladan ante la Cruz, con lluvia o con sol, ya que este lugar está al aire libre, a manera de atrio bastante amplio y muy hermoso, entre la Cruz y la Anastase. Aquí se congrega una gran muchedumbre, de tal modo que no se puede pasar. Al obispo se le coloca una cátedra ante la Cruz y, entre la hora sexta hasta la nona se hacen solamente las lecturas de este modo: lectura de los salmos que hacen referencia a la Pasión; del Apóstol, de las Epístolas o de los Hechos de los Apóstoles, siempre de las citas de la Pasión del Señor. También se leen algunos

episodios de los Evangelios relacionados con lo mismo, y lecturas de los Profetas, en las que se habla de los sufrimientos del Señor, así como de los Evangelios donde se relata la Pasión. Así, desde la hora sexta hasta la nona siempre se leen las lecciones o se dicen himnos, para que vaya conociendo el pueblo cuanto dijeron los Profetas que tenía que suceder sobre los padecimientos del Señor y lo vean reflejado en los Evangelios y en los escritos de los Apóstoles. De este modo, durante aquellas tres horas, es adoctrinado el pueblo de que todo lo que sucedió ya había sido vaticinado antes y que así se había cumplido. Entre tanto, se van intercalando oraciones, siempre apropiadas al día. Con cada una de las lecturas y oraciones el pueblo se emociona y solloza de manera admirable. No hay uno siquiera, grande o pequeño, que no lllore aquel día y durante aquellas tres horas tanto que no puede ni creerse que el Señor hubiera podido padecer aquellos sufrimientos tan grandes por nosotros. A continuación, cuando comienza a ser la hora nona, se hace lectura del pasaje del Evangelio según Juan, cuando entregó el espíritu (Jn 19,30), leído lo cual, se hace oración y la misa. Una vez acabada la misa ante la Cruz, luego marchan todos a la iglesia mayor, en el Martirio, y se hacen las ceremonias. Se dice misa, se va a la Anastase y, cuando se llega, se hace lectura del episodio evangélico en que José pide a Pilatos el cuerpo de Jesús y lo coloca en un sepulcro nuevo (Jn 19,38). Acabada la lectura, se hace oración, se bendicen los catecúmenos y los fieles, y acaba la misa. Ese día no se hace la vigilia en la Anastase, porque se sabe que el pueblo está muy fatigado, pero no obstante, acostumbra ir la gente que quiere y puede. Los que no pueden, no hacen vigilia durante la noche; sólo van los clérigos más fuertes y más jóvenes, que, durante toda la noche, dicen himnos y antífonas hasta el amanecer. Sin embargo, hay muchas otras personas que pueden y lo hacen, bien durante el día o bien durante la media noche.

- Sábado santo

En la mañana del sábado se hacen las horas de tercia y sexta, según costumbre. La de nona ya no se hace el sábado, sino que se prepara la vigilia pascual en la iglesia Mayor, o sea, en la del Martirio. La vigilia de Pascua se hace como la hacen los cristianos hoy. Solo se añade el que los niños, una vez recibido el bautismo y vestidos debidamente, tan pronto como salen de la fuente, van enseguida con el obispo a la Anastase. Pasa el obispo hasta el cancel de ella, se recita un himno, y ora por ellos, pasando luego todos a la iglesia Mayor, donde, como siempre, el pueblo entero celebra

la vigilia, del mismo modo que lo hacemos también nosotros aquí. Hecha la oblación, se dice misa. Acabada la misa de la vigilia en la iglesia Mayor, se trasladan cantando himnos a la Anastase y allí otra vez se hace la lectura del pasaje del Evangelio referido a la Resurrección, se ora y otra vez hace las ofrendas el obispo; pero todo brevemente para que el pueblo no se retrase demasiado. Luego se le despide. La misa de la vigilia se celebra este día a la misma hora que la celebran los cristianos. Ahora bien, el mismo deseo de recrear del relato evangélico se extendió más tarde por la Europa cristiana. Pero no se sabe cuándo pasaron a Occidente las costumbres litúrgicas introducidas en Tierra Santa, pero parece probable –en opinión de Donovan³⁶– que fuesen ya conocidas en casi todas las naciones europeas antes del siglo VII.

V.5.2. El rito de la Pasión: el Vía Crucis

El rito de la Pasión del Vía Crucis en su comienzo fue una forma de devoción ligada a la visita piadosa a los lugares santos que fueron recorridos por Jesús durante el Calvario, desde el Pretoria de Pilato hasta el Gólgota. Su origen se remonta a la época del emperador Constantino (siglo IV), en aquella época esta costumbre se convirtió a la meta de muchos peregrinos cristianos. Su desarrollo en forma de imágenes comenzó en las décadas iniciales del siglo XVI en el seno de las comunidades franciscanas.

La dificultad de viajar a Jerusalén había incitado a crear durante el siglo XIV sustitutos de estos lugares reales: cuadros, edículos o puestas en escena permiten al devoto seguir el Vía Crucis en los mismos lugares de origen.

Los cuadros o relieves son colgados a regular distancia en los muros de las iglesias (pueden reunirse en el entorno de la nave o sobre una sola pared), y que rememoran en la cuaresma y en la Semana de la Pasión los sufrimientos de Cristo. Las imágenes y otros elementos también se solían erigir en espacios abiertos, que además de quedar sacralizados, permitían igualmente el itinerario por las escenas del recorrido de Jesús camino del Calvario.

³⁶ Richardo B. Donovan es un investigador que estudió el teatro medieval de España y lo publicó el año 1958 en su obra *The liturgical drama in medieval Spain*.

Generalmente la escena lleva una cifra y a veces una inscripción referida a la posición de esta en la serie. Las escenas, denominadas estaciones, pueden variar en número de 8 a 18. Se fijaron durante el Papado de Inocencio XII (Trinidad Lafuente: 506).

Sin embargo el uso de las estaciones se generalizó a fines del siglo XVII. Estas escenas representan incidentes de la Pasión: Jesús condenado a muerte, Jesús recibe la cruz, caída bajo el peso de la Cruz, Jesús se encuentra con su madre, Simón de Cirene le ayuda a cargar con la cruz, la Verónica limpia el rostro de Jesús, segunda caída, tercera caída, Jesús desnudado de sus vestiduras, Jesús clavado en la Cruz, muerte de Jesús, descenso del cuerpo de Jesús, Jesús en sepulcro (Parrinder: 320).

Así pues, el ritual del Vía Crucis, tanto la oración como su manifestación formal, al igual que cualquier otra ceremonia, ha evolucionado en sus formas, y en la manera de ser percibido y ser utilizado por la estrategia de la Iglesia.

La Pasión de Cristo en escenas secuenciales, formadas por imágenes de un elevado realismo basado en la objetividad descriptiva -tamaño natural, caracterización figurativa-, en el sentido desbordante y comunicativo -gesto y acciones dramáticos-, ayudaba a despertar en el devoto las emociones a las que con mayor facilidad se siente inclinado –tristeza, pesar, dolor, mortificación- a partir de una visualización literaria y figurativa que le permitía reconocer y padecer con el sufrimiento de Cristo.

Las escenas se acompañan de textos que suscitan la reflexión. La utilización de esta literatura acompañada por una imagen real en directa alusión al tormento, superan los sentimientos de la compasión, para acercar la identidad de los que contemplan, a Cristo, a su gracia. Esta vivencia personal, no obstante, deriva hacia la exteriorización y la teatralidad.

En cuanto a la imitación de Cristo desde una perspectiva intimista, los rituales fueron transformados por el Concilio de Trento, como una nueva filosofía Christi de carácter público, basado en el desarrollo del ceremonial dentro de unas coordenadas de alto rigor Plástico, cuyo mayor exponente serán los desfiles procesionales de la Semana Santa (Pradillo y Esteban:20-29).

Del mismo modo que ocurrió con el teatro a partir del drama litúrgico, lo que había sido parte del texto sagrado se convirtió en un espectáculo religioso en el que se implicaba también el pueblo.

La iglesia favoreció las celebraciones medievales porque contribuían a robustecer el gusto de los fieles por los actos, y es fuerza admitir que provocaron el interés de toda clase de gentes por lo mucho que encerraban también de mera diversión. Nunca debe olvidarse que, a excepción de los juglares bajo sus formas más diversas, el hombre medieval no conocía otros espectáculos que las fiestas religiosas; y, aparte, naturalmente, de lo que estas le importaran por su carácter sagrado, trataba de gozarlas en todos los aspectos de esparcimiento que le ofrecían (Alborg:182).

Remontándonos aún más atrás en el tiempo, antes de que se diera lo que se puede llamar teatro de la Pasión –fuera de lo que las fiestas religiosas tienen de espectáculo, como se ha visto- sucede algo muy importante para que este sea posible: a finales del siglo VI, el máximo representante de la Iglesia, el papa Gregorio Magno, sostiene que se puede representar plásticamente la historia bíblica, y por tanto la imagen de Jesús, la Virgen y demás personajes sagrados, con el fin de facilitar el conocimiento de las Escrituras y la doctrina a los iletrados. La imagen cumpliría según el papa la misma función que la escritura: acercar el mensaje de Dios a aquellas personas que sin saber leer lo escrito sepan, no obstante, leer las imágenes:

Mais c'est surtout le pape Grégoire le Grand qui reformule le lien entre image et écrit, avec une telle autorité que cette position a inspiré la doctrine officielle de l'Église d'Occident. L'évêque Serenus de Marseille avait fait détruire les peintures que ornaient des murs d'église, de peur que les fidèles ne soient tentés par une adoration indue. Mais, en deux lettres, de juillet 599 et octobre 600, Grégoire l'en dotourne: pour les illettrés incapables de lire la Bible, la vision des images religieuses tient lieu de Bible (Boulnois, 2008: 87).

Posteriormente, a finales del siglo VII, hay noticias de que se permite representar la figura de Jesús y la virgen mediante títeres (Mignon, 1962: 43):

[El arte de la marioneta] il est demeuré dans l'Europe chrétienne, depuis le jour où le 92° canon du Concile de Quinceux, au VII siècle a recommandé son

utilisation pour aider à l'édification des fidèles, en représentant l'Histoire sainte –En représentant le Christ sous ses traits, et non plus sous la figure de l'agneau-.

La recomendación de que se pueda representar a Cristo bajo figura humana abre la posibilidad del teatro sobre su vida.

La representación de la figura de Jesús y otros personajes sagrados por medio de una persona había sido desde el principio mal vista por las autoridades eclesiásticas, precisamente por lo que suponía la exhibición del cuerpo humano vivo en lugar de la divinidad. Por esta razón los títeres –la palabra “marioneta” deriva precisamente del muñeco que representa a la Virgen María- cumplen mejor esa función sacra, aunque la tradición que se inicia conlleva también la representación mediante actores:

Ce sont les jongleurs romains qui ont sans doute introduit la marionnette en France et en Allemagne au temps de l'empire et de sa décadence. Curieusement, alors que l'Eglise, dans ses conciles, s'attaque véhémentement au théâtre et aux comédiens, elle épargne dans une certaine mesure les marionnettes. Il faut toutefois attendre la fin du VII siècle [...] fonde la tradition des crèches par personnages et des passions, demeurée vivante jusqu'à nos jours. Et cela, en dépit des protestations de personnalités ecclésiastiques ou des condamnations des Eglises (Mignon, 1962: 99).

Es significativo que cuando en siglos sucesivos se prohíbe el teatro en Cuaresma y Semana Santa, solamente se permite el teatro de títeres (Varey: 1957).

IV.5.3. El paso del Oficio Divino al drama litúrgico en el siglo X

El Oficio Divino (Liturgia de las Horas) es el conjunto de oraciones (salmos, antífonas, himnos, oraciones, lecturas bíblicas y otras) que la Iglesia ha organizado para ser rezadas en determinadas horas de cada día. El Oficio Divino es parte de la liturgia y, como tal, constituye, con la Santa Misa, la plegaria pública y oficial de la Iglesia. Su fin es consagrar las horas al Señor, extendiendo la comunión con Cristo efectuada en el

Sacrificio de la Misa. Los sacerdotes, religiosos y religiosas tienen obligación de rezar el Oficio Divino³⁷.

En el siglo X se puede ver cómo se convierte el Oficio Divino al drama litúrgico. Al principio la iglesia abrió las puertas de sus templos a la ceremonia del teatro, confundida a menudo con el rito y el oficio litúrgico, practicada por unos actores, los sacerdotes, dirigiéndose a una colectividad que pasaba buena parte de su vida ociosa en el interior de los templos, convertidos en ciertas épocas del año en lugares libres (Huerta Calvo:14). Sobre esto escribe Honorio de Autun: “El sacerdote, como un actor trágico, representa el papel de Cristo ante la multitud cristiana en el teatro del Altar”. Mucho más cerca ya de nosotros, poetas como Mallarmé, dramaturgos como Genet, o directores como Kantor o Boadella, no dudan en proclamar que el drama de la Misa es el mayor espectáculo teatral de occidente (Cesar Oliva y Francisco Torres Moneral:72).

Las cosas que ocurrieron en torno al año 1000, sucedieron de modo similar en toda la Europa Occidental.

En el Oficio del Viernes Santo se llevaba el símbolo del sudario y del sepulcro de Cristo crucificado. El domingo de Pascua, al término de los Maitines de madrugada se asistía a la procesión de los clérigos al altar del que previamente se había quitado la Cruz. Allí los esperaba otro clérigo vestido de blanco que hacía de Ángel. Tres más, que representan a su vez a las tres Marías, con sus frascos de perfumes, se separaban del cortejo y avanzaban hacia el altar. Entre los clérigos y el que interpretaba el Ángel tenía lugar este diálogo sacado del Evangelio, el célebre: *¿Quem quaeritis?*³⁸ O también *Visitatio sepulchri*, fue introducido en la liturgia en el siglo X, como un nuevo tipo de ceremonia litúrgica. Su texto era el siguiente:

Ángel: ¿A quién buscáis en el sepulcro, oh cristianos?

Marías: A Jesús Nazareno crucificado, oh celícolas.

³⁷ http://www.corazones.org/diccionario/oficio_divino.htm

³⁸ Palabras latinas que corresponden en español a: *¿A quién buscáis?/ visitando el sepulcro*. Hacen referencia a cuatro frases de la liturgia medieval de la Pascua que proporcionaron el núcleo del más antiguo drama litúrgico europeo.

Ángel: No está aquí; ha resucitado, como predijo. Id y anunciad que se ha levantado del sepulcro.

Los clérigos levantan entonces el velo dejando ver el lugar vacío. Muestra dicho velo al pueblo, gritando con alegría “*Alleluia, resurrexit*”. Y mientras las campanas, mudas desde el viernes, repican gozosas, todos gritan este “¡*Alleluia, resurrexit!*”, al que sigue el himno de acción de gracias, el *Te Deum*, con el que solían acabar en la Edad Media las representaciones de signo religioso.

Poco a poco, estos brevísimos diálogos se hicieron frecuentes. Son los llamados tropos; eran compuestos por clérigos, y consistían en textos breves –en palabras de Lázaro Carreter –que se interpolaban en un texto litúrgico, bien aprovechando una fase musical sin letra en el canto, bien dotándolos de la melodía propia (Lázaro Carreter: 17).

Los tropos, que eran ejecutados por los propios sacerdotes en forma de breves preguntas y repuestas, versaban en torno a los diversos episodios de la vida de Cristo, que constituían a su vez los ciclos con especiales relevancias en dos festividades cristianas: la Pascua y la Navidad, siendo tanto gozosos -las representaciones de pastores (*officium pastorum, ordo stellae*)- como pasionales (*visitatio sepulchri, ordo prophetarum*) (Lázaro Carreter: 15).

Entonces, el germen primero en las representaciones litúrgicas estuvo constituido por tropos. Según la definición de Donovan, los tropos son “una ampliación verbal de algunos pasajes de la liturgia, ya como introducción, como interpolación o como conclusión, o bien como combinación de varias de estas formas” (Lázaro Carreter: 15).

También: “Para que el diálogo primero se transformase en drama litúrgico los cantores de las varias preguntas y respuestas personificaban las figuras históricas que se representaban. Alrededor del año 1000, representaciones pascuales como las descritas florecían en Inglaterra, Francia y Alemania, y en toda Europa Occidental, incluida la zona oriental de España (Levante, Cataluña -en el monasterio de Ripoll-, Mallorca) y se iban añadiendo al núcleo primitivo otras escenas relacionadas con la Resurrección como la aparición de Cristo a la Magdalena. El lunes de Pascua se representaba otra pieza litúrgica, que se tituló *El peregrinus*, para conmemorar la aparición de Cristo a sus discípulos en el camino de Emaús” (Alborg, 1986:183) .Y, si en la historia relatada en

el oficio litúrgico, estaba contenida la acción dramática en ciernes, estos tropos fueron el origen del otro componente del teatro occidental: el diálogo. Así pues, pronto la secuencia anterior se hizo preceder de una escena previa en la que las Marías hablaban – regateaban– con el vendedor de perfumes, y se prolongó con diálogos de Jesús resucitado con la Magdalena y con los discípulos de Emaús.

Más tarde los tropos proliferan en toda Europa y se suman textos del otro ciclo litúrgico, el de Navidad, llamado *officium pastorum* (que en sus inicios se limitaba a la presentación de las estatuas de la virgen y el niño, ante las cuales desfilaban, vestidos figurativamente, los clérigos que representaban a los pastores y a los magos) (César Oliva: 73). Dicho ciclo se amplió con la visita de los Magos a Herodes y sus consiguientes diálogos, y con el martirio de los inocentes; sus testimonios aparecen en un códice de la Catedral de Rouen, del siglo XII.

Así, podemos decir que las fiestas de la Iglesia encerraban abundantes elementos de carácter teatral, no solo por lo pomposo y espectacular de sus ceremonias, sino también por el tono dramático de muchos diálogos litúrgicos en la misa y en los oficios.

IV.5.4. El drama litúrgico en los siglos XI y XIV

Entre los siglos XI y XIV, el drama litúrgico evolucionó lenta pero definitivamente. Se introdujeron la acción, las actitudes dramáticas, los trajes especiales, más personajes y los escenarios. La Iglesia Católica escogió el teatro como medio de evangelización para excitar la imaginación religiosa, para profundizar la fe, para intimidar e incluso demonizar a los creyentes. Se conmovía a la masa mucho más con ejemplos visuales, poniendo a la vista los misterios, la pasión y la muerte de Cristo, lo que indujo al arrepentimiento de las culpas e incitó a las devociones. Y también, la gente se afirmó más en su fe. Sin duda, este medio fue utilizado debido a los altos niveles de analfabetismo, aunque también es cierto que “a la humanidad le agrada más ir al teatro que oír un sermón” (Horcasita, 1974:73). Según el historiador José Sánchez Herrero, las primeras noticias sobre celebraciones extralitúrgicas se refieren a las representaciones de la Pasión en una iglesia cercana a la catedral de Zamora, en 1279 o 1283, el domingo de Ramos, día en que se leía la Pasión en la misa, se cantaban “los versos” y se hacía la representación del Señor Cristo, o de su Sagrada Pasión (Brachetti 2007:29).

IV.5.5. Del drama litúrgico a los Milagros y Misterios

Como vimos anteriormente, a partir de los tropos se escenificaban temas del Nacimiento y de la Pasión de Cristo. Con el correr del tiempo estas manifestaciones evolucionaron a formas como los Milagros y los Misterios, y se desarrollaron otros temas relacionados con la vida de Jesús, la Virgen, los Santos y personajes bíblicos, pero tenemos que señalar que estos relatos escenificados tenían ya poco de religiosos en muchas ocasiones. Podrían por ello pertenecer al teatro profano. Lo religioso solía aparecer al final (César Oliva, 2010:76). Los diálogos, y con ellos las acciones en las que se inscriben, derivan a lo profano y hasta a lo jocoso; el número de participantes aumenta; se empieza a admitir como actores a los laicos. Por todos estos motivos el teatro abandonó el interior de las iglesias y los atrios y al final salió afuera de la iglesia. Simultáneamente a esta salida empiezan a adoptarse las distintas lenguas vernáculas (el latín quedará como la lengua del templo y continuará siéndolo hasta el Concilio Vaticano II, en la segunda mitad del siglo XX. Sólo en Alemania permanecerá como lengua del teatro hasta el siglo XVIII). En principio, latín y las lenguas romances debieron alternar en las mismas obras, como ocurre con el drama francés *Sponsus* o juego de las vírgenes prudentes y de las vírgenes necias, compuesto a mitad del siglo XII en Angulema. El *Juego de Adán*, escrito en Normandía o en el sur de Inglaterra a finales del XII, excluye ya totalmente el latín. Este juego consta de una serie de escenas bíblicas, al hilo de un sermón de San Agustín: tentaciones de Eva por la serpiente, asesinato de Abel y desfile de profetas anunciando la venida de Jesucristo. Son interesantes, en este juego, las rúbricas precisas que describen su puesta en escena.

Si los Milagros continuaron en boga a lo largo del siglo XIV, a partir de aquí un subgénero nuevo cobra cada vez más auge (sobre todo en Francia, que marca en la Edad Media la pauta de la evolución dramática): el Misterio (del latín *mysterium*, ceremonia). Con él, la Edad Media penetra en la Edad Moderna. De esta modalidad encontramos todavía hoy ecos en España y en muchos rincones de Europa.

El Milagro era más bien breve y lo religioso sólo aparecía a veces en su desenlace. En cambio, el Misterio pretende ser religioso de principio a fin. Pretende, decimos, porque, en ocasiones lo espectacular y lo pintoresco desvían la atención del tema sagrado. Por otro lado, los Misterios fueron alargándose cada vez más hasta el

siglo XVI. Dos buenos ejemplos, entre otros, los constituyen los Misterios de la Pasión de Arnoul Gréban y de Jean Michel. El primero cuenta con 35.000 versos, mueve en escena a más de doscientos personajes y se representa en cuatro jornadas. En la primera asistimos a la vida de Adán y al célebre debate alegórico conocido como debate del Paraíso: la Misericordia aboga por el hombre caído, mientras que la Justicia exige su castigo y Dios tendrá que intervenir para proponer la liberación del hombre por medio de la Redención. En las tres jornadas siguientes se nos cuenta la vida de Cristo, la Pasión propiamente dicha, la Resurrección y Pentecostés. Por su lado, Jean Michel realiza un proyecto aún más ambicioso: sus 65.000 versos se centran únicamente en la vida y la muerte de Jesús, con un verismo y una minuciosidad inusitados hasta el momento (diez jornadas). También es cierto que para llenar su Misterio echará mano de escenas apócrifas con las que halagar a ese público que ama lo costumbrista e incluso lo truculento (amores de Judas, vida mundana de la Magdalena) (César, Oliva.: 78).

Pero no solo en Francia se produce esta evolución hacia los espectáculos multitudinarios. También los ingleses tienen sus Misterios. Y no faltan en Alemania: citemos las *Passionpiel* de varias ciudades alemanas (que aún se representan en Oberammergau), o las *Weihnachtspiel* (o juego de Pascua, en Viena) (César, Oliva.:79).

Así, hemos de resumir en lo que respecta al teatro religioso de occidente o cristiano, y especialmente al teatro sobre la Pasión, que nace de los tropos litúrgicos con especial relevancia en dos festividades cristianas: la Pascua y la Navidad. Después estas manifestaciones evolucionaron a formas como los Milagros, los Misterios y los Autos. También forman una parte de la idea del teatro religioso las danzas de la muerte (de un carácter más popular y satírico). Igualmente el teatro en procesión sobre carros, típico de la festividad del Corpus. Este teatro dará lugar a una forma de auto que se conoce como Auto Sacramental, que se relaciona con la Pasión porque se refieren al Sacramento de la Eucaristía, que es una figuración simbólica del sacrificio de la Pasión.

IV.5.6. El teatro español sobre la Pasión en los comienzos de la Edad Moderna

Durante la edad Media en la Península Ibérica el teatro religioso se da sobre todo en Cataluña y Valencia. En Castilla hay escasos testimonios antes del siglo XV. Se ha comprobado, sin embargo, que en Toledo, entre las representaciones integradas en la

procesión del Corpus, había algunas relacionadas con el ciclo de la Pasión, como el *Auto de la Pasión*, de Alonso del Campo.

En década previas, *Las lamentaciones hechas para la Semana Santa*, del poeta Gómez Manrique no son más que una versión del *planctus Mariae*, género fundamentalmente lírico de expresión del dolor de la Madre ante la muerte del Hijo, que, en el ámbito europeo, a veces se representaba (Grano, 1980: 7-63; Sticca, 1988: 153-221). La pieza en este caso se configura en una escena fija en la que están presentes la Virgen, San Juan y la Magdalena. El Planto de Nuestra Señora—«Ay dolor, dolor,/por mi fijo y mi Señor»— está impostado sobre la antifona litúrgica, y apela primero a las mujeres y después a la gente de los tres estados. Sigue la lamentación de San Juan que apela a los hombres pecadores y que después habla con la Magdalena, silente, y con Santa María, la cual entra en diálogo con él.

Como se trata de un cuadro estático, y hasta hierático, en el que el sentimiento de pasión se condensa en la palabra, para mover más dolor, no duda Gómez Manrique en incrustar al final una incongruencia lógica:

«Decidme sin dilatar/ si mi redentor es vivo», apremia María a San Juan
Y este responde: «Señora, pues de razón/ conviene que lo sepáis,/ es
menester que tengas/ un muy fuerte corazón;/ y vamos, vamos al huerto/
do veredes sepultado/ vuestro fijo muy preciado/ de muy cruda muerte
muerto.» (Amorós y Díez Borque: 28).

En cuanto al *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, su propia composición, que aprovecha textos precedentes, demuestra que existieron antes de la dramatización romances de la Pasión, atestiguados también por referencias literarias y libros de fábrica de catedrales e iglesias mayores, y cuyos textos, fiados muchas veces a la memoria, se han perdido. Sin embargo Alonso del Campo, que organizó las fiestas del Corpus desde 1481 hasta 1499 y que fue receptor de cuentas de la capilla de San Blas durante los años 1485, 1486 y parte de 1487, aprovechó el libro donde se anotaban para copiar, junto con otros borradores dramáticos, lo que las investigadoras a las que debemos el conocimiento del texto han titulado *Auto de la Pasión*. Se trata, según ha demostrado Alberto Blecua (Blecua, 1982: 79-112), de la refundición dramática, realizada con poca fortuna por Alonso del Campo, de una serie de materiales preexistentes; sobre todo, de

la *Pasión Trobada* y de las *Siete Angustias de Nuestra Señora*, de Diego de San Pedro, y, lo que es más importante, de una primitiva “Representación de La Pasión” toledana que, por indicios lingüísticos, podría ser del siglo XIII.

Podrían así establecerse tres estadios en la superposición de materiales. Al primero corresponden los fragmentos que se suponen primitivos: prendimiento, sentencia de Pilatos, diálogos entre San Juan y la Virgen; al segundo, los Plantos de San Pedro y San Juan; y, finalmente, al tercero, la adición de los pasajes de la *Pasión Trobada* y de las *Siete Angustias* (Huerta Clavo: 127). La acumulación de estos materiales variados resta coherencia a la estructura dramática. Así, por ejemplo, si en las primeras escenas el movimiento dramático, aunque desigual, es tónica dominante, en el resto de escenas la acción deja paso a la narración de los hechos. Tal incoherencia dramática supone una dificultad escenográfica difícil de resolver, con espacios dramáticos bien definidos para las tres primeras escenas como sería el Huerto y la Casa de Anas y muy poco claros en el caso del Planto de Herodes y más aún en las escenas de la sentencia o en el diálogo de San Juan y Nuestra Señora.

Combinando representación directa y narración evocadora, y alternando acción dramática y reflexión lírica (Surtz: 27), el Auto, adaptable en cualquier caso a la técnica de los escenarios yuxtapuestos, se mueve en la órbita de la poesía de cancioneros y deja poco margen a la individuación de personajes, todavía fijados en una tipificación de carácter ritual (Amorós, Andrés y Díez Borque: 29). Ahí surgen también las églogas para la noche de la Natividad y las de la Pasión y Resurrección, de Juan Encina. Pero la gran obra del teatro religioso español en el período anterior al teatro clásico es el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández (1474-1543), de prodigiosa síntesis, juego escénico efectivo (la aparición en escena del *Ecce Homo*, del Crucificado, etc.) y sobrio patetismo, y el *Auto Sibila Cassandra*, de Gil Vicente, ambos en el siglo XVI.

No hay que olvidar que en el ciclo de Navidad también se anticipa la temática de la Pasión y del Juicio Final. Para esta cuestión de la literatura y teatro sobre la Pasión en la literatura española puede verse Carro Celada (Carro Celda: 11-12)

También una de las especialidades de la literatura española son los *Autos Sacramentales*, que celebran la fiesta del Corpus Christi y su tema, el sacramento de la Eucaristía. Se pueden leer como una expresión específica de la configuración de la

temprana Edad Moderna, edad que en España adoptó una forma más definida en lo religioso: el contrarreformismo. Un aspecto fundamental del Auto Sacramental es el juego de ideas sobre la Eucaristía. Del complejo eucarístico surge una parte adicional que trata del sacrificio en general –que atañe a la Pasión- y de su figuración literaria. Pues el Auto Sacramental, teatro sacro de carácter simbólico que empezó a configurarse tímidamente, remonta al teatro primitivo; luego terminó convirtiéndose en paradigma del barroco y en exaltación eucarística. Con el *Auto de la oveja perdida* de Juan de Timoneda, se anticipa a la concepción lírica, emotiva y popular que posteriormente definirá a los autos de Lope de Vega.

Según Wardropper, las fuentes del auto hay que buscarlas en la obra religiosa de Juan del Encina, y sus aportaciones se pueden encontrar en “Las sugerencias de una significación simbólica, su insistencia en que había una significación dramática que trascendiera los detalles de la acción y su introducción en el drama de un elemento lírico- musical en forma de villancico”.

Alborg refiere que “alrededor de 1520 Hernán López de Yanguas en su *Farsa sacramental* orienta ya hacia la Eucaristía la forma dramática que Encina y sus seguidores habían aplicado al tema de la Navidad”.

También es interesante la distinción que Calderón hace entre el asunto y el argumento de los autos. Por lo que respecta al asunto, este debe ser de manera invariable la Eucaristía, el argumento por su parte, puede cambiar, puede utilizarse cualquiera, siempre que sirva para apoyar el tema (Bertos Herrera: 45- 46).

Para realizar la representación del Auto sacramental se utilizaban unos tablados fijos y carros movibles, de propiedad del Ayuntamiento, que se preparaban y adornaban en medio de un gran secreto y misterio. A la fuerza y eficacia de la imagen viva que hacía la representación en los tablados y carros, se unía una serie de factores diversos donde el sentido de la vista participaba de manera importante, pues junto a los carros decorados se utilizaban efectos lumínicos hábilmente manejados, artificios, a veces complicados y tramoyas que componían un lenguaje fácil y a la vez sorprendente.

Junto a esto había que añadir el elemento musical, que también contribuiría a crear un especial ambiente en estas representaciones dramáticas. De esta manera,

notamos cómo a la fuerza de la palabra se unían la vista y el oído para conseguir una mejor captación del misterio y llegar más fácilmente al sentimiento del pueblo. Así, mediante la suma de todos estos recursos plásticos que producían sentimientos diversos, de admiración, miedo, alabanza, etc., se conseguía una enseñanza dogmática (Bertos Herrera: 45).

Muchos más son los pasos seguidos hasta lograr cristalizar, de manera definitiva y como hoy lo conocemos, el Auto Sacramental; su gestación es lenta y en ella hay una serie de factores diversos y variados, situaciones concretas y determinadas. Todo ello dio como resultado la formación de los Autos en honor del Sacramento. Pues, todos los poetas y dramaturgos tanto de la época medieval como del barroco tienen como norma, sin apenas excepción, dedicar alguna de sus obras a evocar la vida y el mensaje de Jesús, siempre con gran dignidad literaria, con excelencia y genialidad. Son coincidentes en dos polos temáticos de atracción: la Navidad y la Pasión. Dos vértices inspirativos, en los que la poesía adopta refinamiento milagroso o se estremece en realismos plásticos, se estremece o se conmueve, se refugia en dulzuras y emociones o los versos se hacen compadecientes y lastimeros; y siempre piadosos (Carro Celada: 13-14).

CAPÍTULO V. LA PASIÓN EN EL TEATRO POPULAR DE ESPAÑA

V.1. Las manifestaciones teatrales de la Pasión y su entorno histórico en España

En palabras de Lázaro Carreter, referidas al teatro medieval, “La historia del teatro en lengua española es la historia de una ausencia” (Lázaro Carreter: 1). Según esto, la mayor dificultad a la hora de estudiar ese teatro se encuentra en la escasez de textos que lo ilustren. Desde el *Auto de los Reyes Magos*, quizá del siglo XII, hasta las primeras obras de Gómez Manrique en el XV, no existen apenas muestras dramáticas, excepto en regiones lingüísticas como Aragón y Cataluña, donde se encuentran documentos que relacionan su dramaturgia con la del sur de Francia, Inglaterra o Alemania (Torres Monreal: 79). Esto afecta también al teatro sobre la Pasión.

Sin embargo, las relaciones históricas y las fuentes escritas indican que las representaciones teatrales de la Pasión en España remontan sus orígenes a los Misterios de la Edad Media, dentro de la tradición del teatro primitivo litúrgico, celebrado en las mismas iglesias (Fernández Soto y Checa Olmos: 9).

En el siglo XV España termina la historia de la reconquista después de una larga lucha de 800 años de duración, logrando una gran victoria en la toma de Granada (1492) y anunciando la unificación religiosa. Marcada por la vehemente y fanática lucha medieval, España sigue con su expansión territorial y su misión evangelizadora por ultramar, y con establecimiento de la fe cristiana en su propia tierra, lo que se expresa en la creación del Tribunal de la Inquisición (1478), en la expulsión en masa de los judíos (1492), y en las campañas de conversión (Brachetti: 31).

Durante los siglos XIV y XV España atestigua la existencia de dos tipos de celebraciones de la Semana Santa en Castilla, Aragón y Andalucía: las celebraciones litúrgicas realizadas en las iglesias, catedrales, colegiales, parroquiales, de monasterios y de conventos, y las procesiones que comenzaron a popularizarse en la segunda mitad del siglo XV. Ya en esa época se nos aparecen directamente ligadas a representaciones paralitúrgicas de diverso tipo, teatralizadas o semiteatralizadas, durante los días centrales de la Semana Santa: Jueves y Viernes Santo.

En los siglos XVI y XVII la religión se convirtió en la principal seña de identidad de los españoles durante este prolongado periodo. Había en estos siglos una

sociedad sobrecargada de clérigos, frailes y monjes, de hombres y mujeres píos. En el mismo sentido, señala Vilar que “La Inquisición eliminó, hacia 1535, el vigoroso brote del erasmismo, y más tarde, bajo Felipe II, toda tentativa de los protestantes. A fines del siglo XVI triunfó el unitarismo, tanto contra la pluralidad religiosa del mundo moderno como contra los vestigios de pluralidad heredados del mundo medieval” (Vilar: 45).

La nueva vida de la iglesia católica durante los siglos XVI y XVII se manifestó también en la renovación e intensificación de las devociones y fiestas cristianas. Aumentó extraordinariamente durante este tiempo y tomó las nuevas formas barrocas de gran exuberancia y exaltación popular. Más, como es natural, la devoción principal del pueblo cristiano se dirigía, sobre todo, a la persona de Cristo y se alimentaba en la práctica de los sacramentos, reaccionando contra los ataques y prácticas protestantes.

Así nos consta que se intensificó más y más la devoción a la Pasión y se fomentaron extraordinariamente las prácticas del Vía Crucis.

De este modo aumentó notablemente la piedad y devoción a Jesucristo y a todo lo que con Él se relaciona. El Concilio de Trento, entre los años 1545 y 1563, supuso un gran avance para estas manifestaciones, y la Contrarreforma, como reacción a la Reforma Protestante, contraria a las manifestaciones externas de la religión, potencia las representaciones plásticas y escénicas de la Redención, base del cristianismo (García Villoslada: 853).

En la actualidad algunas representaciones de la Pasión desarrollan teatralmente el drama sacro completo, otras sólo representan sus episodios más relevantes: son las que más impacto escénico contiene, incluso los que más gustan el público, porque excitan con más fuerza su sensibilidad, porque tiene mayor valor catártico. Ahora bien, estos momentos de Misterio son asimismo los que mayor mensaje teológico encierran: el Prendimiento, Descendimiento, Encuentro, Lavatorio, Vía Crucis, etc. (Checa Olmos y Fernández Soto: 11-12). La organización de estas escenificaciones fue promovida generalmente por los religiosos. Según sus ideas y su afición teatral y dependiendo de la economía del pueblo, el Paso de Cristo se realizó en las diferentes localidades entre la modestia y la exuberancia, durando entre un día y una semana, empleando máscaras y caretas, con personajes que hacían de guardias romanos, judíos y apóstoles. Los actores eran gente de pueblo. No se trataba, ni hoy se trata, de actores profesionales. Cada papel

o personaje pasaba de padres a hijos, de generación en generación; esta costumbre se conserva todavía en algunos pueblos. Los protagonistas principales llevaban sus diferentes atributos, similares a las esculturas religiosas, provocando así un mayor efecto. Estas representaciones ayudaron a los frailes y sacerdotes a atraer e impresionar a la gente, para así afianzar más profundamente el catolicismo. El material de las caretas o carátulas era cartón piedra, representando un rostro humano con todos los detalles, barba, nariz, ojos, y una expresión que caracterizaba el tipo de personaje. En algunos lugares, en la frente o sobre la cabeza, a modo de nimbo, aparecía el nombre del personaje. En tiempos pasados, el texto se transmitía por tradición oral, como ya se ha dicho. Dicho texto en determinadas tradiciones incluye saetas para las partes narrativas y para las palabras de Jesucristo, que son cantadas en la representación. A través de los siglos, en algunos pueblos la escenificación desapareció para siempre, en otros fue restaurada o reemplazada por una versión moderna, y en otros han comenzado a llevarla a cabo recientemente. Pese a las transformaciones que con el correr de los tiempos sufrió la estructura de la Pasión en algunas localidades, se han conservado todavía escenificaciones muy propias y arcaicas, que atestiguan elaboraciones parciales muy complejas en tiempos pasados (Brachetti: 31).

Un detalle muy típico –y por eso muy significativo– es que hasta hoy todas las escenas son representadas en el marco histórico, aún no están adaptadas a los tiempos modernos en cuanto al lenguaje, al vestido y a la decoración, aunque el folklore y el gusto popular ha reinterpretado los objetos y vestimentas históricos. El punto esencial de la Pasión de Cristo muestra que siguen manteniéndose los temas de referencia. Es más, en la actualidad no solo se vuelve a recuperar la Pasión sino que, en algunos lugares, se da entrada a la representación donde no se tenía por costumbre. Esa es una de las pruebas más grandes de vitalidad, tanto por la perduración de motivos como por el agregado de intereses nuevos: para turismo y para recaudar fondos (Brachetti: 22-23).

Ahora bien, al buscar una mayor claridad expositiva sobre la representación teatral de la Pasión, realizada desde el siglo XVII hasta el siglo XXI, distinguiremos dos modelos de representaciones, en los que de manera bastante nítida pueden incluirse todas estas manifestaciones de teatro popular de la Pasión. En esto seguimos la diferenciación que llevan a cabo Checa Olmos y Fernández Soto (11-12):

- *Representaciones semiteatralizadas*. Son las más antiguas y suelen tener lugar durante el recorrido procesional. Sus personajes actúan a través de alusiones simbólicas no verbalizadas, bien sea en la vestimenta y máscara, bien a través de gestos y mimos. Cuando el acto incluye un texto, este generalmente es semientonado o cantado, y suele estar en verso. Abundan estas representaciones en la zona central y del interior de Andalucía.
- *Representaciones teatralizadas, con texto y acción dramática explícitos*. No suelen formar parte de otro acto (procesión), sino que tienen entidad propia. En ellas aparecen elementos simbólicos, textuales y musicales que remiten a versiones más antiguas. Por ejemplo, a veces nos encontramos con el canto de saetas narrativas antes o durante las escenas, a manera de introducción o explicación de lo que se está representando. Este segundo tipo de manifestaciones son las que vamos a considerar seguidamente dentro de una panorámica de las representaciones populares de la Pasión en España.

V.2. Representaciones contemporáneas de la Pasión en España

Durante la Semana Santa en España en general encontramos ejemplos significativos de representaciones de la Pasión teatralizadas que gozan de gran popularidad, excepto algunas que están conocidas solo al nivel de los límites locales, pero poco a poco se van dando a conocer a través de los medios de comunicación, publicación en páginas web, etc. Muchas de las representaciones de este tipo con que hoy contamos en España, son herencia más o menos de manifestaciones anteriores. Otras son de factura mucho más moderna, incluso de reciente creación.

La religiosidad popular tiende a visualizar o "teatralizar" la vivencia religiosa a partir de una serie de escenas en las que el relato de la Pasión aparece como el núcleo de toda la historia de la Salvación. Se incluyen por ello personajes bíblicos que se organizan más o menos como en las Escrituras canónicas, con adiciones tomadas de los relatos apócrifos. Los textos utilizados en todos los lugares tienen muchas similitudes, y además en cada uno de esos lugares se mantienen muy constantes, ya que normalmente la transmisión ha sido efectuada por vía oral, de padres a hijos, entre personas a veces analfabetas. Ello ha hecho que el texto se vaya acomodando a la forma de hablar de cada generación. En la temática hay una sumisión total a los Evangelios, lo que hace

suponer que muchos de estos textos en origen fueron redactados por personas relacionadas directamente con la Iglesia. Aunque las escenas de la Pasión son repetidas anualmente desde hace siglos, se mantiene viva la tradición. Sea el Sacrificio de Isaac, el Encuentro de Jesucristo con la samaritana, el sermón de la Montaña, Cristo escoge a sus Apóstoles, el arrepentimiento de María Magdalena, Pedro, primado de la Iglesia, la curación de un ciego, la entrada triunfal en Jerusalén, Jesús se despide de su madre, la Última Cena, Judas vende a su Maestro, la Oración del Huerto, Juicio ante Caifás, Anás, Herodes y Pilatos, la Calle de la Amargura, Jesús muere en la Cruz. Cada año, muchas personas de los pueblos están dispuestas a participar. Obviamente la Pasión de Cristo ejerce una fuerza mágica sobre la multitud (Brachetti: 22).

Actualmente, las formas de organización y gestión de las representaciones son variables, dándose en muchos casos la existencia de juntas directivas independientes de los poderes públicos y de la Iglesia, que controlan sus propios recursos y medios.

Vamos a tratar de agrupar aquí algunas representaciones teatralizadas de la Pasión que se llevan a cabo en algunos pueblos, en sus escenarios naturales o en locales especialmente dedicados para ello. Muchas de estas representaciones pasionales, algunas ya casi profesionalizadas, han alcanzado una repercusión tal, que merecen ser reseñadas aparte; otras, sin embargo permanecen más ancladas en la tradición rural, y sobreviven pese a la escasez de medios materiales y humanos con los que cuenta.

Tomaremos en cuenta algunas regiones, las más extensas, y dentro de ellas algunas representaciones de la Pasión sin seguir ningún criterio específico, dada la abundancia de este tipo de representaciones. Desde el punto de vista histórico, sería conveniente tratar aquellas de más antigua tradición, pero esto requeriría una investigación específica y, por otra parte también es interesante obtener una panorámica donde se vean las diferentes motivaciones y formas de estas representaciones, que no siempre responden a lo que podemos llamar folklore y en muchas ocasiones están incitadas por la cultura de masas.

V.2.1. Extremadura

La Pasión Viviente de Oliva de la Frontera (Badajoz): durante la Semana Santa de 1976, se escenificó en Oliva por vez primera la Pasión Viviente. Hoy en día todos los

años, durante la Semana Santa, la representación de la Pasión de Cristo tiene lugar en Oliva de la Frontera; se considera una de las manifestaciones más bellas de la provincia de Badajoz. Su creador fue José Ramos Capilla y sus sucesores. Las calles se convierten en escenarios abiertos en los que se escenifican los episodios más importantes de la Pasión. El centro del pueblo se convierte en la Jerusalén del siglo I y en sus calles se recrea el drama de la Pasión de Cristo. Más de 500 personas colaboran activamente en esta representación: actores, figurantes y encargados de la organización.

Las representaciones se inician el Domingo de Ramos por la tarde, con la escenificación de la lapidación de María Magdalena, los milagros de la curación del ciego y el joven endemoniado, la entrada de Jesús en Jerusalén con su borriquita y la expulsión de los mercaderes del templo. Continúa el Jueves Santo, con la Santa Cena, la Oración en el Huerto y el Juicio del Sanedrín ante Caifás. Comienza el programa en la escalinata de la Parroquia, ahora Palacio de Pilatos. Desde aquí Jesús es llevado ante la corte de Herodes, representada en torno a la fuente de la plaza de España. Vuelve ante Pilatos, que llega subido en una cuadriga. Los momentos más emotivos se viven camino del cerro de la ermita de la Virgen de Gracia y en su atrio, donde tendrá lugar la trágica crucifixión³⁹.

V.2.2. Galicia

La Pasión de Fisterra (La Coruña): es un ejemplo de auto religioso medieval cuyo texto se mantiene casi invariable desde el siglo XV, aunque en nuestro tiempo se puso en escena por primera vez en la década de 1960.

En la actualidad sigue textos de origen inmemorial, algunos son los de la Edad Media. Los actos más importantes son los del Jueves Santo con la representación de la Santa Cena y el Lavatorio en un tablado levantado en el presbiterio de la iglesia de Santa María das Areas. Intervienen en la escena, mimada siguiendo el relato de tres narradores, un sacerdote con dalmática representando a Cristo y los marineros de la localidad vestidos con ropas de aguas como los doce Apóstoles. A continuación se

³⁹<http://pasionviviente.wordpress.com/>

celebra la Misa y, concluida, sale por el pueblo la procesión del Huerto de los Olivos y se representa en un huerto improvisado con pinos, ramas y luces el encuentro entre Cristo y Judas y la prisión de Jesús -un actor que ha sustituido a la imagen- en una casa de la villa.

Al día siguiente, Viernes Santo, sale de la “prisión” una procesión con la imagen de Cristo con la Cruz a cuestras escoltada por soldados romanos que la llevan con una soga atada al cuello, saliéndoles al encuentro las imágenes de la Virgen y la Verónica que muestra la Santa Faz. Por la tarde, de nuevo en la iglesia, tiene lugar el Desenclavo, una ceremonia en la que los vecinos, representando a los personajes bíblicos (Nicodemo, José de Arimatea etc.), retiran los clavos del crucifijo, pliegan sus brazos y lo descuelgan de la cruz con la ayuda del sudario, situándolo sobre los brazos de la Virgen que, en forma de Piedad, lo ofrece a la contemplación de los fieles. La ceremonia no tiene diálogos, es simplemente un mimo realizado al ritmo del relato de un orador que va describiendo los acontecimientos y dirige con sus palabras los movimientos de los actores. Terminado el Desenclavo, sale la procesión del Santo Entierro que concluye a media noche depositando la imagen en el sepulcro de granito construido al efecto en la ladera del monte de San Guillerme, en el que se encuentra la iglesia.

La escena de la Resurrección se representa el domingo por la mañana. El sepulcro del monte de San Guillerme se encuentra custodiado por soldados romanos que huyen despavoridos al oírse el trueno-petardo que anuncia la Resurrección. Aparece entonces un ángel, encarnado por un niño o niña de la localidad, que abre la puerta del sepulcro y se sienta en una piedra a la espera de las Marías que llegan con los ungüentos. Tras la sorpresa de éstas por encontrarse el sepulcro abierto y vacío se entabla el diálogo en castellano. Entre gestos y expresiones de estupor, las Marías corren ladera abajo para encontrarse con Pedro y Juan, les comunican la buena nueva y suben todos hasta el sepulcro donde comprueban que está vacío y el sudario abandonado.

Entre tanto, se acerca, traída en andas, la imagen de Nosa Señora das Areas a la que se dirigen las Marías dándole cuenta de la Resurrección de su Hijo. Termina el ángel recomendando difundir la noticia por todo el mundo y, entre aleluyas, se izan

banderas, suenan los cohetes y la música, y un coro de niños vestidos de blanco entonan en versión castellana el *Victimae Paschali* al tiempo que danzan con arcos.

A continuación se celebra la misa y, al regresar la imagen al templo, una docena de chicas vestidas con trajes típicos –la memoria popular recuerda cuando eran varones con trajes multicolores y espadas-, ejecutan en el atrio la “Danza das Areas” al ritmo de los golpes que ellas mismas dan con dos palos y acompañadas de las gaitas que entonan una melodía tradicional (González Montañés, 2002-2009).

V.2.3. *Castilla la Mancha*

- La Pasión Viviente de Hiendelaencina (Guadalajara). Las representaciones de la Pasión de Hiendelaencina se iniciaron en el año 1972, con la ayuda del sacerdote Don Bienvenido Larriba y del maestro Abelardo Gismera, que con un grupo de jóvenes, sacaron a la calle el Vía Crucis que se realizaba en el interior de la Iglesia. Tomaron como base una transcripción literal de los Textos Bíblicos, que aderezada con un lenguaje popular, fresco, respetuoso, e incluso, en muchos casos, fruto de la improvisación, dió forma a unos diálogos que se conservan desde entonces. Los atractivos de esta Pasión viviente residen primero en su tradición y relativa antigüedad, siendo un referente. Además, se trata de una representación muy seria y digna, centrada en transmitir lo que ocurrió, sin excederse con el espectáculo. Los actores, todos ellos aficionados y vecinos del pueblo, escenifican la Pasión Viviente en la Plaza Mayor, culminando la obra con la crucifixión en un pequeño cerro cercano y con el Alto Rey como telón de fondo. Decorados, escenarios, vestuario y ambientación, han sido todos manufacturados por los propios vecinos, que también colaboran en la infraestructura organizativa. La Última Cena, la Oración el Huerto de los Olivos, los juicios ante Caifás y Pilatos, las caídas y la crucifixión son escenas que se ejecutan en vivo aportando realismo, autenticidad y sentimiento que invitan al recogimiento del espectador. Todo ello acompañado de emotivos temas musicales⁴⁰.

⁴⁰<http://pagina.jccm.es/hiendelaencina/index>.

- La Pasión de Villanueva de Bogas (Toledo) es una representación dramatizada de los episodios importantes de la vida de Jesucristo que en 2013 había cumplido diecisiete ediciones, realizada por el Grupo de Teatro perteneciente a la Asociación Cultural Jiménez de Rada de Villanueva de Bogas, y en la que se desarrolla la vida, Pasión, crucifixión, muerte, resurrección y ascensión de Cristo. El grupo de teatro lo componen personas aficionadas al teatro de distinto sexo y edad, y que trabajan en heterogéneas profesiones. Los hechos que se ponen en escena abarcan desde la elección de los primeros Apóstoles en Genesaret, hasta la ascensión a los cielos, desarrollándose en numerosos actos los eventos más significativos de los últimos años de la vida de Cristo. Asimismo y con una función de enlace entre las escenas más importantes, se desarrollan otras que no por ser sencillas pierden espectacularidad, sino todo lo contrario, sirven para realzar aún más la panorámica general de la obra teatral.

En total, 120 personas entre actores, técnicos, tramoya y equipo de organización hacen posible que las representaciones de "La Pasión" puedan llevarse a cabo. Como novedad en los últimos años de su representación podemos citar la transición hacia los decorados corpóreos en sustitución de los antiguos de pintura al lienzo. Esta transición ha sido posible gracias a la incorporación de un ciclorama de 40.000 vatios de luz que hace la función de fondo celeste, aportando realismo y profundidad a los distintos cuadros representados en el escenario⁴¹.

V.2.4. Castilla León

La Pasión de Covarrubias (Burgos) es una tradición con más de treinta años de existencia. Se representó en el año 1973 cuando, el entonces párroco de Covarrubias, Don Rufino Vargas, propuso a sus feligreses la representación de un Vía Crucis viviente. La Pasión del Señor consta de doce estaciones vivientes. El día de Viernes Santo, a las 9 de la noche, la tradicional procesión del Santo Entierro recorre las

⁴¹ <http://www.lapasionenvillanueva.es/Index1.html>

principales calles y de más sabor histórico de la Villa y, desde hace 30 años transcurre flanqueada, a sendos lados de su paso, por doce Estaciones de la Pasión, estáticas y mudas, pero vivientes y, lo que comenzó como tímida iniciativa para dar más participación a los jóvenes, se ha convertido en reclamo poderoso que atrae, año tras año, a unas 2.000 personas. Los ejecutores son chicas y chicos jóvenes que, asesorados por los más expertos en cada Estación, encarnan su papel que no excede el tiempo de quince minutos en la hora y media que dura la representación. El fulgor de los vestidos, el gesto de manos, rostro y pies y, la cuidada luz entre las sombras de la noche, arranca la admiración, el aplauso y, en ocasiones, las lágrimas de la incontable y apretada fila de espectadores. Al comienzo de la representación, se advierte a los actores que, en cada Estación, han de ser fieles a tres cosas: la liturgia, la piedad popular y la estética. Lo asimilan perfectamente y son valoradas por el espectador. Las Estaciones, siguiendo Textos Evangélicos de la Pasión del Señor, son estas: Celebración de la Cena, la Oración del Huerto, el Beso de Judas, Pilatos lavándose las manos, Jesús con la Cruz a cuestas, Primera caída con la Cruz, el Encuentro con su Madre, la Verónica limpia el Rostro del Señor, Tercera caída del Señor, el Cirineo ayuda a llevar la Cruz, Crucifixión entre ladrones y Descendimiento. La más espectacular de todas es la Crucifixión. Se escenifica en pleno campo flanqueado por los dos brazos de agua del Río Arlanza y sendas hogueras frente a los crucificados que aumenta el color mortecino del tormento. Y, la más asombrosa y conmovedora, el Descendimiento junto al Retablo del Altar Mayor de la Colegiata. Mientras lo bajan de la Cruz, espera su Madre de rodillas y enlutada y lo recibe sobre el Altar. De fondo, en silencio activo, se escuchan textos de la Pasión que ponen acento penitente y compungido a quienes contemplan, a oscuras, fijando solo la vista en la escena levemente iluminada. Termina la representación de la Pasión viviente con el canto de la Salve popular dentro de la Colegiata iluminada, completamente, por todos los focos de sus naves y muros cuyos fulgores preanuncian la inmediata y Gloriosa Resurrección⁴².

V.2.5. País Vasco

⁴² <http://www.ecovarrubias.com/es/turismo/index>.

La Pasión Viviente de Balmaseda (Vizcaya). La representación de la Pasión Viviente de Balmaseda, es una tradición que data de finales del siglo XVIII. Alrededor de 700 vecinos de la villa participan en la puesta en escena, de los que 350 interpretan directamente la Pasión, organizada por la Asociación Vía Crucis de Balmaseda. La representación se divide en dos días, el Jueves Santo y el Viernes Santo. A las nueve y media horas de la noche del Jueves Santo se inicia en la plaza de San Severino el primero de los actos, utilizando la portada de la iglesia parroquial, monumento nacional de Euskadi, para escenificar el concilio de los Sacerdotes y el Juicio de Jesús ante éstos, y los soportales del Ayuntamiento para la Última Cena. Comienza la representación con la formación del pueblo de Jerusalén. De esta manera, van entrando los personajes y se va iluminado la plaza con la luz natural de las antorchas, creando el ambiente ideal para percibir las sensaciones que se desprenderán de los episodios que tendrán lugar.

Durante una hora aproximadamente se desarrollarán las escenas del Concilio de los Sacerdotes, la última Cena, la Oración en el Huerto de los Olivos, el Prendimiento de Jesús y el juicio de éste ante los sacerdotes encabezados por Caifás, finaliza la representación de la noche del jueves, que tendrá su continuidad a la mañana siguiente.

En el Viernes Santo tiene lugar el episodio más conocido y dramático de la Pasión de Balmaseda que comienza a las nueve y media en el llamado Campo de las Monjas, por existir en él un antiguo convento de Clarisas. Tiene tres partes muy diferenciadas: Juicio de Pilatos, que se inicia con el ahorcamiento de Judas, continuando con el Juicio de Jesús ante Poncio Pilato en el Pretorio escenificándose la flagelación de Jesús y, por último, la liberación de Barrabás y el *Ecce Homo*. Participan en este acto los sacerdotes y la turba que tratan de influir ante Pilatos para la condena de Jesús. Una vez condenado, es cargado con la Cruz de un peso de más de 65 kilos y acompañado por los ladrones, Dimas y Gestas. Jesús inicia el Vía Crucis, produciéndose la primera caída y los encuentros con María Magdalena y la Virgen María. Durante todo este acto, la Coral Kolutxa, interpreta antiguas canciones balmasedanas, relativas a la Pasión. Luego la escena del Vía Crucis se desarrolla por las calles del casco histórico de Balmaseda, hasta el lugar en el que se escenifica la crucifixión. Durante este recorrido, se producirán la segunda y la tercera caídas en la Plaza de los Fueros y de San Severino respectivamente. Otros actos que se desarrollan durante el Vía Crucis son los siguientes:

la captura del Cirineo que ayuda a Jesús a cargar con la Cruz, el encuentro con la Verónica y posteriormente, tras la segunda caída, el encuentro con la mujeres piadosas de Jerusalén. Tras caer Jesús por tercera vez, el Vía Crucis continúa por la calle Martín Mendía, hasta llegar al Puente Viejo, otro de los monumentos nacionales de Balmaseda y antigua puerta de su muralla medieval, atravesándolo hasta llegar al último escenario, en el que se desarrolla la crucifixión. A este acto se incorporan los penitentes, que portando su cruz preceden al Vía Crucis.

Estas figuras, aproximadamente cincuenta, algunas con cruces muy pesadas, mantienen el carácter penitencial que la tradición atribuye al Vía Crucis. Termina la representación con la escena de la Crucifixión en un escenario de 50 metros de ancho por 15 de alto, donde tienen lugar las últimas estaciones del Calvario de Cristo. Se trata de un acto de gran vistosidad y dramatismo, en el que Jesús tras pronunciar sus últimas palabras expira, es descendido y trasladado al sepulcro. También en este escenario la Coral Kolutxa interpreta antiguos temas religiosos relacionados con la muerte de Cristo⁴³.

V.2.6. Aragón

El Drama de la Cruz de Alcorisa (Teruel). En el año 1978 las más de 30 personas que crearon e interpretaron la primera Pasión de Alcorisa lo hicieron sin vocación de continuidad. Pero la primera reacción del público de aquella jornada histórica resultó clave a la hora de plantear nuevas representaciones. Desde entonces, con ilusiones renovadas y ante la necesidad de cumplir con un reto de carácter anual, el proyecto fue creciendo y adaptándose. Los que en principio eran público se convirtieron en actores y colaboradores. Se buscaron nuevos escenarios que pudieran acoger a más gente y se construyeron decorados. Se adaptaron las escenas con un enfoque más teatral y una sencillez necesaria para el gran público, siempre desde el máximo respeto a los Evangelios y con el asesoramiento de profesionales. Y la logística fue creciendo, no sólo en la cantidad y la verosimilitud del vestuario, o en el complejo montaje técnico y

⁴³ <http://www.balmaseda.net/es-ES/Semana-Santa/Pasion-Viviente-Procesiones>.

en los “efectos especiales” necesarios, sino también en cuanto al despliegue organizativo preciso para asegurar el tránsito de los miles de espectadores y su seguridad en los escenarios donde se desarrolla la representación. Lo que hace treinta y seis años nació como un proyecto teatral de aficionados de un Club Juvenil, es hoy un ambicioso montaje con más de 300 participantes alcorisanos. Con el nombre de Drama de la Cruz, atrae cada Viernes Santo a una media de cinco mil personas a esta localidad de poco más de tres mil habitantes. La representación comienza en una explanada localizada a un centenar de metros de la plaza principal de la población, junto a la travesía de la N-211. Es la parte más teatral, en la que queda más delimitada la separación entre el escenario y el público. En este caso la escena la conforma un parque que, a lo largo de los años, ha consolidado como fijos los elementos propios de la representación, como las columnas del Templo Romano de Pilato, la habitación en la que se celebra La Última Cena o el pilón en el que Jesús es martirizado. A sus espaldas queda el impresionante monte Calvario de Alcorisa, poniendo un fondo de rocas, pinos y carrascas.

La escena con la que se inicia la representación es el Sermón de la Montaña. En ella ya aparecen casi todos los actores aficionados que levantan la obra. Al frente de todos ellos Jesús, que con su inconfundible túnica blanca se dirige al pueblo. Alrededor de la escena toman posiciones los demás protagonistas: fariseos, guardia romana, la corte de Poncio Pilato. En los distintos escenarios del parque se va desarrollando el drama de la traición, juicio y condena de Cristo. Incluso hay un momento, en la escena de la entrada de Jesús en Jerusalén, en el que los actores se mezclan con el público y termina con la escena de la crucifixión, en lo más alto del Monte Calvario, que es el momento culminante de la representación⁴⁴.

V.2.7. *Cataluña*

- La Passió d’Esparreguera (Barcelona). Esparreguera es una ciudad que se reconoce en su representación a la Pasión de Jesús, desde que escogió los Apóstoles hasta que resucita y se va hacia el cielo. Todo esto lo representa la gente del pueblo. El espectáculo de La Passió d’Esparreguera se caracteriza por

⁴⁴ www.dramadelacruz.es

su gran complejidad dramática y técnica, que consigue transmitir al espectador actual la esencia de unos personajes con dos mil años de historia. La grandiosidad del teatro (1.700 localidades), la gran cantidad de actores en escena, los vertiginosos cambios de escenografía, la perfecta unión del texto y la música original, interpretada en directo por una orquesta y un coro, convierten La Passió d'Esparreguera en una producción teatral de características únicas.

El texto actual, escrito en verso, es obra del poeta de Esparreguera Ramón Torruella y Satorra. Estrenado en 1960, ha sufrido a lo largo de los años pequeñas variaciones tanto en los versos como en la estructura. En estos últimos tiempos, sin embargo, ha tendido a recuperar progresivamente la versión original de Torruella. La Passió ha sabido mantener a lo largo de los años su esquema original y se representa a través de 35 escenas divididas en dos partes: la primera por la mañana y la segunda por la tarde. Los cuadros de la mañana ponen en escena los pasajes de la vida pública de Jesús, y la tarde se reserva a la representación de la Pasión, muerte y resurrección. Esta estructura es poco frecuente en el teatro actual. La Passió d'Esparreguera se convierte en una fiesta popular para disfrutar durante todo el día. Un centenar de personajes, además de cuatrocientos figurantes que forman el pueblo, una orquesta, un coro, equipo de tramoyas, iluminación y sonido, atención al espectador, encargados del vestuario y del maquillaje, mantenimiento, administración, todos ellos –cerca de un millar- son el verdadero motor que da continuidad a esta manifestación cultural. Sin olvidarnos del público fiel –más de 15.000 personas cada año- que ha convertido una historia, con un final conocido, en el argumento teatral más representado en Cataluña⁴⁵.

- La Pasión de Olesa de Montserrat (Barcelona). Al inicio de la cuaresma, el pueblo de Olesa se moviliza para dar paso a la celebración teatralizada de la muerte, Pasión y resurrección de Jesucristo. Una representación que se ha convertido en todo un espectáculo, un gran concepto teatral con la intención de

⁴⁵ <http://www.lapassio.net/pagina.php?idApartat=170>

emocionar y conmover al espectador a través de una técnica y efectos cada vez más perfeccionados gracias a las innovaciones de sonido, iluminación, escenografía, decorados, diálogos, etc.

La Pasión de Olesa forma parte de la más genuina tradición medieval. Las primeras noticias documentales se remontan a la primera mitad del siglo XVI (año 1538), manifestaciones que se han ido perpetuando a lo largo de los siglos en muchos lugares de Europa, aunque las primeras versiones conservadas demuestran la existencia de algunas representaciones unitarias de la Pasión de Cristo entre los siglos XIII y XIV. En el siglo XIX se produce un cambio importante, ya que las representaciones “pasionísticas” se modernizan y pasan de la calle a espacios teatrales cerrados adquiriendo técnicas y estéticas propias del momento. Una muestra de la importancia del local y de la relevancia de La Pasión es el estreno, en 1987, del nuevo teatro: un equipamiento pensado básicamente para escenificar la Pasión.

Ahora ya son casi 500 años de historia los que avalan la Pasión de Olesa de Montserrat, además de la voluntad de superación que el conjunto de olesanos y olesanas plasman sobre el escenario. La Pasión se ha convertido para la mayoría de los más de 800 participantes en una herencia cultural y, al mismo tiempo ha conformado su identidad como pueblo. La Pasión de Olesa de Montserrat fue declarada Fiesta de Interés Nacional el 30 de septiembre de 1983⁴⁶.

- La Passió de Cervera (Lérida). En el caso de la ciudad de Cervera, más de cinco siglos de historia y tradición popular avalan el éxito de sus representaciones teatrales de la Pasión, con una media que oscila entre 10.000 y 12.000 asistentes por temporada. Se trata de un espectáculo único, basado en los textos del Evangelio, con 300 actores en escena representando el drama de la Pasión y muerte de Jesús. El inicio histórico de las representaciones lo encontramos en el siglo XV, estando estas entre las más antiguas de Europa, según los estudios realizados por la Universidad de La Sorbona, de París. A finales de dicho siglo

⁴⁶ <http://www.lapassio.cat/>.

era costumbre hacer las representaciones en la iglesia de Santa María, de Cervera, con el nombre de Misterio de la Pasión. El libro Claver del Consejo Municipal, del año 1481, que se conserva en el Archivo Comarcal, describe los sueldos que se pagaban para construir el entarimado a fin de poder representar El Misterio de la Pasión del Hijo de Dios. El Ayuntamiento de la ciudad encarga a los presbíteros que se haga la representación del Misterio en la iglesia, en el año 1488. El texto que se conserva en el Archivo Comarcal, con fecha de 1534, tiene correcciones en los márgenes, hechas durante el tiempo del ensayo; consta el nombre de los actores, la mayoría sacerdotes, que interpretaban todos los personajes, inclusive los femeninos. Entre los actores aparece el nombre de los autores de la Pasión, los sacerdotes cervarienses Baltasar Sança y Pedro Ponç, que interpretaban los principales personajes.

El Concilio de Trento (1545-1563) prohibió los actos no litúrgicos en el interior de los templos. La disposición conciliar se hace efectiva, pero las representaciones se realizan en el exterior de la iglesia, concretamente en la plaza “Sebolleria”, al lado de la iglesia de Santa María. Los intérpretes ya no son sacerdotes sino gente del pueblo. Las crónicas de la Edad Media describen que las representaciones de la Pasión atraen muchísima gente.

En el siglo XIX se representa la Santa Pasión del Señor Jesucristo según el texto de Fray Antonio de San Jerónimo, monje de Montserrat, impreso en Lérida.

La Pasión de Cervera es algo más que un espectáculo. Es espectáculo pero con un mensaje: no se trata de una obra teatral mejor o peor representada. Es vivencia, poesía, arte y doctrina. Comunión entre actores y espectadores. Se han incorporado dos escenarios laterales al Gran Teatro de la Pasión que ofrecen una espectacular visión con los 40 metros totales de boca de escenario, siendo el teatro con la boca más grande de España y la tercera de Europa. Se han construido decorados corpóreos en el 90% de las escenas, los cuales confieren una espectacularidad realista a todos los espacios y se combinan recordando la belleza histórica de los grandes decorados antiguos de papel que aún se conservan en algunas escenas. Con la renovación del apartado luminotécnico totalmente digitalizado, se ofrece un ambiente determinado en cada ocasión,

junto con el sonido, también digitalizado, que realza con mayor potencia y calidad sonora las escenas del espectáculo. Se ha confeccionado vestuario nuevo, reproducción fiel de la indumentaria de la época. Se han introducido efectos especiales espectaculares para que el espectador disfrute de un montaje completo en todos los sentidos. Todo esto, y la colaboración de 300 personas en el escenario, configuran un espectáculo ágil y moderno, ofreciendo una visión magnífica y realista de las representaciones tradicionales de la Pasión de Cervera⁴⁷.

- La Pasión de Ulldecona (Tarragona). La representación de esta obra teatral fue la finalidad primera por la que se creó la entidad y la que dió nombre a la misma. La obra tiene dos formatos diferentes de la representación. Una en catalán y la otra en castellano. Son dos formas radicalmente diferentes de representar un mismo hecho.

La obra en catalán es de Jaume Vidal i Alcover y se estrenó en 1993. Esta obra cíclica y dogmática, está escrita en dos partes en verso. Vidal i Alcover incluyó el "Descenso de la Cruz" que se encuentra en el archivo de la Parroquia de Sant Lluç de Ulldecona. Es una obra de acción continuada, esto quiere decir que no es una sucesión de cuadros, sino una sucesión de escenas, que van cambiando una detrás de la otra, con unos breves cortes de luz.

La obra en castellano es de Josep M^a Junyent y Quintana, se estrenó en 1964 y tiene dos partes con treinta y dos cuadros escritos en prosa y verso. A medida que han pasado los años se han ido haciendo variaciones para adaptarla al tiempo⁴⁸.

V.2.8. *Comunidad Valenciana*

- La Pasión de Torreblanca (Castellón). La escenificación de la Pasión de Cristo posee una honda tradición teatral que se remonta a principios de siglo. En 1978,

⁴⁷ <http://www.lapassiodecervera.com>

⁴⁸ <http://www.passiulldecona.org/pagina.asp?id=102&i=es>.

por iniciativa de un puñado de jóvenes pertenecientes al grupo de Teatro ‘Torreblanquins’, se aunaron esfuerzos para hacer realidad un deseado sueño: que Torreblanca tuviera como otros pueblos del Mediterráneo ‘‘su Pasión’’.

Estrenada el 12 de abril de 1979, se celebra una única representación el Jueves Santo a las diez de la noche, en varios escenarios naturales al aire libre. Los diálogos son íntegramente en valenciano. La Pasión de Torreblanca consta de diecisiete escenas y su duración aproximada es de dos horas. La mayoría de estas, salvo el Viacrucis y los cuadros finales del Calvario transcurren en el amplio recinto de la Plaza Mayor. Y es que la Passió, como hemos dicho, se representa al aire libre lo que le da una plasticidad y un realismo a la acción de un cariz tal, que el espectador muchas veces se ve envuelto entre los actores, se siente completamente atrapado por la trama argumental, viviendo con angustioso y patético realismo, como los habitantes de Jerusalén en aquellos momentos, las últimas horas del ajusticiado de Nazaret, el llamado Cristo. Comienza la Passió con la entrada de Jesús en Jerusalén, entre la algarabía de un grupo de niños y discípulos que lo acompañan entre ramos de olivo, palmas y gritos de ‘‘Hossana’’.

A continuación se escenifica cómo Jesús se dirige al pueblo que vitorea su presencia y sus obras, la cariñosa acogida de los niños que le son presentados, la escena de la adúltera, el encuentro nocturno con Nicodemo, y después con la Verónica, la Unción en Betania y la primera reunión del Sanedrín, la Última Cena, el primer proceso civil ante Pilato, ante Herodes y de nuevo ante Pilato, la flagelación y sentencia de muerte, son las escenas que transcurren en la citada Plaza Mayor.

Las escenas siguientes transcurren por las calles que llevan al Calvario, donde se vive la penosa y amarga subida de Jesús hacia el Gólgota, escenificando a su paso el encuentro con María, su Madre, las duras caídas que sorprenden por su crudo realismo, la valentía de la Verónica que enjuga el rostro del Nazareno, aplastado, en su segunda caída, bajo el peso de la cruz; las palabras que Jesús dirige al grupo de mujeres que lloran su desgracia, y la ayuda

que el Cirineo se ve obligado a prestar, llevando la Cruz de Jesús, cuando éste en su tercera caída, hace temer a los soldados que no podrá llegar al Calvario.

Judas, desesperado, ha puesto fin a su vida colgándose de uno de los árboles que se encuentran en los accesos del Calvario. Quien no se fija en el suicida, se lleva un susto de mucho cuidado, cuando al pasar por debajo de él, tropieza levemente con sus pies. Las escenas finales tienen lugar en el incomparable marco natural del Calvario: la crucifixión, la agonía y muerte del Redentor, la escena plástica de la "Piedad", el santo entierro, y el descendimiento de los dos ladrones. Finalmente el drama concluye, ante la admiración y sorpresa de todos, con la Resurrección⁴⁹.

- La Pasión de Borriol (Castellón). Más de 250 personas escenifican, en diversos escenarios y calles de Borriol, la Pasión de Cristo desde el año 1975. La Nueva Jerusalén tiene lugar el Jueves Santo a partir de las 22 horas, comenzando en la Plaça de la Font con la representación de la Asamblea del Sanedrín; después actores y público se desplazan a diversos escenarios para seguir las distintas partes de la Pasión, que finaliza con la subida a la ermita del Calvario donde se escenifica la crucifixión, siendo esta una escena muy impactante y llena de dramatismo. La representación se debe agradecer a los cien actores que intervienen pero también a muchos colaboradores anónimos, así como cofradías locales, asociaciones culturales que ayudan, comercios y empresas de Torreblanca que colaboran, y especialmente al Ayuntamiento con el montaje de escenarios y su aportación económica. Por eso "La Passió" es de todo el Pueblo⁵⁰.
- La Pasión de Eslida (Castellón). Todos los años la Pasión de Eslida viene realizándose el Domingo de Ramos por la tarde en la Plaza Maestro Arnau de la localidad para luego trasladarse en vía crucis por las calles de Eslida hasta llegar a la Plaza de la Carrera donde Jesucristo será colgado en el Monte Calvario para morir en la cruz. La historia de la Asociación cultural "El Puntal de l'Aljub"

⁴⁹ <http://www.torreblanca.es/turismoyocio/tur-passio/#contenedor>.

⁵⁰ <http://www.torreblanca.es/turismoyocio/tur-passio/#contenedor>.

narra que a finales del año 2000, con la propuesta de un grupo de Misioneras Rurales, surge la idea de escenificar la Pasión y muerte de Jesucristo. El guión de la obra se convierte en original si se tiene en cuenta que es el resultado de la unión de unos textos versificados en castellano del padre José Julio Martínez con otros de Juan Lucas Caravaca de 1912.

Así, la representación en Eslida puede calificarse de única, ya que sólo en esta población de la provincia de Castellón escenifica hablando en verso, tal como se hacía ya desde la época medieval⁵¹.

- La Pasión de Altea (Alicante). La representación surgió en el año 1980 para sufragar la reforma de una iglesia. Un grupo de 20 jóvenes aficionados al teatro decidieron representar "La Pasión" para recaudar fondos para las obras de reforma de la iglesia parroquial de la Señora del Consuelo. A raíz de esta primera representación, que duró media hora, se creó el grupo de teatro "Pla i Revés", y, visto el enorme éxito que tuvieron tanto de público como de crítica, el grupo de teatro se planteó la posibilidad de continuar con las mismas. De esta manera, puntual e ininterrumpidamente "Pla i Revés" escenifica "La Passió d'Altea" todos los Domingos de Ramos y el sábado en un acto que inicia la Semana Santa alteana y que actualmente cuenta con la participación de más de 200 actores en escena, desde los tres meses hasta los 75 años de edad.

A lo largo de los años, el vestuario y los decorados elaborados altruistamente por costureras y carpinteros de la localidad han ido cambiando y ampliándose en función de las exigencias del guión y el aumento de actores. De igual modo, las adaptaciones del texto, escrito inicialmente por el primer director del grupo, Ximo Romà, han evolucionado y mejorado hasta llegar al guión actual escrito por el director del grupo, Vicente Lloret, que se estrenó en 2010 con motivo del 30 aniversario y que se basa en la Biblia, algunos

⁵¹ <http://www.abotacas.com/page33.php>.

evangelios apócrifos y textos de otros autores clásicos. Igualmente, La Passió tiene su propia partitura musical compuesta para este aniversario por el alitano Jaime Francisco Ripoll Martines, con hincapié en el prendimiento, la Oración del Huerto, la Santa Cena y María ante Cristo crucificado. Durante casi 3 horas, los actores logran que el público se implique en el sentimiento y el dramatismo de los últimos días de Jesús en la Tierra. Las escenas con niños llenas de calor humano, los milagros de Jesús, la entrada de Jerusalén, la oración en Getsemaní, el prendimiento, la condenación, el Calvario, la Crucifixión, la Resurrección y, finalmente, la Ascensión son algunas de las escenas que más emocionan al público.

La puesta en escena de “La Passió d'Altea” es espectacular. Entre bambalinas se mueven treinta técnicos para que nada falle en el escenario de 160 metros cuadrados con decorados de 21 metros de altura que se cambian frenéticamente para crear 44 cuadros escénicos que simulan la vida de Jesús y de quienes tuvieron relación directa con Él. Para que se oiga hasta el más mínimo murmullo o sollozo de un niño hay además 7.000 vatios de sonido y para los efectos de iluminación, se dispone de 100.000 vatios de luz. Pero es que para que todo sea lo más real posible, hay detrás un equipo de costureras, peluqueras, maquilladoras y artesanos que cuidan hasta el más mínimo detalle el vestuario, los peinados, aderezos y utilería para trasladar al espectador a la época de Jesús⁵².

V.2.9. Andalucía

- *El Coloquio de la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo* de Lanteira (Granada). Es una obra de 3.309 versos que se articula en 9 cuadros, desarrollados temáticamente en 43 escenas. Los cuadros van desde el Arrepentimiento de la Samaritana y la Entrada de Jesús en Jerusalén, hasta la Crucifixión y Muerte, para acabar con la Resurrección. Participan 52 actores, unos con más presencia que otros, lógicamente. Esta Pasión es una muestra más de cómo sobrevive el teatro popular religioso en los pueblos de la España

⁵² <http://www.diarioinformacion.com/benidorm/2011/04/18/passio-daltea-pasion-pueblo/1117793.html>.

rural. La responsabilidad de su vigencia recae en el mismo pueblo: la Pasión es propiedad del pueblo y, por tanto, no puede ser juzgada desde los parámetros de su estricta calidad artística, sino como una manifestación de la identidad de toda la comunidad. La Pasión de Lanteira, según las investigaciones de Checa Fernández (2000: 16), se organiza desde 1888 contabilizándose 20 puestas en escena, con una periodicidad de media superior a 5 años. El texto al parecer alguien lo trajo del seminario donde estudiaba. El primer montaje piensa Checa que incluso puede tener relación con la oleada de cólera morbo-asiática que asoló la Península, registrándose en Lanteira 92 personas muertas en tan sólo 20 días del mes de julio y agosto de 1885. Es posible entonces que la representación tuviera algo que ver con una especie de remembranza a los difuntos, similar a un voto. La organización siempre corre a cargo de personas entendidas y respetadas por la comunidad en ese sentido. Ellos eligen a los actores, si bien es cierto que éstos, en especial los de mayor rango (Jesús, María, Pedro, Anás, Caifás, Pilato) se mantienen al paso de los años, incluso tienden a ser casi hereditarios. Para todo el montaje del escenario, tramoya, adecentamiento de la plaza, o el vestuario, se implica la práctica totalidad del pueblo. Por eso decimos que es teatro popular en su sentido más amplio. La tarde del Domingo de Ramos de Lanteira, cada cuatro o cinco años, es tarde de Pasión (Checa Olmos, 210: 449-451). Para más información, contamos con la monografía de Checa Olmos y Fernández Soto (2000) que incluye la edición del texto.

- La Pasión de Calahorra (Granada). La Pasión de Cristo se representó por el pueblo entre los años de 1931 y 1951.

La iniciativa se debió a un prócer local, Juan Gallego del Barrio, que a su vez fue el coautor literario de la obra. Éste la recompuso a partir de un manuscrito anónimo que poseían de fecha desconocida, al que hizo arreglos a partir del texto que se utilizaba en Aldeire, donde sí existía larga tradición.

La representación se hacía el Domingo de Ramos y se iniciaba cuando la comitiva, toda ataviada, ascendía por la dura cuesta que llevaba al castillo, a la que seguía las gentes de pueblo. El escenario, de madera, se situaba en la panda este del patio, aprovechando el pozo de piedra para sostenerlo. Además se

construía otro pozo de madera para la Samaritana y todo se engalanaba con colchas de seda, mantones de Manila, cuadros con motivos religiosos, etc. Una rondalla ponía los acordes musicales en la excelente acústica del patio. La concurrencia se acomodaba en el centro del patio con sillas que ellos mismos subían de sus casas, reservándose los bancos de la iglesia para autoridades o familias de los actores. También los soportes de las ventanas servían de improvisado asiento.

El acto comenzaba a las 12 de la Mañana y era preludiado por una actuación de la rondalla. Alrededor de las dos se descansaba para comer, lo que solía hacerse en la explanada exterior del castillo con merienda que la gente llevaba y donde las botas de vino no cesaban de circular. Se seguía por la tarde hasta las cinco en que concluía la representación (Ruiz Pérez y Ruiz García: 208-209).

- El Paso de Riogordo (Málaga). En Riogordo se conmemora el misterio de la Pasión mediante unas representaciones al aire libre de gran fuerza plástica. Todos sus habitantes colaboran en la representación del drama sacro, en el que participan doscientas personas mayores, ciento sesenta niños, así como numerosos animales del pueblo (burros, caballos, ovejas, gallinas, etc.). Es teatro popular y naíf, pero abundante en recursos y creatividad, incluso con un cierto distanciamiento brechtiano: los actores son presentados revelando sus auténticas señas de identidad, sus oficios.

La obra se articula en diversos pasos, que así se llaman los cuadros o escenas, arrancando con "El sacrificio de Isaac" y terminando con "La subida al Gólgota" y "La Resurrección". La música de fondo y los efectos técnicos dan emoción a las secuencias (Luis Agromayor: 150-151).

El Paso de Riogordo (Málaga) quizás sea el más conocido dentro y fuera de los límites provinciales y aun regionales. Puede entenderse como un avance en la evolución de este tipo de obras. Se representa en las afueras del pueblo, en una gran explanada de 10.000 m² rodeada de lomas y algunas edificaciones construidas exprofeso para El Paso, que cada año se aderezan con decorados y mampostería. Más de 300 personas participan, con un alto

grado de implicación, en esta representación que atrae cada año a miles de personas (en torno a 20.000). En la actualidad todo el pueblo se identifica con esta obra, que cuenta con una Junta Organizadora del Paso, hasta el extremo de haberse convertido desde hace tiempo en uno de los símbolos de identidad de Riogordo, en su referente cultural más importante.

El Paso de Riogordo en su versión moderna (la reelaboración definitiva de Tiburcio Martín) se representó desde el año 1951 hasta el 54, año en que dejó de hacerse, principalmente por dificultades económicas. En 1968, cuando aún lo recordaban bien en el pueblo, algunos decidieron volver a montarlo. Contactaron con Tiburcio Martín, quien desde Málaga les volvió a asesorar, y completaron documentación sobre escenografía y vestimenta. Enterado de la iniciativa el entonces obispo de Málaga, Monseñor Emilio Benavente, envió como observador a una persona de su confianza, tras cuya opinión favorable dio su visto bueno.

El texto de este Paso también está escrito en verso, aunque en la actualidad se recita respetando la prosodia de la versificación, con objeto de darle mayor sensación de realismo. Todavía en los primeros años de esta última versión, las escenas venían hiladas por saetas narrativas, cantadas al antiguo estilo de pregones o saetas preflamencas. Esas saetas introducían los diversos pasajes (como venía haciéndose en Cajiz), hasta que la Junta Organizadora del Paso decidió suprimirlas, buscando con ello ganar en unidad y acortar el tiempo total de la representación (en la actualidad en torno a las tres horas, frente a las más de cuatro horas de la versión de los años 50).

- Paso de Cajiz (Málaga). En un pueblo anejo de Vélez-Málaga, que se llama Cajiz, se escenifica el denominado Paso de Cajiz, una representación sacro-teatral de la Pasión de Cristo y otras escenas bíblicas que comienza con la escena bíblica del sacrificio de Isaac. Esta representación es la que hemos tomado como materia particular de estudio en la presente investigación doctoral.

Parece que la antigüedad de su texto se remonta a varios siglos atrás, según rasgos de lenguaje y el convencimiento de los propios practicantes. Todo

esto sin perjuicio de que inmediatamente después de la conquista por parte de los cristianos se pudieran haber establecido manifestaciones parateatrales o representaciones plenas de la Pasión con fines de adoctrinamiento de los moriscos de la zona.

La representación es dirigida en la actualidad por Juan Mejías y su familia, y se lleva a cabo el Viernes y el Sábado Santos, con repetición de la representación completa este segundo día. En el Paso intervienen unos 230 actores voluntarios, así que todo el pueblo se implica en la representación de una manera u otra. La representación se desarrolla en un escenario natural de unos 10.000 metros cuadrados y, durante unas tres horas, da vida a pasajes correspondientes al Antiguo y al Nuevo Testamento. El Paso de Cajiz, situado a caballo entre la tradición y la modernidad, es por tanto un interesante ejemplo de representación popular de la Pasión. Contiene tanto concesiones al gusto popular actual –por ejemplo la eliminación de las máscaras de los personajes-, como componentes de ese otro tipo de representaciones más arcaicas: elementos textuales y contextuales de amplio alcance simbólico, que en este caso son la declamación en verso de prácticamente toda la obra y la inclusión de pregones o saetas narrativas –que primigeniamente se cantaban- ante una concurrencia que participa del acto⁵³.

⁵³<http://www.laopiniondemalaga.es/semana-santa/2011/04/02/paso-cajiz-contara-participacion-240-vecinos/412661.html>.

CAPÍTULO VI. EL PASO DE CAJIZ

VI. 1. Análisis de secuencias de la obra de El Paso

Como estudio de una obra particular, se llevará a cabo en el presente apartado un análisis narratológico en la medida en que, si bien se trata de un drama, está estructurado como una narración. El documento que se ha tenido en cuenta es una grabación digital del año 2010, con complemento de las comprobaciones obtenidas a partir de la asistencia a la representación del año 2012, e igualmente una transcripción llevada a cabo por los responsables de la representación que ellos amablemente nos han facilitado⁵⁴.

SECUENCIA I. “El sacrificio de Isaac⁵⁵”

I.1. Resumen: Para probar la obediencia del Patriarca Abraham, desciende un ángel del cielo para anunciarle el mandato divino. Abraham estaba dormido en el huerto, le llamó y le solicitó que sacrificara a su único hijo en Holocausto en el monte de Moria. De ahí parte la tensión del drama que plantea el sacrificio del único hijo de Abrahám y la angustia de destinarlo al sacrificio.

I.2. Personajes: Ángel, Abraham e Isaac.

I.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

I.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Abraham y Ángel ⇔ Subsecuencias a, b

⁵⁴Es el texto que se reproduce en anejo al presente trabajo.

⁵⁵ Mencionamos aquí algunas interpretaciones sobre la selección de esta escena como el comienzo de la obra del Paso de Cajiz. El autor intenta plantear el tema identificando el relato del Sacrificio de Isaac en el *Génesis*, capítulo 22 versículos 1-12, del Antiguo Testamento, con el relato del Sacrificio de Cristo en el Nuevo Testamento. La idea de la identificación aparece en la literatura *tardomedieval* (literatura de *Speculum* y *La Biblia pauperum*, en que el relato del Sacrificio se aduce como prefiguración de Jesús en el Monte Tabor, o bien de su muerte en la Cruz. Determinó el robustecimiento de esta tradición, el considerar ambos episodios, por su carácter agápico y sacrificial como indicativos de la Eucaristía (Goosen, Louis: 19). También se encuentra este tema de la identificación en los textos de los Padres de la Iglesia: el hecho de que Isaac lleve el leño del sacrificio, como Cristo lleva su cruz, la identificación de las zarzas donde estaba enredado el carnero con la corona de espinas, la inmolación del carnero que representa la del mismo Cristo, etc. (Atanasio, carta 69, 1; Orígenes, *Sobre el libro del Génesis*, 8, 9). Otros autores comparan la liberación de Isaac con la resurrección de Jesús y por ende la liberación de la muerte, exégesis que ya estaba presente en la carta a los hebreos (Clemente de Alejandría, *El Pedagogo*, 1, 23, 2).

Dios, a través del Ángel, solicita a Abraham el sacrificio de su hijo:

Ángel: ¡Abraham! ¡Abraham! ¡Abraham!

Dios eterno, omnipotente,
te manda que a tu hijo Isaac,
unigénito a quien amas,
lo conduzcas sin tardar
a la tierra de visión
y en ella lo ofrecerás
en holocausto en el monte
que el Señor te mostrará.
¡Camina! Camina sin dilación,
que el tiempo pasando va.

I.3.b. Subsecuencia

Abraham elige obedecer el mandato divino de Dios por encima de la vida de su hijo Isaac, y teniendo esto en mente, podemos ver que Abraham va a ser sometido a una doble prueba. Es una prueba tanto de la palabra de Dios como de la fe de Abraham.

Abraham le contesta:

Aquí estoy ¡Oh, Señor! ¡Dios omnipotente!
dispuesto a obedecerte, reverente,
pues toda mi alegría está fundada
en respetar tu voluntad sagrada.
Y antes que el tercer sol haya alumbrado,
por mi mano Isaac será inmolado.

I.3.c. Subsecuencia. Escena 2: Abraham e Isaac ⇔ Subsecuencias c, d

De este modo, se puso en camino con el fuego y el cuchillo de los sacrificios. El propio Isaac carga la leña, sin dejar de sorprenderse por la inexistencia del animal destinado a ser víctima.

Abraham informa:

que yo llevo esta cuchilla
también fuego prevenido
para que nada nos falte.

Le responde Isaac:

¿Dónde la víctima está?
Respondedme, habladme claro.

I.3.d. Subsecuencia

En este momento empieza el diálogo patético entre el padre y el hijo.

Abrahám: ¡Hijo de mi corazón!
¡Pedazo de mis entrañas!
¿cómo podré responderte
cuando el aliento me falta?
En mi balbuciente lengua
se confunden mis palabras
y no acierto a pronunciarlas
pero es que Dios me lo manda
y es forzoso obedecer
y declararte su providencia santa.
Tú eres, hijo querido,
la víctima destinada
por su augusta Majestad.

Acepta Isaac:

¡Padre querido del alma!
no deis rienda suelta al llanto.
Supuesto que Dios es justo
y él os tiene mandado
que me sacrificuéis a mí,
no os detengáis, padre amado,
en quitarme ya la vida.
Que yo dispuesto me hallo
a morir gustosamente
porque cumpláis su mandato,
pues es primero que todo.

I.3.e. Subsecuencia. Escena 3: Abraham, Isaac, Ángel ⇔ Subsecuencias e, f

Abraham venda los ojos de Isaac y ata sus manos. Isaac queda sin poder ni fuerza, y arrodillado ante Abraham bajo la orden directa de Dios y dispuesto a ser sacrificado. Abraham abraza a su hijo, y extiende su mano armada con el cuchillo. Levanta el brazo lentamente y la mano del hombre viejo estaba temblorosa, y en el momento de consumir el sacrificio de su único hijo Isaac, Dios envió a su Ángel para que interviniera antes de que Abrahám continuara con el sacrificio. Una vez finalizada esta particular prueba, Dios le habló a Abraham por medio del mismo Ángel.

El Ángel le dijo:

¡Patriarca Abraham, detente!
no manches tu limpio acero
con la sangre de tu hijo,
que Dios poderoso y eterno
Señor del cielo y la tierra,
gustoso está y satisfecho
viendo tu conformidad,

fe, obediencia, amor y celo,
y para que en todo sea
el sacrificio completo,
te manda que sacrifiques,
por tu hijo, este cordero
para que sirva de ofrenda
en su lugar, y que a un tiempo
expresa figura sea
de aquel divino Cordero
que ha de ser sacrificado
por los siglos venideros
para redención del mundo.
Y mira que te prevengo,
no dudes en lo que digo,
que soy de Dios mensajero,
y me manda que en su nombre
te anuncie lo que promete.

I.3.2.f. Subsecuencia

Abraham después quita la venda de los ojos de Isaac, presenta su agradecimiento a Dios y se rodilla con su hijo. En el desenlace, la última palabra es la de Dios, que ha visto la lealtad de Abraham. Esto constituye la apoteosis de la victoria.

Ángel: Yo por mí mismo he jurado,
te dice el Señor, Abraham,
por cuanto no has perdonado
a tu unigénito Isaac
por amor a tu Señor,
que a ti te bendecirá
y a toda tu descendencia
también la multiplicará
como los astros del cielo
y las arenas del mar,
y que será muy feliz
toda tu posteridad
también de tus enemigos
las fuerzas poseerán,
y también en tu cimiento
benditas siempre serán
las naciones de la tierra,
y en tu línea nacerá
el verdadero Mesías
que al mundo redimirá.

I.3.2.g. Subsecuencia. Escena 4: Abraham e Isaac ⇔ subsecuencia g

Abrahám sacrifica el cordero a Dios y después se dirige hacia el cielo y dice:

Misericordioso Dios,
el beneficio estupendo
que vuestra inmensa bondad
hoy se digna concedernos,
la humana naturaleza
nunca podrá agradecerlo
dignamente, pues excede
a todo encarecimiento.
Aquí tenéis prosternados
a vuestros humildes siervos
derramando nuestras almas
ante vuestro acatamiento,
en acción de gracias cuanto
puede nuestro entendimiento.
Hoy, pues no son suficientes
nuestros mayores afectos,
invitemos, hijo mío,
en la tierra y en el cielo,
aves, peces y animales
y a todos los elementos
y a todas las criaturas
que hay en ambos hemisferios,
y que unidos a nosotros
bendigamos y alabemos
a Dios piadoso y benigno
por los siglos sempiternos.

SECUENCIA II. “Prendimiento de Barrabás”⁵⁶”

II.1. Personajes: Barrabás y los soldados.

II.2. Resumen: Esta secuencia consiste solo en una escena. Aparece un hombre y lo arrestan los soldados de Pilatos. Antes de ser arrestado, inicia un combate, quitándole el arma diciéndole al soldado:

si es que eres tan valiente
reñiremos cuerpo a cuerpo.
Pero tú solo, cobarde.
No animes a tus compañeros;
que para prender a uno

⁵⁶ No puede probarse de ningún modo por paralelo convincente la existencia de una costumbre romana de liberar a un preso durante la Pascua (Mt 27, 15/ Jn. 18, 39). Si es que hubo realmente un perdón del prefecto para Barrabás, los Evangelios parecen estar equivocados al menos al mostrar un caso aislado como una costumbre. Hay muchos estudiosos que consideran a Barrabás un personaje inventado por los evangelistas, una especie de desdoblamiento simbólico de Jesús: “Bar-(r)- abba (s)” sería en arameo (el hijo del padre) = Jesús. Pero sostener la invención total del personaje por parte de los autores evangélicos es muy problemático y solo puede basarse en hipótesis demasiado audaces (Piñero, Antonio y Gómez Segura: 152).

precisáis catorce al menos.

SECUENCIA III. “La conversación de Jesucristo con la Samaritana⁵⁷”

III.1. Resumen: Jesucristo camina con sus compañeros hacia un pueblo de Samaria. Cuando Jesús llega la gente le hace un recibimiento portando hojas de palmeras y tirándole flores. Como estaba cansado del camino se sentó junto al pozo sobre una piedra grande y se sentaron junto a él sus discípulos. En ese momento les cuenta a ellos la historia de su oveja. A continuación dialoga Jesús con la Samaritana y esta se arrepiente de su soberbia.

III.2. Personajes: Samaritana, Jesús y los discípulos.

III.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

III.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Jesús y los discípulos ⇔ Subsecuencia a
Jesús propone descansar y dice a sus discípulos:

Una oveja desbandada
se apartó de mi redil,
y el lobo, sangriento y vil,
quiere verla devorada.
Mas yo estoy encargado
de cuidar de mi rebaño,
evitando voy el daño
que amenaza a mi ganado.
Soy amoroso pastor,
y a mis ovejas queridas,
en el redil o perdidas,
consagro todo mi amor.

III.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Samaritana y Jesús ⇔ Subsecuencias b, c, d, e

En este momento vino una mujer de Samaria a sacar agua; Jesús le pidió que le diera agua.

Jesús dice:

Bien vengas, Samaritana,
Dios te libre de pecar,
si agua me quisieras dar
bebiera de buena gana.

⁵⁷ Véase Jn, 4, 1-28.

La mujer rechazó darle el agua a Jesús y el agua que tenía en el cántaro la echó a la tierra. La mujer samaritana se sorprende visiblemente del comportamiento de Jesús, totalmente extraño para ella, porque los judíos no se tratan con los samaritanos, y le expresó su opinión. Dice:

Mal mi agua no se emplea
y en verdad que no os la doy;
samaritana yo soy
y vos sois de la Judea.
Sabéis bien que antigua ley
que está en su fuerza y vigor,
la separa con rigor
de vuestra grey a mi grey.

Jesús le dice:

Si es que tú, mujer, supieras
quién el agua te pidió,
estoy persuadido yo
que de mí tú la quisieras;
porque el agua clara y pura
tan sólo yo puedo darte;
sólo yo puedo salvarte
dándote eterna ventura.

Pero la samaritana no entiende aún de dónde se puede traer el agua si no se tiene o no se posee el medio para sacarla del pozo.

La Samaritana le dice:

¿Vos el agua darne a mí?
¿Cómo la podéis tener
sin lo que habéis menester
para sacarla de aquí?

III.3.c. Subsecuencia

Entonces Jesús revela su personalidad cuando habla del agua terrenal que sacia la sed y del agua que solo él puede ofrecer, que sacia la sed espiritual y da la vida eterna. Sólo él puede saciar esta sed porque es Dios. Así, Jesús le dice:

Esa agua nunca hará
el efecto que la mía,
que aquel que la bebe un día
no siente la sed jamás.

Cuando la mujer escucha lo que dice, le pidió el agua eterna para no tener que ir a sacarla, y descansar para toda la vida. Luego Jesús le ordena que vaya a su casa para traer a su marido.

La samaritana le dice:

¡Marido! Yo no lo tengo;
nunca quise ser casada,
y así siempre descuidada
libre voy y libre vengo.

Jesús declara que ella dice la verdad y que nunca ha estado casada, pero le dice también que tiene pecados mortales que sólo Dios puede perdonarle. La samaritana, extrañada por lo que ha dicho Jesús, le pregunta:

Samaritana: ¿Y cómo tanto sabéis?
¿profeta seréis acaso,
que la vida que yo paso
en secreto, conocéis?

La samaritana le dice que sabe que va a venir el Mesías del profeta Elías, para salvar a los hombres con su muerte, y sería feliz si fuera el salvador el que la mirara⁵⁸.

Jesús le dice:

Mujer inspirada de aquí,
por tu luz del divino amor
en mí ves al salvador,
el Mesías ves en mí.
Es mi esencia celestial
mas por redimir al hombre
dejando celeste nombre
he venido a ser mortal.
Yo por salvar los impíos
voy a ser crucificado,
y en una cruz enclavado
me harán morir los judíos.
Yo debo expiar por ti;
debo tu alma salvar,
y me has llegado a negar
el agua que te pedí.

⁵⁸Juan 4, 25-26. La mujer samaritana pregunta a Jesús si es él el Mesías y Jesús lo acepta. Es considerada por prácticamente todos los intérpretes como una escena ideal en la que se ejemplifica en una samaritana el paso de la fe imperfecta, no una escena histórica (Piñero: 127).

III.3.d. Subsecuencia

La mujer se arrepiente, se arrodilla ante Jesucristo, le besa los pies y le dice:

¡Oh, desdichada mujer!,
ya el corazón me dictaba
que al Salvador yo le hablaba
y no le quise creer.
¡Ay!, Perdonad mis ofensas,
déjame esos pies besar,
que en la cruz han de clavar
por nuestras culpas inmensas.
Agua pedido me habéis
y yo os pido a vos, señor,
fuente del más puro amor.
¡Ay! Alcánzame el perdón
de Dios por mi gran pecado
y en su nombre venerado
dadme vuestra bendición.

III.3.e. Subsecuencia

Jesús concede el perdón a la Samaritana, y pone las manos sobre su cabeza.

Jesús: De mi padre la clemencia
es, mujer, tan infinita
que, dolido de tus cuitas,
te concede su indulgencia.
En su nombre te perdono;
quedas así purificada
y en la divina morada
tu alma tendrá su trono.

III.3.f. Subsecuencia. Escena 3: Samaritana ⇔ Subsecuencia f

La samaritana comienza nueva vida y arroja sus adornos a la tierra. Dice:

Pompas vanas, deshonestas,
que habéis mi alma perdido,
pues solo habéis existido
para ser prendas honestas,
no volveréis más a mí,
y entregada a la oración

Samaritana se arrodilla y mira al cielo y dice:

me haré digna del perdón
que de Dios ya recibí.

SECUENCIA IV. “Arrepentimiento de María Magdalena⁵⁹”

IV. 1. Resumen: Magdalena abanicándose con aire de orgullo se presenta delante de Jesús acompañado por los Apóstoles. Dialoga con Jesús y se arrepiente de su mala vida.

IV.2. Personajes: M^a Magdalena, Jesús, discípulos, Judas.

IV.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

IV.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Jesús y Magdalena ⇔ Subsecuencia a, b

Jesús le pregunta tres veces:

¿Quién eres, mujer profana,
que con tanto atrevimiento
y con tan costosas galas
traes al mundo desenvuelto?

Magdalena le contesta:

Soy María Magdalena
noble, rica, y agraciada.

Jesús le pregunta:

¿Qué pretendes en el mundo
con la vida tan liviana
y con los ricos adornos
con que vas aderezada?

Magdalena le contesta:

Ser de los nobles y ricos
muy querida y estimada.

Jesús le pregunta:

¿Conoces a Jesucristo,
bondad divina y sagrada
que descendió de los cielos
para salvar a las almas?

Magdalena le contesta:

No conozco a tal señor
ni el cielo me lo declara,
y así no habrá quien repruebe

⁵⁹Véase el evangelio de Juan, 12, 1-8 y el de Mateo, 26, 6-8.

mis vestiduras mundanas.

Le contesta Jesús:

Es hijo del Padre eterno,
sabiduría infinita,
el que sana a los enfermos
y a los muertos resucita.
Deja el pecado mortal,
mujer, toma nueva vida;
deja de escandalizar
que este Señor te convida
con la gloria celestial.

IV.3.b. Subsecuencia

Magdalena se sorprenda de la respuesta y se acerca con cuidado para oír lo que ha dicho Jesús, y gracias a la voz tan celestial, ella ha llegado a despertar del infierno donde vive. Admite que era una mujer pecadora y ahora arrepentida de haber ofendido a Dios, le pide el perdón, se quita sus joyas y sus vestidos y los tira a la tierra. Se rodilla ante Jesús, derrama sobre sus pies el bálsamo de nardo que está mezclando con sus lágrimas, enjuga los pies a Jesús con el cabello y los besa⁶⁰. Dice:

Perdonado mis delitos,
borrando mi iniquidad,
colocándome a tu lado
en la gloria celestial.

IV.3. c. Subsecuencia. Escena 2: Magdalena, Jesús y Judas ⇔ Subsecuencias c, d

Magdalena se queda arrodillada ante Jesús hasta que este le dice:

Magdalena, tus pecados
todos te son perdonados;
anda ya y camina en paz
por tu fe te has salvado.

⁶⁰ El autor en esta escena siguió la tradición cristiana occidental (católica). Como vemos, en la escena sólo una mujer se llama M^a. Magdalena. Protagoniza la secuencia en que unge con perfumes los pies de Jesús y los enjuga con sus cabellos. En los relatos de los cuatro evangelios, las mujeres que realizaron esto son múltiples, sin embargo el autor elige identificar el personaje de Magdalena con la mujer pecadora anónima que unge los pies de Jesucristo en casa de Simón el Fariseo según lo relata el evangelista Lucas, 7, 37.

IV.3. d. Subsecuencia

Uno de los Apóstoles, que se llama Judas, critica el hecho de la unción porque le parece un derroche, y piensa que es mejor si lo vende y reparte su dinero entre los pobres.

Judas: ¿Por qué tanto desperdicio?
Si debemos comprender
que muchos pobres con ello
se podrían socorrer,
ese bálsamo importante
podiera haberse vendido,
y su valor al instante
a los pobres repartido.

A esto responde el Señor:

Este oficio que aquí veis,
para mi entierro es acción,
pues pobres siempre tendréis
con vosotros, a mí no.

SECUENCIA V. “Jesús ante El Sanedrín⁶¹”

V.1. Resumen: En la casa de Caifás se reúnen los sabios, doctores y rabinos encargados de interpretar las escrituras sagradas para abordar el asunto del Mesías, porque la nobleza tiene la inquietud de que se está extendiendo su popularidad entre la gente. Para evitar levantamientos violentos contra la autoridad constituida, se deciden a procesar a Cristo, pero no todos están de acuerdo con la ejecución del proceso, y por eso son varias sus opiniones.

V.2. Personajes: Anás, Benjamin, Caifás, Nicodemo, Arimatea.

V.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

V.3.a. Secuencia de apertura Escena 1: Anás, Benjamin, Caifás, Nicodemo y Arimatea

⇔Subsecuencias a, b

Comienza el diálogo del Sanedrín.

Caifás: Sabios doctores, rabinos
con prisa os he convocado
porque es preciso prender
a ese que pretende ser

⁶¹ Véase el Evangelio de Lucas, 22, 66-71, y el de Juan, 18, 13-14.

el Mesías tan ansiado.
Importa la brevedad,
puesto que el falso profeta
la nobleza tiene inquieta
con su popularidad.
Por eso os he congregado
para evitar un insulto
puesto que temo un tumulto
y con él sus resultados.

Anás: ¡Sí, Caifás!

No debemos tolerar
que ese miserable
se nombre el Salvador
del hombre.
Jesús es un falso profeta
que busca entre la plebe
una posición que no pudo
darle su cuna.

Benjamín: Si vale mi parecer

pongámosle al punto preso
y con rápido proceso
hagámosle perecer.
Es hijo de un pobre hombre
carpintero de Belén,
y quiere en Jerusalén
hacer célebre su nombre.
Una nueva ley predica
con que pervierte a la gente,
y aunque mísero, indulgente
hijo de Dios se publica.
Procura por varias vías
a todos dar a entender
lo que no queráis creer,
que es verdadero Mesías.

Nicodemo: Sabios doctores,

para juzgar a ese hombre
es preciso oírle,
pues yo que he encanecido
en el estudio de la ley,
me he visto precisado
a doblar la cabeza
y darme por vencido
delante de ese Nazareno
hijo de un pobre artesano.
Yo lo creo el enviado de Jehová.

Arimatea: Digo igual que Nicodemo,
y os ruego por vuestro nombre
no proceséis a ese hombre,

pues los dos lo suplicamos;
y si para tal favor
necesitáis garantías,
su pura virtud lo fía,
que es el mejor fiador.

Caifás: Las escrituras dicen
que nada bueno podrá salir de Galilea,
y Jesús es galileo.

Nicodemo: Sí, pero Jesús dice
que es nacido en Belén,
y las escrituras dicen
que saldrá un profeta
de la raza de David,
de la ciudad de David.

V.3. b. Subsecuencias

Termina la escena cuando Caifás impone su criterio y pide a Nicodemo que escudriñe las escrituras para que compruebe que no está previsto que aparezca ningún profeta en Galilea. Dice:

Caifás: Nicodemo, yo te ruego
que escudriñes las escrituras,
y verás cómo en Galilea
no se levantó jamás profeta.

SECUENCIA VI. “Proposición de Judas⁶²”

VI.1. Resumen: Judas Iscariote, uno de los doce discípulos, va a hablar con los miembros del Sanedrín para entregarles a Jesús.

VI.2. Personajes: Anás, Benjamin, Caifás, Nicodemo, Arimatea y Judas.

VI.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

VI.3. a. Secuencia de apertura. Escena 1: Judas, capitán, Anás, Benjamin, Caifás, Nicodemo y Arimatea ⇔ Subsecuencias a, b

⁶² En el Evangelio de Marcos, 14, 11, y en el de Lucas, 22, 5.

En este momento justo llega al concilio Judas. El capitán no lo deja pasar, pero cuando Caifás escucha que Judas viene a una misión importante, ordena que pase. Judas les saluda y propone entregar a Jesús

Judas: Congreso sabio y augusto,
si me queréis compensar
y admitir, vengo a entregar
al que se denomina justo.
Por eso, escandalizado,
me presento a proponer
que si lo queréis prender,
hoy por mí será entregado.
Este hombre mengua la ley,
quiere el templo destruir,
quiere al pueblo redimir,
y por fin, dice que es Rey.
Aunque discípulo soy,
yo de él ya nada espero;
dándome mucho dinero,
muy presto a entregarlo estoy.

VI.3. b. Subsecuencia

Ellos se alegraron al oírlo, y prometieron darle dinero. Caifás le ofrece treinta monedas de plata, y Judas acepta el precio. Tratan también cuál sería el momento oportuno para entregar a Jesús. Judas dice:

Pues en ello me convengo.
Y ordenadle a los ministros
que para prender a Cristo
a mi voz estén dispuestos.

Judas saluda a los jueces y se retira.

SECUENCIA VII. “Preparación de la Cena⁶³”

VII.1. Resumen: San Pedro y San Juan caminan, se encuentran con Jesús, y Jesús solicita de ellos que vayan a la ciudad para preguntar al hombre que lleva el cántaro dónde está el aposento para la cena del cordero. Los dos caminan, y al encontrar al hombre, que se llama Simón, le siguen y hablan con él para concertar la cena. Este

⁶³ Lucas 22, 7-14.

acepta recibirlos en su casa y los discípulos vuelven para decir a Jesús la respuesta de Simón.

VII.2. Personajes: San Pedro, San Juan, Jesús y Simón.

VII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

VII.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: San Pedro, San Juan y Jesús ⇔ Subsecuencia a

Jesús manda a los Apóstoles que vayan a casa de Simón para preparar la cena.

Jesús: Caminad a la ciudad
y un hombre encontraréis
con un cántaro; seguidle
a la casa donde va
y al dueño preguntaréis
dónde está el aposento
para el cordero cenar,
que así lo dice el Maestro,
y él os lo demostrará.

VII.3.b. Subsecuencia. Escena 2: San Pedro, San Juan, Simón ⇔ subsecuencia b

Cuando llegan, San Pedro saluda a Simón y le dice:

San Pedro: Dios os guarde, amigo Simón.

Simón: Bienvenidos seáis los dos
en el nombre del Señor.

San Pedro: Obedeciendo el mandato
de nuestro Señor y Maestro,
te saludamos y decimos
que le sería muy grato
comer en vuestro palacio
hoy el cordero pascual.

Simón acepta ofrecer su casa para hacer la cena; les dice:

Decidle al Maestro que es suyo
cuanto posee Simón;
y me tendré por honrado
en recibir en mi casa
a un huésped tan soberano.

VII.3. c. Subsecuencia. Escena 3: San Pedro, San Juan y Jesús ⇔ Subsecuencia c

San Pedro y San Juan vuelven a decir a Jesús que está todo dispuesto.

San Pedro: Señor, con vuestro mandato
fuimos a casa de Simón;
alegre nos recibió
al darle vuestra embajada,
y nos dijo con ofrenda:
decidle a vuestro Maestro
que casa, vida y hacienda,
todo lo tiene dispuesto.

Jesús: Venid, discípulos míos,
seguidme, seguidme todos,
para que contempléis mi triunfo,
para que compartáis mi gozo.

SECUENCIA VIII. “Última Cena”⁶⁴,

VIII.1. Resumen: Jesús camina con sus discípulos hacia el aposento y de repente aparece Judas y se va con ellos. Simón, los recibe en su aposento. Jesús anuncia la traición de Judas, lava los pies de los Apóstoles y reparte el Pan y el Cáliz entre ellos. Después anuncia la negación de Pedro y cuando terminan la cena, Jesús despide a sus Apóstoles.

VIII.2. Personajes: Jesús, Simón y los discípulos.

VIII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

VIII.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Jesús, los discípulos y Judas ⇔ Subsecuencia a

Judas se para delante de Jesús y le dice:

Hay para que yo no falte,
dos motivos poderosos:
primero, comer lo ajeno,
que me sabe más gustoso
que lo propio, y lo segundo,
no lo ignoran ni los tontos,
y es que si otro me mantiene,
el dinero me lo ahorro.

VIII.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Jesús, los discípulos, Judas y Simón ⇔ Subsecuencias b, c, d

⁶⁴ Lucas, 22, 15-20.

Cuando llegan al aposento de Simón, este los recibe, besa los pies de Jesús y dice:

Que la honra que recibo
con hospedarte en mi casa,
es en todo superior
a mis pobres esperanzas.
Soy humilde criado vuestro
y aunque riquezas me faltan
que ofreceros, hay en cambio
una voluntad sin tasa.
Cuanto hay aquí yo os lo ofrezco
con la vida y con el alma.

Los discípulos se sientan todos en su lugar, Judas olfatea el olor de la comida, se levanta de su lugar y dice:

¡Que buen olor de guisado
me llegó al entrar!
¡por cierto me voy a hartar!

Le contesta Jesús:

Judas, en tu pensamiento
veo que te has olvidado
que la gula es gran pecado
y me causas sentimientos.

VIII.3.c. Subsecuencia

Jesús, que siente la traición de Judas, dice a sus Apóstoles:

Antes de ir a padecer
hoy con vosotros comer
deseo y he deseado.
Mas ya veo entre vosotros
por quién he de ser vendido,
al que le fuera mejor,
al mundo no haber venido.

Pedro dice a Juan que pregunte al Señor quién ha de ser el traidor que le ha de entregar,
y Jesús contesta a Juan en voz baja:

El que comiere primero
conmigo, me ha de entregar.

Todos los Apóstoles duermen y no ven a Judas cuando mete su mano en el plato.
Después Jesús pide a los Apóstoles lavarles los pies, y dice:

Quiero lavaros los pies
para que limpios quedéis
como antorchas de la fe.

Cuando Jesús se acerca a San Pedro, este se extraña y dice:

¿Qué queréis hacer, Señor?
¿A mí, lavarme los pies
siendo tan gran pecador?
¡eso no consentiré!

Jesús le contesta con humildad:

Amigo Pedro no te opongas,
que es preciso este asunto
realizar.

San Pedro le contesta abrumado, sorprendido:

Estoy confuso y turbado,
lleno de espanto y pavor
y sin saber lo que hacer
con vuestra resolución.
¡yo criatura miserable!
¡vos que sois mi creador!
¿Cómo consentir podré
que ante mí os postréis vos
para lavarme los pies
que han andado sin temor
por las sendas que conducen
a una eterna perdición?

Jesús con serenidad dice a Simón Pedro:

Pedro, si no te dejas lavar,
no tendrás parte en mi reino.

San Pedro acepta, y Jesús lava los pies a todos. Después San Pedro se arrodilla ante Jesús y dice:

A vuestros pies, gran Señor,
Dios eterno y sumo bien,
está postrado Simón
con reverencia y con fe.
Y os digo con humildad,

que aunque indigno admitiré,
que Dios de la majestad
con su poder y grandeza
no solo lave mis pies,
sino también mi cabeza.

Jesús lavó los pies al traidor y a todo el grupo apostólico, y dice:

Este ejemplo que miráis,
del modo como yo lo he hecho
os pido como Maestro,
que entre vosotros lo hagáis.

Jesús toma el Pan y el Cáliz, lo bendice, lo reparte a los Apóstoles y dice:

Este es mi cuerpo, tomad.
Esta es mi sangre, bebed.

Cuando termina Jesús se sienta en su lugar, se dirige hacia San Pedro y repite las mismas palabras:

No me habéis de acompañar
mientras dure mi pasión;
solo me habéis de dejar,
solo con mi aflicción.

San Pedro le contesta para mostrar su apoyo:

Hasta llegar a la tumba
he de seguir tu camino,
y nunca lo dejaré
aunque me viese en peligro.

VIII.3.d. Subsecuencia

Jesús anuncia la negación de Pedro y le dice:

Mas yo te digo en verdad
tres veces me has de negar
antes que el gallo rompiera,
su voz empiece a cantar.

Pedro asegura su fidelidad a su maestro y dice que está dispuesto a dar su vida para salvar a su maestro:

Señor, nunca os negaré
ni tampoco os dejaré
aunque me viese a la muerte.
Vuestra, Señor, es mi vida

y gustoso la perdiera
si así conseguir pudiera
salvar la vuestra querida.
Y si preciso me fuera
sufrir penas y tormentos,
gustoso los sufriría
al lado de mi Maestro.

Jesús se levanta y le siguen sus discípulos y dice como despedida:

La voluntad de mi Padre
es que yo a la muerte vaya,
pues así quedan cumplidas
las profecías sagradas.
De vosotros me despido,
mas nuestra separación
durará hasta que probéis
el mismo cáliz que yo.
El tiempo corre ligero,
ya sabéis me han de prender,
y esta noche ha de ser.
Antes despedirme quiero.
Yo ya pronto moriré
y adiós os debo decir,
felices habéis de vivir
y allí yo os recibiré.

SECUENCIA IX. “Despedida de la Virgen⁶⁵”

IX.1. Resumen: Cuando termina la cena Jesús va a despedir a su madre. En este momento aparece la Virgen, y su hijo le anuncia que ha llegado el tiempo para el cumplimiento de todas las profecías, y pide que le dé su despedida.

IX.2. Personajes: Jesús y la Virgen.

IX.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

IX.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Jesús ⇔ subsecuencia a

Jesús tiene intención de despedirse de su madre y dice:

Me voy, pues, a despedir
de mi muy amada Madre,
que ya es hora de partir
según lo quiere mi Padre.

⁶⁵ Invención teatral del autor.

IX.3. b. Subsecuencia. Escena 2: Jesús y la Virgen ⇔ Subsecuencia b

Cuando Jesús se encuentra con su madre le dice:

Madre mía,
ya, pues, ha llegado el tiempo
que me deis vuestra fía
para darle cumplimiento
a todas las profecías.

La Virgen pregunta a Jesús:

Hijo mío, muy amado,
mi sol, mi gloria y reposo
¿dónde vais tan afligido?
porque vuestro rostro hermoso
se encuentra descolorido.
Triste, sola y afligida,
quedaré, mi buen Jesús
pues con tu muerte se apaga
mi más soberana luz.

Jesús le contesta:

Conveniente al mundo entero
es, Señora, mi partida,
y por tanto, Madre, espero
que no estorbéis, afligida,
cumpla mi destino fiero.
Más seré vuestro dolor
que puedo daros consuelo
clemente que el Señor
resucite en este suelo
y que vaya a otro mejor.

Jesús pide la bendición de su madre y se arrodilla delante de la Virgen. Dice:

Dame vuestra bendición
que tan grata me será,
dámela sin dilación,
que el tiempo pasando va.

Se abrazan y la Virgen le dice:

Estos amorosos brazos
que un día con gran contento,
os dieron tiernos abrazos,
para impedir vuestro intento
ahora me sirven de lazo.

Adiós lumbre de mis ojos,
dadme fuerzas con que apague
aqueste amargo dolor.

SECUENCIA X. “Oración del Huerto”⁶⁶

X.1. Resumen: Jesús camina con sus discípulos hacia el huerto. El traidor Judas le sigue para ver si va al sitio de la oración. Cuando Jesús llega al huerto ordena a sus discípulos Pedro y Juan que se queden despiertos ahí mientras él ora. Judas va a la casa de Caifás para comunicarle el lugar de su estancia. Jesús vuelve con los Apóstoles, a los que encuentra dormidos, y se va otra vez a orar. En esta situación se le aparece el ángel para consolarlo.

X.2. Personajes: Jesús, Pedro, Santiago, Judas, Caifás, capitán y el ángel.

X.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

X.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Jesús, Pedro, Santiago y Judas ⇔ Subsecuencia a

Mientras Judas se mantiene a distancia observando, Jesús les dice a Pedro y Santiago, afligido:

Qué triste mi alma está;
velad y esperad aquí conmigo
mientras yo me voy a orar.

X.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Jesús ⇔ Subsecuencia b

Jesús, apartado de los Apóstoles, que duermen, comienza su oración.

X.3.c. Subsecuencia. Escena 3: Judas y Caifás ⇔ Subsecuencia c

Mientras que ellos duermen, el traidor va a la casa de Caifás para avisarle sobre el sitio donde está Jesús. Judas dice a Caifás:

Podéis prevenir soldados,
pues en el huerto se oculta,
que lo he conocido bien
aunque la noche está oscura.

Caifás le dice:

⁶⁶ Véase Marcos, 14, 32-42; Mateo, 26, 36-42; Lucas, 22, 39-46.

Pues avisa al capitán
de la guardia, y que al momento
os acompañe a la acción;
y cuidado que os advierto
que lo amaréis con cuidado
porque estoy bien convencido
por las cosas que preceden
que ese hombre es hechicero.

X.3.d. Subsecuencia. Escena 4: Judas, Capitán de la guardia ⇔ Subsecuencia d

Judas va a buscar a los soldados, cuando se encuentra al capitán de la guardia le dice:

El pontífice Caifás
me ha mandado que os prevenga
que sin pérdida de tiempo
tengáis la tropa dispuesta
y que al punto me sigáis;
porque ese falso profeta
que trae al mundo embaucado
con su doctrina supuesta,
y en este mismo momento
en Getsemaní se encuentra,
y conviene que al instante,
sujeto con gran fiereza
y atado con prevención
lo llevemos a su presencia.

Capitán contesta a Judas:

Decidle de mi parte
al pontífice y senado,
que aquí me tiene constante
con mis tropas preparadas
para marchar al instante.

X.3.e. Subsecuencia. Escena 5: Jesús y los discípulos ⇔ Subsecuencia e

Jesús vuelve a donde están los discípulos Pedro y Santiago dormidos. Se acerca a ellos y les dice:

Velad y esperad aquí conmigo
mientras yo me voy a orar

Se dirige por segunda vez a orar.

X.3.f. Subsecuencia. Escena 6: Jesús y los discípulos ⇔ Subsecuencia f y g

De nuevo Jesús vuelve a donde están los discípulos Pedro y Santiago dormidos. Se acerca a ellos y les pide que se mantengan despiertos.

X.3.g. Subsecuencia

Jesús anuncia a los Apóstoles que estará solo. Dice:

Jesús: A todo lo que veréis
estad muy bien preparados;
es preciso que esforcéis
porque luego quedaréis
todos escandalizados.

Pedro: Señor, nunca temo yo
ni me dejo desmayar
para mí fuera un baldón
tenerte que abandonar.

Jesús: No te muestres tan constante,
Pedro, que no lo serás.
y antes de que el gallo cante
del Señor renegarás.

Pedro: Señor, haré lo que digo
pues así tiene que ser.
Si se ofreciere contigo
morir, no te negaré;
está mi cuerpo dispuesto
en derramar yo mi sangre
por defenderos, Señor;
y este alfanje que aquí veis,
será una muralla fuerte
ante estas razas cobardes
hasta que me den la muerte.

Se dirige por tercera vez a orar.

X.3.h. Subsecuencia. Escena 7: Jesús y Ángel ⇔ Subsecuencia e

En esta situación se encuentra Jesús muy triste, y Dios le envía el ángel San Gabriel para consolarle y animarle a padecer. El ángel le ofrece el cáliz. Le dice:

Este cáliz de amargura,
Señor, tenéis que probar,
para con él remediar
a la humana criatura.
Moderad al contemplarlo
vuestra pena y sentimiento,
que para salvar al hombre
necesario es todo esto.

No temas el padecer
ni rehúses el morir,
que si el hombre ha de vivir,
padeciendo tú ha de ser.
No oprima tu corazón
ni aflicción ni la tristeza,
pues te dará fortaleza
lo divino en tu pasión.
¡Sangre y agua estáis sudando
pensando en tal sufrimiento!
Yo os encargo la paciencia
en nombre del Padre eterno.

SECUENCIA XI. “Arresto de Jesús⁶⁷”

XI.1. Resumen: Se levantan los discípulos por el ruido de los tambores. Se inquietan y San Pedro y San Juan se amparan tras del maestro. En el camino se encuentran con Judas al que acompañan los soldados. Judas, con maldad, besa al maestro dando así la señal que había puesto para entregar a Jesús. Judas va a la casa de Caifás para decirle que la operación del arresto se ha realizado con éxito. Los soldados llevan a Jesús a casa de Anás, y Anás les ordena que lleven a Jesús ante Caifás.

XI.2. Personajes: Jesús, Judas, soldados, capitán de la guardia, San Pedro, Flavio, Caifás y Anás.

XI.3. Subsecuencia y escenas correspondientes:

XI. 3. a. Subsecuencia. Escena 1: Jesús y Apóstoles ⇔ Subsecuencia a

Se oye sonido de tambores y San Pedro y San Juan se acogen tras su maestro.

XI. 3. b. Subsecuencia. Escena 2: Judas y capitán ⇔ Subsecuencia b

Judas comunica al capitán que tiene que apresar a aquel al que dé el beso.

XI.3. c. Subsecuencia. Escena 3: Jesús, Apóstoles, Judas, capitán de la guardia ⇔ Subsecuencia c, d, e

Judas da el beso a Jesús, y Jesús dice a Judas:

Amigo, ¿a qué has venido?
¿a vender al hijo de Dios
con un ósculo de paz?

⁶⁷Véase Marcos, 22, 47-51 y Marcos, 14, 43-48; Mateo, 26, 47-51; Juan, 18, 1-10.

¿A quién buscáis, gente armada?

Marcos, el capitán, responde a Jesús:

A Jesús el Nazareno.

Jesús le contesta:

Yo soy,
ya principio a padecer;
si me venís a prender
aquí me tenéis, yo soy.

XI. 3. d. Subsecuencia

Las tropas cobardes retroceden y se caen, menos el capitán de los judíos. Y Jesús les dice:

Alzaos, alzaos ya,
porque lo profetizado
y por mi Padre ordenado,
sin duda se cumplirá.

Marcos, el capitán, dice a sus soldados:

Soldados de Tiberio,
¿retrocedéis ante
la vista de un hombre?
¡Cobardes! Sois unos cobardes!
El castigo y la pena de la ley
caerá sobre vuestras cabezas.

Jesús les dice:

Aquí ya me tenéis
pues ha llegado la hora
y el poder de las tinieblas.

XI.3. e. Subsecuencia

Cuando Marcos se acerca a Jesús, Pedro intenta proteger al maestro y dice a la tropa:

Pedro: ¡Atrás, atrás los sayones!
fuera de aquí los malvados,
pues que venís arrestados
e impíos los corazones,
y aunque el brazo débil ya
y cansado por los años,
a vuestros torpes amaños
resistencia le opondrá.
Atrás repito, ¡canallas!

o veréis vuestra ruina,
que a la justicia divina
no se opone humana valla.
¡Mataros! Mataros quiero
con mi vengadora mano.

Pedro le corta la oreja con la espada. Jesús toca la oreja, la sana y le dice a Pedro:

Pedro, jamás con hierro has de obrar,
deja el cáliz consumir;
y ya puedes dirigir
el acero a su lugar.

Atan las manos de Jesucristo.

IX.3.f. Subsecuencia. Escena 2: Flavio y Pilatos ⇔ Subsecuencia f

Cuando Flavio escuchó que Jesús había sido apresado por los soldados, quiso informar a Pilatos sobre las cosas que había visto. A la llegada de Flavio, Pilatos le pregunta:

¿Qué traes, que vienes tan conmovido?

Le contesta Flavio:

Señor, yo no sabré expresar
lo que por mi mente pasa,
pues mi corazón se abrasa
y no acierto a relatar;
pues a un hombre que yo vi
en el momento en que oraba
en el huerto de Getsemaní,
los fariseos y escribas
todos con lanzas y espadas
lo prendieron sin piedad
y amarrado lo conducen;
y lo piensan presentar
según la turba decía
a los jueces de la ciudad.

Pilatos se ríe y dice a Flavio:

Continúa y dime
¿qué has visto?

Le contesta Flavio:

Indudablemente, ese hombre
pertenece a la familia
de los Dioses.

Es patrono de la verdad
y la virtud,
y azote de la mentira,
del horror y del vicio
de esos hipócritas
especuladores.
También habló muchas parábolas
que yo no comprendo.

IX.3.g. Subsecuencia. Escena 3: Judas y Caifás ⇔ Subsecuencia g

Judas viene apresurado a la casa de Caifás para decirle que el intento de arrestar a Jesús se realizó con éxito, y también para coger el dinero. Caifás le dice:

Tomad, el dinero pactado.

Judas empieza a contarlos y dice a Caifás:

Cabal está la cuenta, quedo satisfecho

IX.3. d. Subsecuencia. Escena 4: Anás y Jesús ⇔ Subsecuencia d, e

Los soldados llevan a Jesús a la casa de Anás, donde está el tribunal. Cuando llegan, Anás dice a Jesús.

Anás: Por todas partes relatan
de vos tamaños o portentos,
tantos milagros y tantas anécdotas misteriosas,
que no puedo enumerarlas.
Dicen también que en el templo y en la plaza has predicado
una doctrina y ley nueva
que en el pueblo a los ancianos
enardeció hasta tal punto
que en su delirio insensato
por hijo de Dios te tienen
y por su rey aclamado.
Yo, tu doctrina y tu ley,
oír quiero de tus labios;
responde pues, y no olvides
que es mi súplica un mandato.

Jesús le contesta:

Yo hablé en público para que
aprendiese todo el mundo.
¿A mí, por qué me preguntas?
Pregúntale a los presentes
que conoce varias gentes
que han asistido a mis juntas.

XI.3. e. Subsecuencia

Anás no quiere perder el tiempo, y ordena a los soldados que lleven a Cristo pronto a Caifás, que como sumo pontífice puede juzgarlo.

Anás dice:

Pedid todos con afán
que este hombre Cristo muera
y que sea en una cruz,
que bien merece tal pena,
pues pretende hacerse rey
siendo de nación extranjera.
No hay que perder un instante
que estamos sobre un volcán
y es preciso a todo trance
evitar tamaño mal.

SECUENCIA XII. “El sueño de Claudia”

XII.1. Resumen: Entra Claudia, la esposa de Pilatos, y entabla con él un diálogo que transcurre en la casa.

XII.2. Personajes: Pilatos y Claudia.

XII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XII.3.a .Secuencia de apertura. Escena1: Pilatos y Claudia ⇔ Subsecuencias a, b

A Pilatos le extraña la venida de su esposa Claudia. Le pregunta:

Pilatos: Querida Claudia
¿A qué debo la fortuna
de verte tan temprano?
¡Estas conmovida, pálida!
¿Qué tienes?

Claudia empieza a hablar con Pilatos sobre la causa de su venida ⁶⁸. Dice:

¡Ah, Poncio!
He tenido un sueño horrible,
espantoso,
pero lo más particular,
lo más extraño es
que he soñado despierta.

⁶⁸ Véase el evangelio de Mateo, 27, 19b.

Pilatos dice a su esposa que ella está triste porque no le gusta vivir en Jerusalén, pero Claudia afirma a su esposo que lo que le aflige no es el país, sino algo que la sobresalta.

Dice:

¡Es un sacrilegio! ¡Un deicidio!
Una cosa horrible, espantosa,
que van a cometer los sacerdotes
y que no quiero que sanciones
con tu aprobación.

XII.3.b. Subsecuencia

Pilatos ruega a su mujer que le explique sus palabras, porque sus palabras le sorprenden, y Claudia le dice:

¿Conoces tú a Jesús el Nazareno?

Pilatos le contesta:

¡Ah, si!
el Galileo que recorre
la tribus curando enfermos,
ese hombre extraordinario
que predica una nueva ley,
esa que dice que todos
son hermanos, y muchas cosas
cuyo significado no comprendo.

Pilatos no entiende el significado de la pregunta de su mujer y qué tiene que ver con sus sueños y sus sobresaltos. Claudia explica a Pilatos que Jesús ha sido apresado esta noche por sus soldados, y que jamás se ha visto hombre alguno tan cruelmente maltratado como Jesús. Pilatos le pregunta a ella:

¿Cómo sabes tú eso?
¿Has salido de la ciudad?

Claudia le contesta:

¡No! Ya te he dicho
que he tenido un sueño
horrible.

Pilatós no cree en el sueño de Claudia, sin embargo ella jura que lo que ha dicho es verdad, y empieza a contar lo que ha visto en el sueño.

Claudia: Que he visto a través de las
paredes de mi cámara
una horda de hombres feroces
que armados de lanzas y espadas,
salían por las puertas de las
aguas a las doce de la noche.
Entre los hombres iban
soldados tuyos y ancianos
sacerdotes del consejo.
Llegaron al huerto de las olivas.
Allí estaba Jesús orando
como de costumbre,
al verle se arrojaron sobre él
como lobos hambrientos.
Jesús, con su inquebrantable mansedumbre,
se dejó atar las manos
a la espalda, luego le condujeron
a la ciudad a la casa del pontífice;
por el camino las burlas sangrientas,
los crueles golpes,
se prodigaron con un lujo criminal.

XII. 3. c. Subsecuencia

Pilatós, después de que termina Claudia de contar su sueño, dice:

Desecha vanos temores.
¡Tú lo has dicho! Todo
eso no es más que un sueño
pero si ese sueño fuera realidad
yo te juro que defenderé a Jesús,
siempre que Jesús no haya conspirado
contra Tiberio, mi Señor.

Claudia dice a Pilatós:

No te olvides de la palabra
que has dado.

Le contesta Pilatós:

Confía, la sentencia de Jesús,
si no resulta enemigo del imperio,
no se firmará; en prueba de ello
te entrego mi anillo.

SEUENCIA XIII. “Negación de Pedro⁶⁹”

XIII.1. Resumen: Cuando Pedro estaba en el huerto calentándose, se acercó junto a él la criada del sumo sacerdote Caifás⁷⁰ para preguntarle sobre Jesús. La criada pregunta tres veces si conoce a Jesús, y él lo niega otras tantas. Después canta el gallo y se da cuenta de su culpa.

XIII.2. Personajes: La Criada de Caifás, Simón Pedro.

XIII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XIII.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: La criada de Caifás, Simón Pedro ⇔

Subsecuencia a, b, c

La criada pregunta a Pedro:

¿Tú sin duda eres discípulo
de Jesús el Nazareno?

San Pedro le contesta:

Mujer, no sé lo que dices
y te aseguro, de cierto,
que a tal hombre no conozco.

XIII. 3. b. Subsecuencia

La criada se extraña de la negación de San Pedro sobre su conocimiento de Jesús, porque ella sabe muy bien que él fue uno de los discípulos que le acompañaban en el huerto hasta el momento en que fue detenido por los soldados. Le dice:

¡Cómo puedes decir eso;
si tú le has acompañado
con tus compañeros
hasta en el huerto en que fue
por estos soldados preso.

Pedro por segunda vez niega rotundamente que tenga nada que ver con Jesús. Con juramentos y maldiciones replica:

⁶⁹ Véase Mateo, 26, 56-75.

⁷⁰ Relatado en el Evangelio de San Mateo, 26, 69 -70.

Que os digo la verdad a vos
por mi nombre lo aseguro
y si no basta, lo juro
hasta en el nombre de Dios.

La criada le contesta:

Ya veo cuan rudo eres,
malicioso torpe y necio,
pues pretendes engañarme
con tan loco atrevimiento
de negar tan tenazmente
que Jesús es tu maestro.

XIII. 3. c. Subsecuencia

Pedro niega por tercera vez.

XIII.3.d. Subsecuencia. Escena 2: Simón Pedro ⇔ Subsecuencia d

Pedro entiende que con negar conocer a su maestro, y con su perjurio, ha cometido el pecado más grave de su vida; luego canta el gallo por segunda vez. Pedro se retira a llorar amargamente por su culpa, alzando sus manos al cielo. Dice:

¡Ay triste de mí! ¿Qué he hecho?
A mi Dios hice traición,
que os he negado, Señor.
Mi pecado, mi delito,
el gallo me recordó;
su canto deja cumplida
de Jesús la perdición.

SECUENCIA XIV. “Jesús ante el juicio de Caifás⁷¹”

XIV.1.Resumen: Tras la detención de Jesús, los soldados lo llevan ante Caifás, para juzgarle. Después de que Caifás acuse a Jesús de blasfemo, deja hablar al defensor Nicodemos. Anás acusa a Nicodemo de ofender al tribunal, y esta acusación es recogida por Caifás aunque deja a Nicodemo que siga hablando. Arimatea hace a su vez la defensa de Jesús y después Benjamín interviene en su contra. Arimatea y Nicodemo se retiran enojados del tribunal, mientras que Caifás ordena a los soldados que lleven a Jesús ante Pilatos.

⁷¹ Véase Marcos, 14, 53-66; Mateo, 26, 57-64; Juan, 18, 14; Lucas, 22, 66.

XIV.2. Personajes: Jesús, Caifás, Anás, Nicodemo, Arimatea, Benjamín y Marcos.

XIV.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XIV.3.a. Secuencia de apertura. Escena1: Caifás, Jesús y Marcos, así como participantes en el juicio ⇔ Subsecuencia a y b.

Jesús se sienta delante del tribunal, y Caifás, satisfecho, le dice:

¡Me alegro al veros, Jesús,
pues ha llegado ya el tiempo
en que se descubran todos
tus locos atrevimientos,
con que has traído engañado
y alborotado a este pueblo
con tus enredos y embustes
e innumerables excesos.
Debes tener advertido
que estás en juicio, y luego
conforme a las leyes, de justicia
tendrás el merecimiento.

Empieza el proceso, y a Caifás le parece bien que se dé la muerte a Jesús para que se salve el pueblo; además pide a los testigos que presenten sus testimonios. Marcos presenta su testimonio contra Jesús diciendo:

Este hombre ha proferido
que no está el día lejano
en que mil nubes de fuego
se crucen por el espacio
y que en ellas vendrá Dios
y él a su diestra sentado;
que la gran Jerusalén
con sus templos y palacios
en escombros convertidos
sería del furor del rayo;
que los muertos en sus tumbas
nueva vida recobrando
saldrán para presenciar
el universal espanto.

XIV. 3. b. Subsecuencia

Caifás pregunta directamente a Jesús, por qué no quiere contar nada sobre lo que se ha afirmado contra él, y si es el hijo de Dios. Dice:

Si eres el Cristo llamado,

que nos diga de contado
si de Dios eres el hijo.

Jesús le responde:

Tú lo dices,
y algún día tú verás
bajar al hijo del hombre
con suprema Majestad
a juzgar a todo el orbe.

Caifás se enoja mucho de la repuesta. Se levanta de su lugar y tira su manto al suelo y considera la respuesta de Jesús blasfemia. Dice:

¡Has blasfemado! ¿No habéis oído?
¿Para qué ya los testigos?
¡Qué os parece la blasfemia
que ante mi presencia ha dicho!
Acaben las tolerancias.

XIV.3.c. Subsecuencia. Escena 2: Nicodemo, Anás, Caifás y Arimatea ⇔ Subsecuencia
c.

En esta subsecuencia se lleva a cabo la defensa de Jesús, aunque entre tanto se acusa a los defensores de ofender al tribunal.

Comienza diciendo Caifás:

Caifás: ¿Hay quien defienda al acusado?

Se levanta Nicodemo de su lugar para hacer la defensa de Jesús y pide del concilio que le preste un poco atención; y empieza su dicho:

Meditad sobre el proceso
que ilegalmente habéis atestado
contra Jesús, ese que vosotros
llamáis reo,
y yo, proclamo inocente;
y resultando verse a simple vista
que esa muerte es contra
toda ley,
y sí hija de la más ignominiosa muerte
y terrible iniquidad.

Anás se levanta, suplica a Caifás que proteste en el nombre del colegio Sacerdotal contra las inculpaciones de Nicodemo que se dirigen a los doctores de ley. La reclamación de Anás, para Caifás es lógica, y prohíbe tales inculpaciones. Nicodemo dice:

Tomo sobre mí
toda responsabilidad
en uso de mi derecho
y en cumplimiento de mi deber.
Los señores jueces
tienen la obligación
de oír la voz del que defiende
a un inocente.

Le responde Caifás:

¿Es decir que acusáis
al Consejo Supremo?

Nicodemo le contesta:

Defiendo tan solo al inocente.
El oficio de acusador,
ya sabe el gran pontífice
que Nicodemo no lo conoce
porque lo juzga
indigno de sí.

Caifás dice:

¡Pero os valéis de unas armas
prohibidas!

Nicodemos dice:

La verdad es el arma
de que me valgo
para defender la inocencia
de Jesús contra la injusticia;
os ruego que no me interrumpáis
si no queréis que mi discurso
sea interminable.

Arimatea completa la defensa de Jesús Nazareno. Se dirige con muchas preguntas al tribunal, y señalando a los daños físicos de Jesús y cómo le han insultado y le han humillado en el tratamiento, dice:

¿No sabéis que la ley prohíbe
que se pregunte a los acusados
obligándoles con juramento
a contestar?
¿Por qué no se ha obrado así
con Jesús, obligándole a responder
lo que vosotros habéis de tomar
por una blasfemia cuando no lo es?
¿Son acaso respeto y protección
los malos tratamientos, los durísimos
insultos de los que vosotros
y en particular vuestros agentes,
le han hecho objeto?

Después señala Arimatea a Jesús y dice:

Mirad a Jesús, porque le tenéis
delante abismado en su dolor;
y después de mirarle, decid si no
os habéis cebado en él, como perros
rabiosos.
Su rostro lleno profundísimas
heridas, cuajado de asquerosas salivas,
el semblante hinchado y lleno de
cardenales, sus cabellos descompuestos
y empapados en agua cenagosa
y sangre cuajada, su cuerpo débil
y lleno de heridas, las gruesas cuerdas
que oprimen su cuello y manos;
un guantelete de hierro, marcado
en el rostro por las manos irritadas
de un criado de Anás en la casa de Anás.

Después dice:

¿Quién es el criminal aquí?
¿Dónde está la blasfemia?
¿Dónde está la culpabilidad?
¿Dónde está la ley, la conciencia
del honor al pueblo y la dignidad
de los jueces y del tribunal de Israel?
Señores, vais a perpetrar el crimen
más nefasto de los siglos.

XIV.3.d. Subsecuencia. Escena 3: los mismos personajes y Benjamín ⇔ Subsecuencias
d, e

Se levantan los jueces y Caifás les pide que se tranquilicen. Ahora viene el papel de Benjamín que pide el permiso de Caifás para hablar contra el Nazareno y sus defensores. Pregunta Benjamín:

¿Hasta dónde llegará la paciencia
y la tolerancia de los jueces
de la Nación?

Arimatea y Nicodemo se retiran del tribunal. Nicodemo se dirige Arimatea y le dice:

Huyamos de este sitio donde
la ley empuña el puñal del asesino,
donde los jueces tienen el aspecto de
los verdugos.

Arimatea está de acuerdo con Nicodemo, y dice:

Si, marchemos al instante
en virtud,
busquemos asilo, que ello nos
hará felices.

XIV.3.e. Subsecuencia

Los jueces se despiden y marchan. Los defensores van hacia el lugar donde está Pilatos. Caifás decide terminar lo que considera un asunto enojoso.

llevadle, pues, a Pilatos,
con cuidado conducidlo,
no se os vaya de las manos
un hombre tan atrevido;
y no ceséis de pedir su muerte
con gran ahínco y que sea en una cruz
como hombre que es inicuo,
porque muriendo este hombre
quedará el pueblo tranquilo.
Pedid la fiera sentencia
y que muera este hombre Cristo.

SECUENCIA XV. “El arrepentimiento de Judas⁷²”

XV.1. Resumen: Al poco tiempo Judas se arrepiente de sus actos. Se recorre el pueblo como un loco, arrepentido porque ha vendido a su maestro, y se ahorca.

⁷²Véase Mateo, 27, 3.

XV.2. Personajes: Judas, Caifás.

XV.3. Subsecuencia y escenas correspondientes:

XV.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Judas ↔ Subsecuencia a

Judas dice en su monologo:

Un volcán siento en mi frente,
que con él traidor he sido.
¡Lo he vendido!
¡Lo he vendido!
¡Es inocente!
¡Inocente!
¡Yo no puedo sosegar ni un instante!
¡Qué amargura!
¡Creo que he perdido el seso!
¡Pues yo deliro, no hay dudas!
¡Veo visiones!
¡Veo fantasma!
¡Y la verdad no recuerdo
si es realidad lo que hice
o si sólo ha sido un sueño!

XV.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Judas y Caifás ↔ subsecuencia b

Judas va a la casa de Caifás para devolver las monedas a los sacerdotes que se las habían dado,⁷³ se arrodilla delante del tribunal y pide de Caifás que ponga en libertad a su maestro. Dice:

¡Libertad a mi Señor!
Libertadle del suplicio!

Caifás le contesta:

¿Qué nos importa a nosotros
que vengas con argumentos?
¡Tú, viniste a ofrecer la venta
de tu Maestro. Atrás no puedes
volver.
Con que quítate delante,
no vuelvas aquí jamás,
haberlo mirado antes.

⁷³ Mateo, 27, 3.

XV.3.c. Subsecuencia. Escena 3: Judas ↔ subsecuencia c

Judas luego se siente desesperado ante la magnitud de su delación, se retiró llorando y se suicida ahorcándose en un árbol⁷⁴. Y antes de su muerte dice sus últimas palabras:

cuerda fatal, conduce
al precipicio
a mi espíritu rebelde,
pues no puedo esperar
perdón ni calma
¡Demonio tentador!
¡Toma mi alma!

SECUENCIA XVI. “Jesús ante el juicio de Pilatos⁷⁵”

XVI.1. Resumen: Los soldados liderados por el capitán Marcos, llevaron a Jesús atado al Pretorio de Pilatos.

XVI.2. Personajes: Jesús, Pilatos y Marcos.

XVI.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XVI.3.a. Secuencia de apertura. Escena1: Jesús, Pilatos y Marcos ↔ Subsecuencias a, b

Cuando llegan, Pilatos se pone en pie y pregunta al Concilio.

Pilatos: Pontífice, senadores, ancianos,
magistrados y escribas,
que presentáis para hacer
este hombre cargo.

Le responde Marcos:

Si no fuese malhechor,
no lo hubiésemos traído.

Le contesta Pilatos:

Id, juzgadle vosotros

⁷⁴ La muerte de Judas presenta dos versiones totalmente distintas en el Nuevo Testamento. La primera en Mateo (27, 5), por ahorcamiento; la segunda, en Los hechos de los Apóstoles, por efecto de una caída (1, 18). Hay notable unanimidad entre los comentaristas al señalar que la muerte de Judas por ahorcamiento es un evento creado a imitación del episodio de Ajitofel, que traiciona al rey David y luego se ahorcó comido por los remordimientos (2Sam 15, 1-37; 17, 23). Véase Piñero, Antonio: 149.

⁷⁵ Véase el evangelio de Juan, 18, 29-31, el de Marcos, 15, 1, el de Mateo, 27, 1 y el de Lucas, 23,4 -7.

según la ley y lo escrito.

Marcos explica a Pilatos que los judíos no tienen autorización para quitar la vida a nadie, y Pilatos decide comenzar el interrogatorio.

XVI.3.b. Subsecuencias

Pilatos pregunta a Jesús sobre el cargo que señala Marcos.

Pilatos: ¿Tú eres Rey de los judíos?

Jesús: Eso que me has preguntado
es de tu libre albedrío
o es que de mí te han hablado?

Pilatos: Luego ¿tú eres Rey?

Jesús: Tú dices que yo soy Rey,
mas yo nací y vine al mundo
a dar fe de la verdad.

XVI.3.c. Subsecuencia

Marcos explica a Pilatos las razones que le hacen a traer a Jesús aquí: sus falsas palabras que predicán nuevas doctrinas al pueblo, su proclamación de que él es el hijo verdadero de Dios, y ofrece a quien lo crea un porvenir lisonjero. Después de terminar de explicar las causas de la detención de Jesús, dice:

Mas ya todos conocemos
sus brujerías sin cuento
y sea inocente o no sea,
su muerte ambiciona el pueblo.

Pilatos dice aplicar la ley del gran Tiberio que prohíbe falsas causas religiosas, por eso encuentra a Jesús inocente y no le atribuye ninguna culpa. Al mismo tiempo Pilatos ordena a los soldados que lleven a Jesús a casa de Herodes y dice a los soldados:

Con que así salid al momento
y llevadle a casa de Herodes;
yo gobierno la Judea
y Herodes en Galilea.
Que él pronuncie la sentencia,
y si vuestro gusto es castigar
al reo,
juzgadle vosotros y sentenciadle.

Yo no sentencio;
la ley es justa,
yo la reverencio.

SECUENCIA XVII. “Jesús ante Herodes⁷⁶”

XVII.1. Resumen: Mientras Herodes está pensando cómo va a juzgar Jesús y tiene miedo de esta cuestión, llega Jesús a su casa. Habla con Jesús, pero este no le responde nada. Después Herodes ordena a los soldados que lo lleven de nuevo a Pilatos.

XVII .2. Personajes: Herodes, Daniel, Jesús, los soldados.

XVII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XVII.3. a. Secuencia de apertura Escena1: Herodes y Daniel ⇔ Subsecuencia a

Herodes monologa sobre la posibilidad de juzgar a Jesús.

Herodes: Esta prisión de Jesús
me tiene por Dios, inquieto.
Triste y desasosegado,
aprisa he dejado el lecho.
Si yo hubiera de juzgarle
me encontrara muy perplejo.
No encontraré en tal compromiso
por mi vida si es que puedo.
Supuesto que los rabinos
hacer su prisión quisieron,
júzguenlo en su tribunal,
que yo juzgarle no quiero,
si acaso el compromiso
teme, que también yo temo,
llévenlo a Poncio Pilatos
y él sea clemente o fiero.

Herodes escucha rumores de voces y pasos cercanos. Mira y dice:

Rumores de voces y pasos
cercanos en la calle siento.
¿Quién ha de ser? Cual temía,
el Nazareno.

Herodes llama al escudero Daniel y dice:

Prevenida, para dentro de un momento

⁷⁶ Según lo relata el evangelista Marcos , 23, 8-11

tened una túnica blanca.

El escudero le contesta:

Bien esta, señor.

XVII.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Herodes, Jesús y los soldados ⇔ Subsecuencia b

Los soldados llevan al Señor, con gran insolencia, y lo presentan a Herodes para que le dé sentencia. Herodes al ver a Jesús se alegró mucho, pues hacía largo tiempo que deseaba verle, por las cosas que oía de él, y esperaba presenciar alguna señal que él hiciera a Herodes. Le pregunta a Jesús con mucha palabrería, pero él no responde nada. Después le dice Herodes:

¿Cómo ante un rey está mudo
un hombre que tanto sabe?
Respóndeme antes que clave
tu lengua sobre mi escudo.
¿Calla? Sólo un ignorante
contrariara mis deseos.

Pero Herodes, con su guardia, después de despreciarle y burlarse de él, le puso la túnica de demente y le remitió a Pilatos. Dice:

que yo juzgarle no quiero
ni las palabras escucho
de un mentecato, de un loco,
que tiene el necio en tan poco
lo que ha de tenerse en mucho.

SECUENCIA XVIII. “La sentencia de la muerte de Jesús⁷⁷”

XVIII.1. Resumen: De nuevo los soldados llevan al Señor a la casa de Pilatos. Pilatos aparece disgustado, porque no se encuentra ningún delito contra él, como tampoco lo había encontrado Herodes, pero finalmente lo condena a muerte.

XVIII.2. Personajes: Pilatos, Jesús, los soldados.

XVIII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

⁷⁷ Véase el evangelio de Juan, 19, 4, el de Lucas, 23, 16-17 y 21-22, el de Mateo, 27, 23 y 28-29 y el de Marcos, 15, 13-15.

XVIII.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Pilatos, Marcos y Jesús ⇔ Subsecuencia a,
b

Pilatos al ver a Jesús dice:

Qué hemos de hacer con Jesús,
según él Cristo llamado?
¿Qué mal ha hecho este hombre?

Pilatos resuelve la cuestión en no imponer pena de muerte, sino corregirle y luego soltarlo.

XVIII.3.b. Subsecuencia

Como él tiene costumbre de soltar un encarcelado, y está preso en la cárcel y condenado un asesino llamado Barrabás, y tiene además a este Jesús que está en su presencia, de esta manera Pilatos pregunta a los judíos:

¿Queréis suelte a Barrabás,
asesino altanero,
o al Rey de los Judíos
que es Jesús el Nazareno
y que Cristo a sí se llama,
por lo que lo tengo preso?

Todo el pueblo grita pidiendo que muera Cristo, que sea crucificado y que salve a Barrabás. Pilatos contesta al pueblo:

Pilatos: Si a Barrabás libertad

le doy como estáis clamando,
¿qué hemos de hacer con Jesús,
según él Cristo llamado?
¿Qué mal ha hecho este hombre?
Yo no encuentro en él delito
para a muerte sentenciarle
y así lo castigaré
dejándolo luego a salvo.

Pero los judíos no aceptan lo que ha dicho Pilatos y piden la muerte de Cristo.

XVIII.3.2.c. Subsecuencia

Pilatós para calmar al pueblo del furor inhumano ordena que le azoten los soldados.
Dice⁷⁸:

¡Ministro del gran Tiberio!
a Jesús sus vestiduras
prontamente despojadle,
amarradle a esa columna
y fuertemente azotadle.

Los soldados amarran las manos de Cristo en la columna, y dos verdugos principian con unos duros cordeles, azotando a Cristo dándole golpes crueles. Grita el capitán a los soldados y dice:

pegad, todos, fuerte, duro.

y al mismo tiempo pregunta a Jesús:

¿Cómo no viene a salvarte
Dios tu padre, y a sacarte,
malvado, de tus apuros?

Y prosigue:

Respóndeme, mentecato:
si es tan grande tu poder
¿Cómo permites hacer contigo
tal desacato?
¡Grande tu poder será
si dejas que te azotemos!
¿Estás convencido ya
cuánto más que tú podemos?

Los soldados siguen dándole golpes crueles que le hacen derramar su sangre. Descansan los verdugos y vienen otros golpeándole con más furia y más rabia, así acometen al Señor como lobos carniceros, que no se quedan satisfechos cuando ya caído en la tierra le azotan rostro y pecho.

XVIII.3.d. Subsecuencia

⁷⁸ Marcos, 15, 15.

Jesús se levanta del suelo y le dicen que se ponga las vestiduras, luego le ponen una corona de espinas y una caña por cetro real, todo ello con grandes burlas y saña. Lo ve Pilatos y dice:

¡Oh terrible situación!
traed a Cristo al balcón,
que lo vean los de fuera.

Sacan a Jesús al balcón y dice Pilatos:

Mirad a Cristo, judíos,
y no os llevéis de la plebe.
Está tan atormentado
que a un corazón de bronce
su martirio lo conmueve.

La plebe continúa pidiendo su muerte.

XVIII.3.e. Subsecuencia

Pilatos trata de dejar la responsabilidad al tribunal judío. Marcos y Pilatos discuten sobre el asunto, y finalmente Pilatos cede.

Pilatos: Yo no encuentro en este hombre
causa para condenarle;
y así, tomadle vosotros
y podéis crucificarle,
pues no me dictan las leyes
y en eso no tomo parte.
Yo lo dejo en vuestras manos;
aplicadle, pues, la pena
que vuestra ley ordena.

Marcos: Esos son pretextos vanos,
porque bien debéis saber
que nuestra ley
no consiente
juzguemos al delincuente.
Ese es vuestro deber.

Pilatos: Inocente me declaro
de la sangre de este justo,
que vosotros derramáis
sin razón y por tumultos.
Así el mundo dirá bien
de nuestro honor en disculpa:
Roma no tuvo la culpa,
la tuvo Jerusalén.

Marcos: Nada arguyas,

pues nos importa muy poco
que su sangre nos comprenda
y no tenemos cuidado
que sobre nosotros descienda.
No te opongáis a que muera,
puesto que ley tenemos
y si tú no lo sentencias
al César se lo diremos.

Pilatos: ¡Cobardes! Habéis vencido
de la Judea al pretor,
y al romano emperador
infamar habéis querido.
Raza cobarde y maldita,
la sentencia traigo escrita
de este hombre tan supremo.

Y sigue Pilatos:

Como vuestro afán yo sé
y desde luego creí
que habíais de obrar así,
de antemano la dicté.
¿Sangre queréis?
Por mi nombre derramadla pronto,
si más en vosotros,
y en mí caerá la sangre
de ese hombre,
tomad, tomad la sentencia.

XV.3.f. Subsecuencia

Pilatos entrega la sentencia de Jesús y lava sus manos en una palangana de agua para mostrar su inocencia de la culpa de Jesús. Dice a los soldados:

Tomadla con este cargo
de que yo no entro en pecado,
que aunque vuestro presidente soy,
en esto lavo mis manos.

El soldado lee la carta de la sentencia ante el público en el nombre de Pilatos, y dice:

Digo yo, Poncio Pilatos
gobernador General,
pretor en Jerusalén,
de Palestina y Judea,
por la Augusta Majestad
del emperador Tiberio;

en la causa criminal
que a Jesús el Nazareno
se le ha debido formar
y en el efecto se ha formado
por el docto tribunal,
de doctores de la ley,
que existe en esta ciudad,
aparece contra el reo:
Que ha querido sustentar
para él ganar a la plebe,
que de Dios universal
es el hijo; que se nombra
con jactancia singular
y se publica el Rey judío;
que de manera formal
y sediciosa, sostiene
que no se debe pagar
al César tributo alguno,
y que con fiera maldad
el templo de Salomón
amenazó derribar.
Visto crímenes tan grandes
y visto que continúas
en todos ellos persiste,
he debido decretar
y lo decreto en efecto:
Que vil muerte sufrirás,
Jesús en la cruz clavado;
y para más degradar
a su persona, también mando
que a su lado sufrirán
suplicio del mismo género
los ladrones Dimás y Gestas
que en la cárcel hoy se hallan
y condenados están.
En la cruz que Jesús muera
una inscripción se pondrá
que sus crímenes explique
y en tres lenguas se leerá;
una será la latina,
las otras griega y la hebrea.
Y firmo Poncio Pilatos,
presidente de Judea.

SECUENCIA XIX. “Entrega del anillo de Claudia a Pilatos⁷⁹”

XIX.1. Resumen: Viene la criada de Claudia a la casa de Pilatos para hablar de parte de su esposa. Ella la manda para devolverle el anillo y recordarle la promesa que él le había hecho; al mismo tiempo para que le advierta del castigo que Dios va a mandarle por el perjuicio que va a cometer con la muerte de Jesús Nazareno. Le dice también de parte de su mujer que esta lo abandonará, sus bienes serán esparcidos y concluirá su vida con la muerte del Nazareno. Pilatos siente el remordimiento por lo que ha hecho.

XIX.2. Personajes: La criada de Claudia y Pilatos.

XIX.3. Subsecuencia y escenas correspondientes:

XIX.3.a. Secuencia de apertura Escena1: La criada de Claudia y Pilatos ⇔
Subsecuencia a

La criada de Claudia llega a la casa de Pilatos para recordar la promesa que le ha dado a su mujer.

Pilatos, procurador
del sacro Romano Imperio,
de la Imperial Galilea
y de ese judaico pueblo,
mi amo el Señor, oíd
a vuestra sierva un momento,
de parte de mi Señora,
y vuestra esposa, os devuelvo
la palabra que le diste
y el anillo al mismo tiempo;
y a Dios pide que perdone
el horrible sacrilegio
de que vas a cometer
con Jesús el Nazareno,
sentenciarle a muerte
para darle gusto al pueblo,
a esa raza de increíbles
perros lobos carniceros,
que ya verán el castigo
que mandará Dios del cielo.
Vagarán despatriados,
tú también irá con ellos,
malvado, perdido, infame,
llevado de Satanás,
que le das la muerte a Cristo

⁷⁹ Invención teatral del autor.

por librar a Barrabás.
Ese Jesús que sentencias
para la muerte en la cruz
entre dos malos ladrones,
es el verdadero Mesías
Jesucristo, Dios, y hombre,
el que nos viene a salvar
de la muerte con su muerte
y del serpiente infernal
en que estamos conligados
por el pecado de Adán.
¿En qué motivo ha incurrido
ese Dios de la bondad
para que tú lo sentencies
con tantísima crueldad?

Se dirige hacia los soldados, y mientras ellos prosiguen la tortura de Jesús, les dice:

Y vosotros, fariseos,
en qué error estáis metidos
en dar muerte a este hombre
que del cielo fue venido
por obra del Padre eterno
a libramos del pecado
y a salvarnos del infierno;
pues no veis que los profetas
que nos dicen sin cesar
que en términos de tres días
tiene que resucitar,
a la diestra de Dios padre
con suprema majestad,
y los ángeles en coro
le tienen de venerar;
y vosotros, como infame
vuestra raza quedará
despreciada por los hombres
por toda una eternidad.

XIX.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Pilatos ⇔ Subsecuencia b

Sigue el remordimiento de Pilatos por sentenciar a muerte a Jesús.

Pilatos: No consigo estar sereno,
he sido débil malvado.
Inocente he condenado
al buen Jesús Nazareno.
Aunque dicté la sentencia
porque el pueblo la pedía,
ahora me dicta la mía

SECUENCIA XX. “El Camino hacia el Calvario⁸⁰”

XX.1. Resumen: Los soldados llevan a Jesús para crucificarlo. Jesús por el camino porta la cruz y los soldados se encuentran con Simón y lo traen para ayudar a Jesús a soportar el peso de la cruz. San Juan se va hacia la Virgen, camina con ella y le cuenta lo que ha visto al salir del pretorio: que a Jesús en su camino de la muerte los feroces soldados le cargan el suplicio sobre sus hombros sagrados, y las roncadas trompetas en altas voces publican la sentencia de su muerte. Le dice que pese a haber tenido dudas en comunicarle una noticia tan triste, al final se ha decidido. Después San Juan acompaña a la Virgen para verlo. Jesús en su camino se encuentra con su madre, Verónica y Herodías que le despiden y le dicen sus palabras de consuelo.

XX.2. Personajes: Jesús, los soldados, Marcos, Simón Cirineo, San Juan, Jesús, María, y Verónica

XX.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XX.3. a. Secuencia de apertura Escena 1: Jesús, los soldados y Marcos ⇔ Subsecuencia a

Después de haberse burlado de Jesús, los soldados liderados por Marcos, le pusieron sus ropas y lo llevan a crucificar. Cuando Jesús lleva la cruz, Marcos dice:

Pues camina tan despacio
y temo una congoja,
venga Simón Cirineo,
que es hombre de fuerte forma
y ayúdele a soportar
ese peso que lo agobia.
De otro modo morirá
antes de llegar la hora.

XIX.3.b Subsecuencia. Escena 2: Jesús, los soldados, Marcos y Simón Cirineo ⇔ Subsecuencia b

⁸⁰ Según lo relata Marcos, 15, 20-21 y Lucas, 23, 26-32.

Al salir, encontraron a un hombre de Cirinea llamado Simón, y le obligaron a llevar la cruz detrás de Jesús para que no lo agobie y muera antes de su hora. Simón viene y dice:

Desnudo de compasión
no creáis pueda llegar,
ni os admire mi temblar
en tan triste situación.
Yo contemplo este varón
de la cabeza a los pies
y hasta su rostro se ve
una tristeza divina,
mi alma es ayudarle
se inclina movida
en un no sé qué.

XX.3. c. Subsecuencia. Escena 3. La Virgen y San Juan ⇔ Subsecuencia c

San Juan cuenta a la Virgen lo que le ocurre a Jesús. Cuando la Virgen oye las palabras de San Juan, sale precipitada y San Juan la acompaña para poder encontrar al Divino Redentor antes de que llegue al Calvario.

XX.3.d. Subsecuencia. Escena 4: La Virgen, San Juan, Jesús y los soldados ⇔ Subsecuencia d

La Virgen se encuentra con su hijo, en cuya comitiva van también los dos ladrones, y dice:

¡Oh, hijo de mi corazón;
Verdugos, no interponerse,
que mi justa exclamación
sólo un hijo la merece.
Siguiendo el apóstol Juan,
que del pretorio salía,
al ver tan grande tormento,
quiso darme compañía.
Sólo veo en torno tuyo
mortíferos instrumentos,
para al Cordero Divino
ponerle crueles tormentos.
Ese rostro que el Supremo
Dios tu padre ha dedicado
la doctrina que debemos
todos los seres humanos,
de ultrajes y heridas lleno
sólo porque ha predicado
en el templo, que los hombres
deberemos ser hermanos.
Tus discípulos amados,

que observaban tu doctrina,
te dejan abandonado,
menos San Juan que camina
tras de su maestro amado.
puedas subir con tu gran tortura
y allí sufrirás la ofensa
que jamás las criaturas
contemplaron en la tierra.
¡Oh! puñal que traspasáis
de esta madre el corazón,
dadme la muerte y quitáis
esta tremenda aflicción!
Y tú, hijo de mi vida,
con este amor celestial
perdona a los inocentes
que te dan muerte fatal.
Camina pues, al Calvario
con tu tremenda aflicción,
de tu afligida Madre
recibe la bendición.

XX.3.e. Subsecuencia. Escena 5: Jesús, los soldados, Verónica y La Virgen ⇔ Sub-
secuencia e

Viendo a Jesús sudoroso, entre los que iban a ver, una piadosa mujer llamada Verónica,
se acerca a Jesús, le limpia el sudor y la sangre de su rostro. Dice:

Quiero con este sudario
dejar limpia su faz bella
y aliviarle en lo posible
tanto sudor, tanta pena,
aunque los fieros sayones
digan de mí lo que quieran.
¡Verdugos tened piedad!

Dirigiéndose la verónica a los sayones, dice:

Tened más misericordia.
¿No entenece en vuestro pecho
su mansedumbre asombrosa?
¿Tanto dolor, tanta pena,
a compasión no os provoca?
Permitid ahora, Señor,
que vuestra sangre preciosa
mezclada con el sudor
enjugue la que os adora,
pues gota a gota cayendo
os cubre la faz hermosa.

Quedando la huella de su faz en el paño, Verónica lo extiende y dice:

Encuentro su rostro santo
en tres partes esculpido.
¡Cielos! ¿Qué es lo que veo?
Montes, mares, escuchad:
este es el hijo de Dios,
este es el Rey celestial,
el que muere por el hombre
y el que nos viene a salvar.

Después Verónica, con el pedazo de tela que lleva los rostros de Jesús, se dirige hacia la Virgen, le enseña el prodigio, y le pide a la Señora que lo acompañe con el pueblo para consolarlo en tan terrible pesar. Dice:

¡Ay! y quién os podrá imitar
en tanto mal de tormento
como presenciada vas.
¡Oh! Rosa de Jericó,
alegría singular
del alcázar de Sión,
postrada a vuestras plantas
lloremos
este divino la culpa
y vicio fatal
que son causas que a tu hijo
lleven a crucificar.
Pedirle a este Nazareno
mire con serenidad
a ese su reino del mundo
que somos vuestra heredad;
pedirle así, madre mía,
hasta poder alcanzar
la gloria que deseamos
por toda una eternidad.

XX.3. 2.f. Subsecuencia. Escena 6: Jesús, soldados y Herodías ⇔ Subsecuencia f

Jesús camina hacia el calvario, pero se cae, porque no soporta el peso de la cruz. En este momento aparece una mujer que se llama Herodías, arriba en su palacio, y cuando ve a Cristo cayendo, dice:

Treinta y tres años duró
tu estancia tan divina,
pero Judas te vendió
y los jueces te asesinan.
Al Gólgota subirás
cargado con el madero
y dos ladrones serán
tus indignos compañeros,

y te crucificarán.
Dimas te pide perdón
pero Gesta te desprecia,
entre ellos te verás,
ellos irán al infierno
y tú resucitarás.

SECUENCIA XXI. “La crucifixión⁸¹”

XXI. Resumen: Los soldados conducen a Jesús con acompañamiento de tambores hacia al calvario. Cuando llegan al lugar llamado Gólgota, ponen tres cruces, siendo la de en medio la cruz de Cristo. Se escribe encima de la cruz su acusación en griego, latín y hebreo, de acuerdo con lo que habían dicho los Judíos: “Es el rey de los judíos⁸²”. A sus lados están los dos ladrones, Dimas y Gestas. Después de la crucifixión los soldados bajan a Jesús de la cruz. Magdalena, La Virgen, Verónica y Samaritana se sientan junto a él para despedirlo.

XXI.2. Personajes: soldados, Jesús, Dimas, Gestas, Magdalena, La Virgen, Verónica y Samaritana.

XXI.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XXI.3.a. Secuencia de apertura Escena 1: soldados, Jesús, Dimas y Gestas ⇔ Subsecuencia a

Jesús, colgado en la cruz, se dirige al ladrón que está en el lado izquierdo y le dice:

Tú esta tarde
estarás conmigo
en el reino de mi Padre.

Después se acerca el soldado y le pega. Jesús dice:

Perdónalos, Padre mío,
que no saben lo que hacen.

Crucificados Jesús y los malhechores, antes de la muerte Jesús dice:

⁸¹ Véase el evangelio de Juan, 19, 17 -19 y el de Lucas, 23, 33, 38 y 43.

⁸² Juan, 19, 19.

Padre mío, en tus manos
encomiendo mi espíritu.

Después inclina la cabeza y entrega su espíritu

XXI.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Jesús, Magdalena, La Virgen, Verónica y Samaritana

⇔ Subsecuencia b

Cuando Jesús está crucificado entra la Magdalena, la Virgen, la Verónica y La Samaritana. Cada una de ellas expresa su sentimiento de tristeza a su manera.

Magdalena se mete entre los verdugos y dice:

Cómo queréis
que no tengamos pesar,
si venimos a ver a nuestro Dios
y no lo podemos tocar.
Tengo triste el corazón,
el alma tan afligida
que por salvar a mi Dios
perdiera yo hasta la vida.

En seguida habla la Verónica. Dice:

Mirad a Jesús
miradle bien
ultrajado y de heridas lleno,
nos conmueve su dolor
el llanto que tenemos
con nuestra aflicción
al verle crucificado
a nuestro Redentor.

Después la Virgen dice:

Hombre, cómo de dolor
el pecho no se te parte
cuando del cielo el señor
hoy padece por amarte
como Padre y Redentor.

SECUENCIA XXII. “La resurrección⁸³”

⁸³ Véase el evangelio de Juan, 20, 11, 13 y 18; y el de Marcos 16, 9-10.

XXII.1. Resumen: Las compañeras de Magdalena caminan. Viene hacia ellas Magdalena sorprendida. No puede ocultar su sentimiento de alegría, porque ha visto a Jesús. Marcha con sus compañeras para extender la noticia y termina la secuencia con la imagen de la aparición de Jesús.

XXII.2. Personajes: Magdalena, las compañeras de Magdalena y Jesús.

XXII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XXII.3.a. Secuencia de apertura Escena 1: Magdalena y sus compañeras ⇔ Subsecuencia a

Magdalena viene corriendo y se encuentra con sus compañeras. Les cuenta que cuando ella estaba en el huerto se ha encontrado con Jesús, y que Jesús le ha dicho:

¿Por qué lloras, Magdalena?

También les comunica que en ese momento lo reconoce por el eco de su voz, se arrodilla a sus pies para adorarlos y besarlos, y Jesús la detiene diciéndole que aún no ha subido con su Padre.

Y finalmente dice Magdalena a sus compañeras:

Con que vamos, compañeras,
a cumplir con lo mandado,
que por encargo me dio
anuncie al apostolado
con efusión y respeto,
que Dios ha resucitado.

XXII.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Jesús y los ángeles ⇔ Subsecuencia b

Jesús, con túnica blanca, aparece sobre la montaña. Detrás de él están las cruces. Junto a él los ángeles. Se lanzan palomas.

VI.2. Encuesta sobre la percepción de El Paso por los espectadores

Como nuestra investigación contiene una parte analítica del espectáculo, se ha visto necesario llevar a cabo una encuesta para obtener información sobre la percepción de los espectadores sobre la representación, que complemente las observaciones efectuadas según la metodología analítica.

Dicha encuesta debía recoger los datos pretendidos de la manera menos costosa posible y llegar al mayor número de personas entre los asistentes a la representación. Contando con que no son personas que posean conocimientos especializados sobre teatro.

Se ha hecho con la conciencia de que a pesar de la ayuda que puede reportar, presenta otras limitaciones que pueden restar el valor de las comprobaciones efectuadas.

Si bien tal encuesta sirve ante todo para conocer la recepción, el esquema bajo el que se han hecho las preguntas es semejante al seguido en nuestro análisis.

Intentamos seguir el modelo de encuesta que propone Pavis en su libro de análisis del espectáculo (Pavis: 51-53), que no está pensado exclusivamente para comprobar la percepción del espectador, sino que sirve para analizar los componentes principales del espectáculo. Es muy adecuado para la investigación teatral actual. Incluye la posibilidad de situarnos decididamente del lado de la recepción, con el fin de reconstruir la lectura dramática, las reacciones conscientes e inconscientes y la dimensión sociológica y antropológica de la mirada y de sus expectativas. Este estudio de la recepción completa así necesariamente el análisis llevado cabo por el receptor metodológicamente dotado que es el investigador.

La encuesta consiste en una colección de preguntas de diversos tipos: preguntas cerradas cuya respuesta es sí o no; preguntas que solicitan un dato exacto o una respuesta dentro de un paradigma cerrado; también se intercalan algunas de tipo abierto (preguntas que sólo formulan las cuestiones para los encuestados den su opinión con cierta libertad).

En la preparación de la encuesta seguimos una serie de criterios para la redacción de las preguntas que son los siguientes:

- 1- Utilizamos preguntas breves y fáciles de comprender.
- 2- No empleamos palabras que induzcan a una respuesta determinada.
- 3- No redactamos preguntas en forma negativa.
- 4- Evitamos preguntas que obliguen a hacer cálculos o esfuerzos de memoria.

La encuesta contempla la obtención de los siguientes tipos de datos: datos personales, motivación y expectativas, espacio, tiempo, actores, historia, trabajo del

director, el sentido de la representación y percepción global.

Respecto a sus contenidos son:

- 1- Preguntas de identificación (edad, sexo, nivel de estudios)
- 2- Preguntas expectativas: tratan sobre las intenciones y expectativas de los encuestados.
- 3- Preguntas de motivación: tratan de saber el porqué de determinadas opiniones o actos.
- 4- Preguntas de opinión: tratan sobre la opinión del encuestado sobre determinados temas.
- 5- Preguntas sobre la información: tratan sobre el grado de conocimiento de los encuestados sobre determinados temas.

Se efectuó la encuesta en el lugar de la representación a espectadores que acababan de presenciarla. De modo voluntario y sin ser seleccionadas, respondieron 40 personas a otros tantos cuestionarios⁸⁴. Estas personas que se prestan a la encuesta suelen tener una cierta formación académica, dado que se les presenta el cuestionario impreso con un total de 5 páginas, y difícilmente una persona que se sienta limitada para la lectura y la escritura se decide en un primer momento a responderlo. En algunos casos de personas con intención de responder pero que por la edad o su formación se veían con dificultad, el mismo encuestador le leyó –y en caso necesario allanó- las preguntas y anotó sus respuestas. Los resultados, por esta razón, están condicionados, y hay que interpretarlos teniendo en cuenta esta circunstancia.

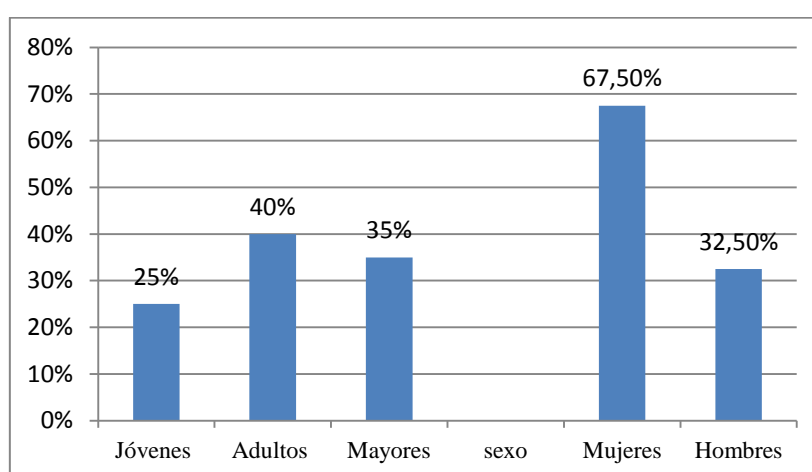
A continuación se presentan los resultados del análisis de las respuestas obtenidas. La distribución de las respuestas se representa con distintos tipos de gráficos (columnas, barras, círculos) y de tablas cruzadas, donde en el último renglón el total se refiere a un promedio de toda la muestra obtenida.

⁸⁴ Incluye algunas preguntas que no están respondidas por el público.

1- Edad y sexo

Contribuye al conocimiento sobre los asistentes a El Paso de Cajiz, saber su edad y sexo. La encuesta nos puede dar una idea aproximada. En relación con la edad, se observa que de los tres grupos de edad (el de jóvenes, 15 a 30 años de edad, el grupo de adultos, de 31 a 50, y el grupo de mayores, 51 a 85), el más numeroso es el de adultos. Se puede observar además, que para todos los grupos de edades los asistentes son mayoritariamente mujeres; un 32,5 % de hombres y un 67,5% de mujeres.

1. Gráfica de sexo y edad



1. Cuadro de sexo y edad.

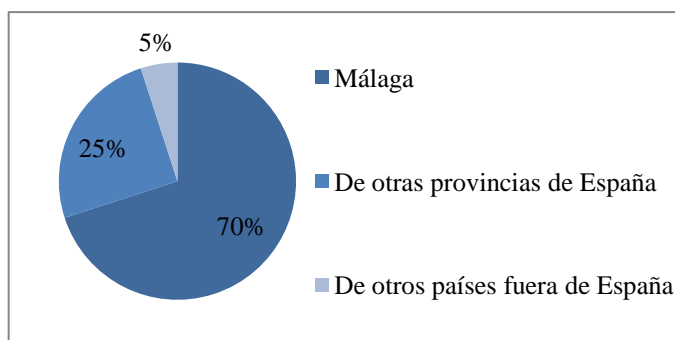
Edad	Número
Jóvenes 15-30	25%
Adultos 31-50	40%
Mayores 51-85	35%
Total	100%
sexo	
Mujeres	67,50%
Hombres	32,50%
Total	100%

2- Procedencia

Se formuló una pregunta sobre el lugar de procedencia de los asistentes a El Paso. En la encuesta puede apreciarse que los visitantes de El Paso que son de Málaga representan el 70%, seguido por otras provincias de España con el 25%; y también se

percibe un 5% de otros países fuera de España.

2. Gráfica de procedencia



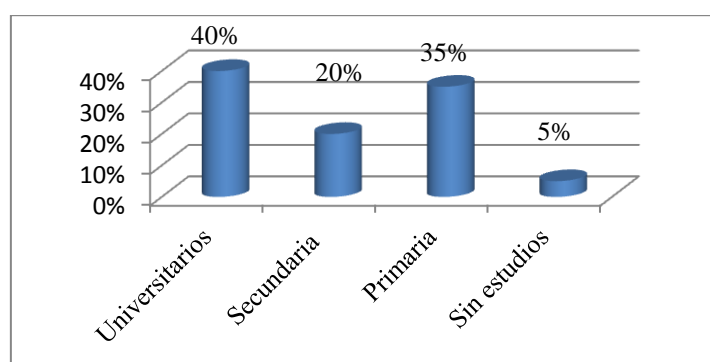
2. Cuadro de procedencia

Málaga	70%
De otras provincias de España	25%
De otros países fuera de España	5%
Total	100%

3- Escolaridad

Otro elemento que permite caracterizar a los encuestados es la escolaridad. A partir de la información obtenida, el nivel de escolaridad universitaria supone un 40%, el de secundaria un 20%, y un 35% de primaria. El que menos porcentaje presenta, un 5%, es el de los que carecen de estudios; tanto analfabetos como personas que al no obtener título de primaria considera que no tiene estudios (de un caso como del otro son en total 2 encuestados).

3. Gráfica de escolaridad



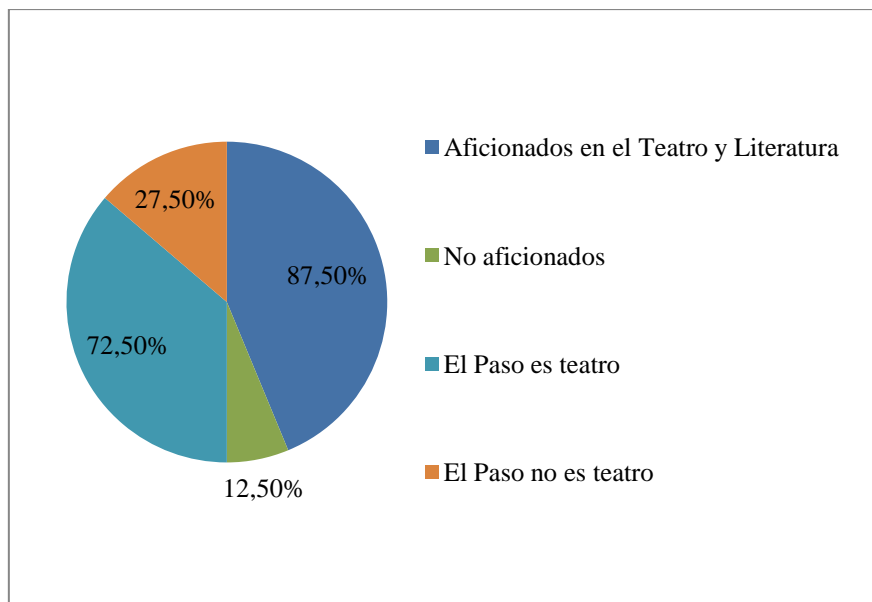
3. Cuadro de escolaridad

Universitarios	40%
Secundaria	20%
Primaria	35%
Sin estudios	5%
Total	100%

4- Afición al teatro o a la literatura

Según los datos obtenidos, la mayor parte de los encuestados declara que son aficionados al teatro, el 87,50%, mientras que un bajo porcentaje declara que no son aficionados 12,50%. A la pregunta sobre si la representación de El Paso es teatro o no, las opiniones de los encuestados son contrapuestas: el 72,50% considera que la representación de El Paso es teatro, mientras que el 27,50 % no la considera como teatro.

4. Gráfica afición al teatro o la literatura



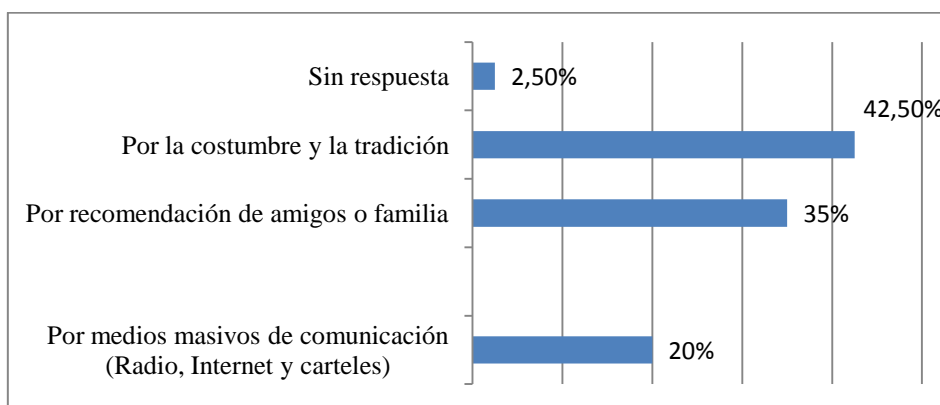
4. Cuadro afición al teatro o la literatura

Aficionados en el Teatro y Literatura	87,50 %
No aficionados	12,50 %
Total	100%
El Paso es teatro	72,50%
El Paso no es teatro	27,50%
Total	100%

5- Motivación y expectativas

- A. Ante la pregunta de cómo se enteró de la representación de El Paso –se supone que también de informaciones más concretas sobre fecha, hora y acceso-, un 20% respondió que fue a través de los medios de comunicación masivos: Radio, Internet, Carteles, etc.; un 35% dijo que por recomendación de amigos o familia; un 42,50% por la costumbre y tradición, y un 2,50% no dio respuesta.

Gráfica A

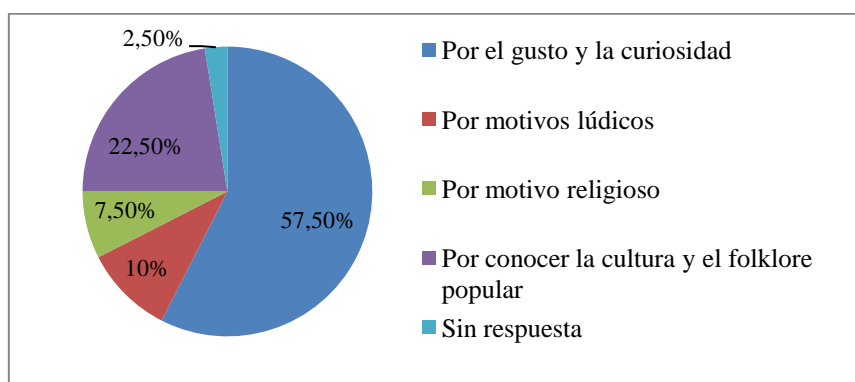


Cuadro A

Por medios masivos de comunicación (Radio ,Internet y carteles)	20%
Por recomendación de amigos o familia	35%
Por la costumbre y la tradición	42,50%
Sin respuesta	2,50
Total	100%

B. Ante la pregunta sobre la razón principal de la asistencia a El Paso, el 57,5% de los encuestados dan como razón principal de la asistencia el gusto por la representación de El Paso y por la curiosidad de conocer la representación; el 10% fue por motivos lúdicos; el 7,5% por motivo religioso, el 22,50% para conocer la cultura y folklor popular; y finalmente el 2,5% no da respuesta.

Gráfica B

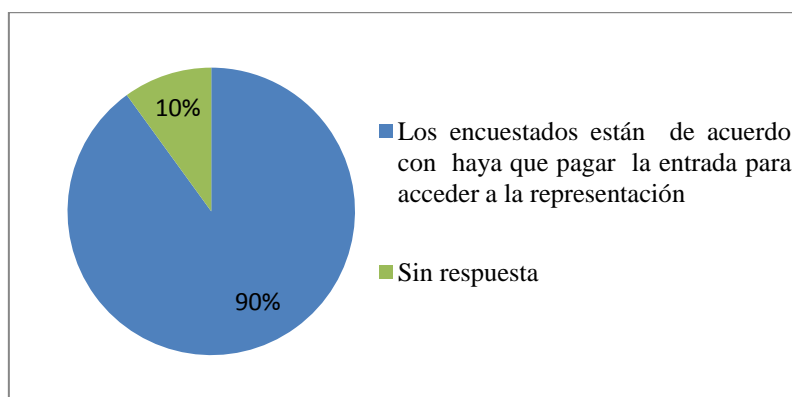


Cuadro B

Por el gusto y la curiosidad	57, 5%
Por motivos lúdicos	10%
Por motivo religioso	7,5%
Por conocer la cultura y el folklor popular	22,5%
Sin respuesta	2,5%
Total	100

C. Sobre qué opina de haya que pagar entrada para acceder a la representación, la mayoría del público, el 90% del mismo, está de acuerdo con que haya que pagar la entrada para acceder a la representación, lo considera como buena manera para cubrir los gastos de la representación y de la comida que se ofrece al público después de su conclusión; y un 10% no contestan.

Gráfica C



Cuadro C

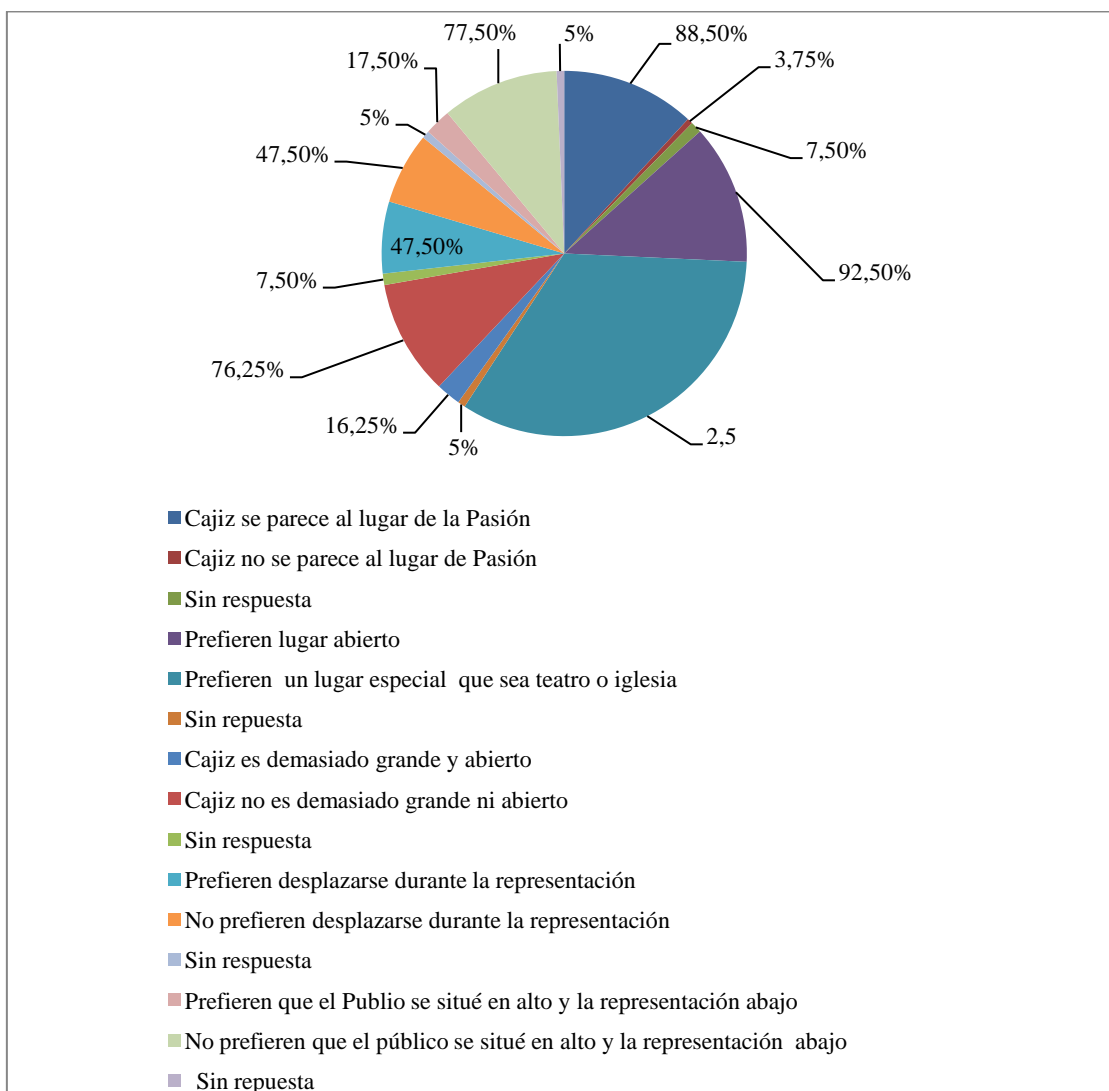
Los encuestados están de acuerdo con haya que pagar la entrada para acceder a la representación	90%
Sin respuesta	10%
Total	100%

6- El lugar de la representación de Cajiz, como lugar parecido al original de la Pasión de Jesús, es considerado idóneo por el 88,5% de los encuestados; el 3,75% dice que Cajiz no se parece al lugar original de la Pasión, y el 7,50% no contesta. El 92,5% prefiere que sea en lugar abierto; en cambio, entre los demás, el 2,5% prefiere que sea un lugar especial en iglesia o teatro, y el 5% no contesta.

Los encuestados que opinan que el lugar de Cajiz es demasiado grande y abierto es el 16,25 %; los que no opinan así son el 76,25%, y el 7,5% no contesta.

Un 47,5% piensa que el público no debe desplazarse durante la representación, mientras que el 47,5% prefiere desplazarse, y el 5% no contesta. Finalmente, a la pregunta sobre si es preferible que el público se sitúe en alto y la representación abajo, el 17,5% de los encuestados opina que sí y el 77,5% opina que no; el 5% no contesta.

6. Gráfica el lugar de la representación



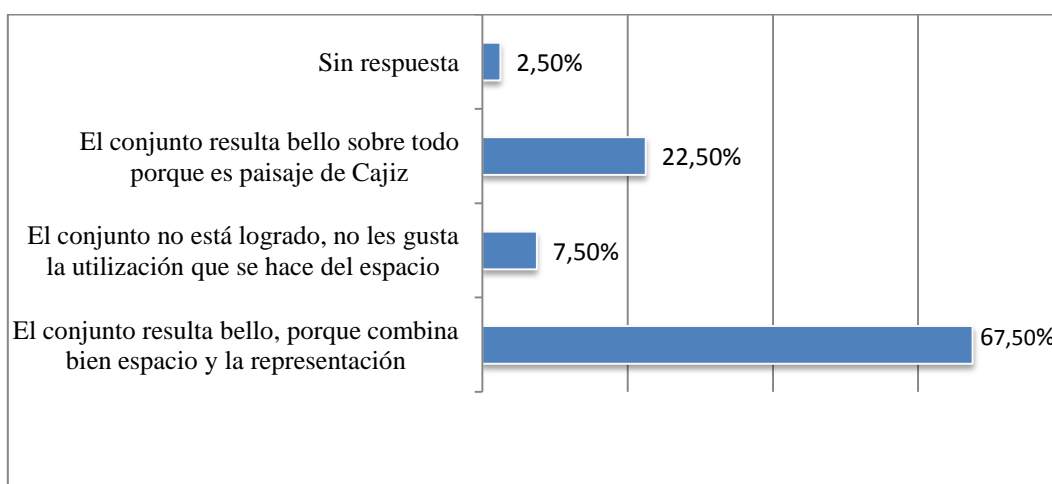
6. Cuadro el lugar de la representación

Cajiz se parece al lugar de la Pasión	88,50%
Cajiz no se parece al lugar de la Pasion	3,75%
Sin respuesta	7,5%
Total	100%
Prefieren lugar abierto	92,5%
Prefieren un lugar especial que sea teatro o iglesia	2,5%
Sin respuesta	5%
Total	100%

Cajiz es demasiado grande y abierto	16,25%
Cajiz no es demasiado grande ni abierto	76,25%
Sin respuesta	7,5%
Total	100%
Prefieren desplazarse durante la representación	47,5%
No prefieren desplazarse durante la representación	47,5%
Sin respuesta	5%
Total	100%
Prefieren que el público se situé en alto y la representación abajo	17,5%
No prefieren que el público se situé en alto y la representación abajo	77,5%
Sin respuesta	5%
Total	100%

Las respuestas sobre la sensación estética que produce la conjunción de espacio y representación de Cajiz, marcan varios resultados: el 67,5% piensa que el conjunto resulta bello, porque se combina bien el espacio y la representación; el 7,50% opina que el conjunto no está logrado, no les gusta la utilización que se hace del espacio; el 22,50% piensa que el conjunto resulta bello sobre todo porque es el paisaje de Cajiz y el 2,5% no da respuesta.

7. Gráfica de la sensación estética del lugar



7. Cuadro de la sensación estética del lugar

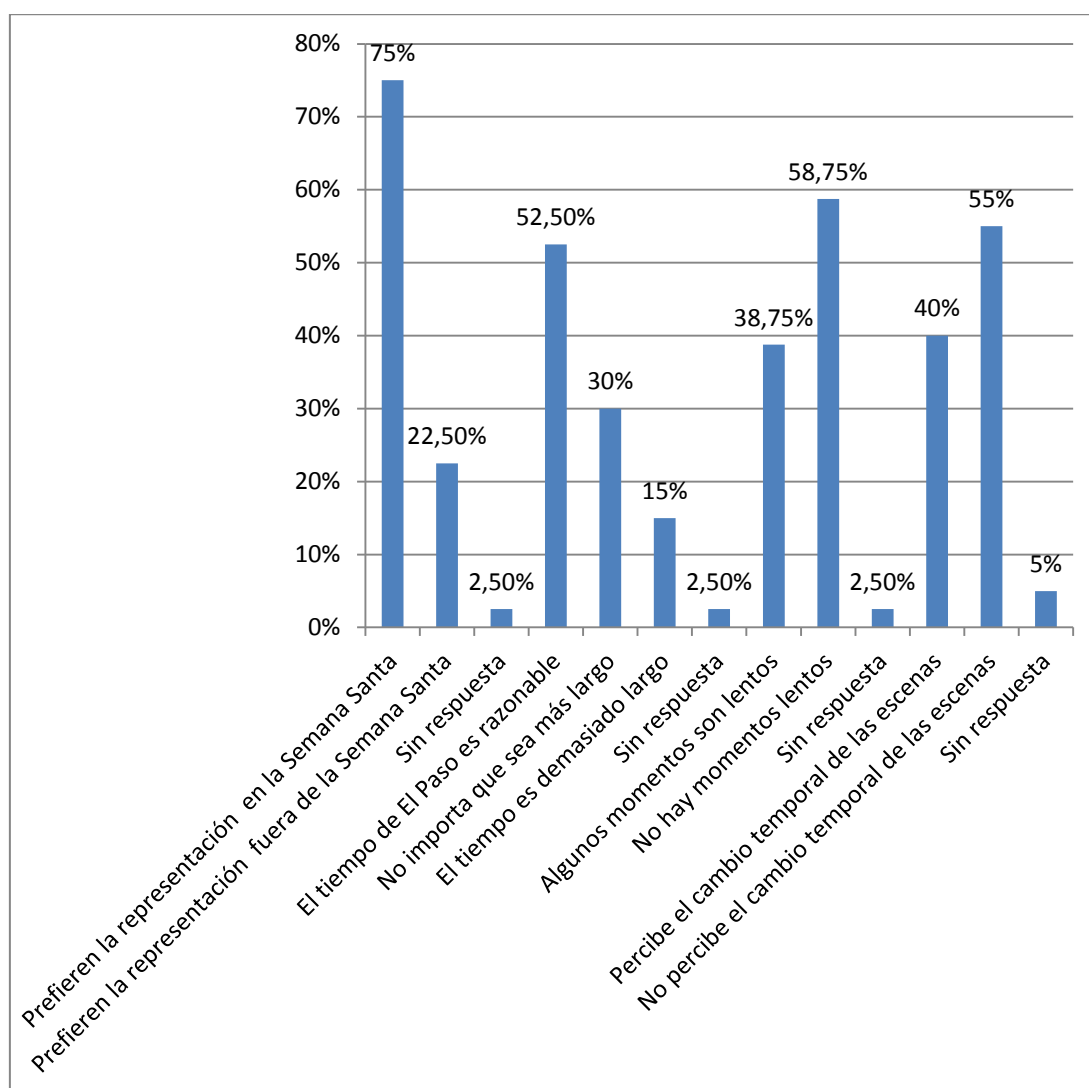
El conjunto resulta bello, porque combina bien espacio y la representación	67,50%
El conjunto no está logrado, no les gusta la utilización que se hace del espacio	7,50%
El conjunto resulta bello sobre todo porque es paisaje de Cajiz	22,5%
Sin respuesta	2,50%
Total	100%

7- Las respuestas que hemos obtenido a la pregunta sobre si daría igual que El Paso se represente fuera de las fechas de la Semana Santa, el 75% del público dice que no, que prefiere asistir para ver la representación en la Semana Santa; el 22,5% apuntan que da igual ver la representación fuera del calendario litúrgico de la Semana Santa y el 2,5% no contesta.

La segunda pregunta respecto al tiempo, sobre qué les parece la duración de la representación, los encuestados opinan de forma variada: al 52,5% les parece que dura un tiempo razonable; al 30% no les importaría que fuera más larga; el 15 % la consideran demasiado larga. Al 38,75% les parece que algunos momentos son lentos y el 58,75% piensa que no hay momentos lentos; el 2,5% no contesta.

Respecto al tiempo de los hechos de la Pasión, que ocurren en distintos días, los encuestados que han observado el cambio temporal entre escenas son un 40%, pero un 55% de los encuestados no perciben eso, y el 5% no contesta.

8. Gráfica del tiempo



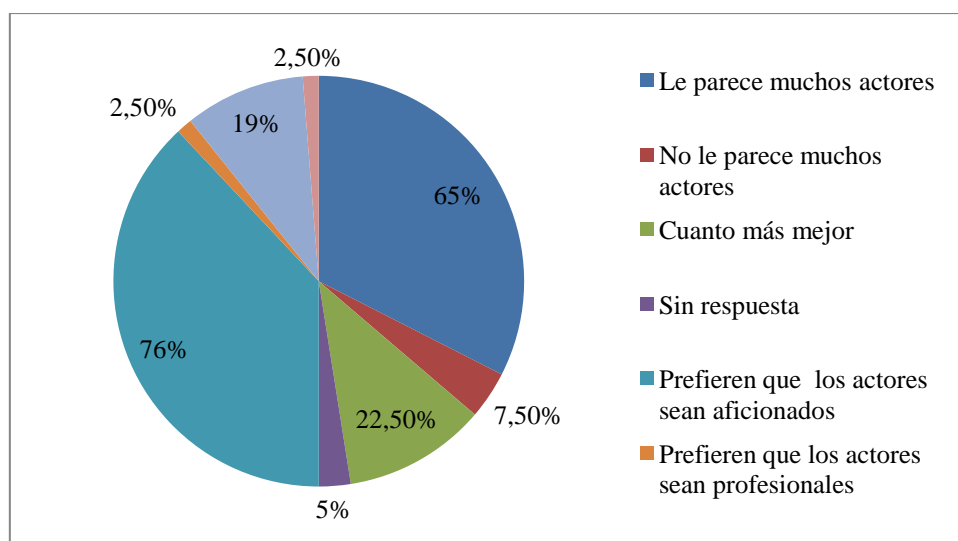
8. Cuadro del tiempo

Prefieren la representación en la Semana Santa	75%
Prefieren la representación fuera de la Semana Santa	22,5%
Sin respuesta	2,5%
Total	100%
El tiempo de El Paso es razonable	52,5%
No importa que sea más largo	30%
El tiempo es demasiado largo	15%
Sin respuesta	2,5%

Total	100%
Algunos momentos son lentos	38,75%
No hay momento lentos	58,75%
Sin respuesta	2,5%
Total	100%
Percibe el cambio temporal de las escenas	40%
No percibe el cambio temporal de las escenas	55%
Sin respuesta	5%
Total	100%

8- En cuanto al número de los actores que participan en El Paso, para un 56% de los encuestados son muchos. En cambio un 22,5% de los encuestados piensan que esta es la mejor manera para que participe todo el pueblo en la representación, a un 7,5% no les parece mucho y el 5% no contestan. Respecto a las personas que actúan, un 76% prefieren que sean aficionados, a un 19% les da igual, un 2,5% prefieren que los actores sean profesionales y el 2,5% no da respuesta.

9. Gráfica del número de actores

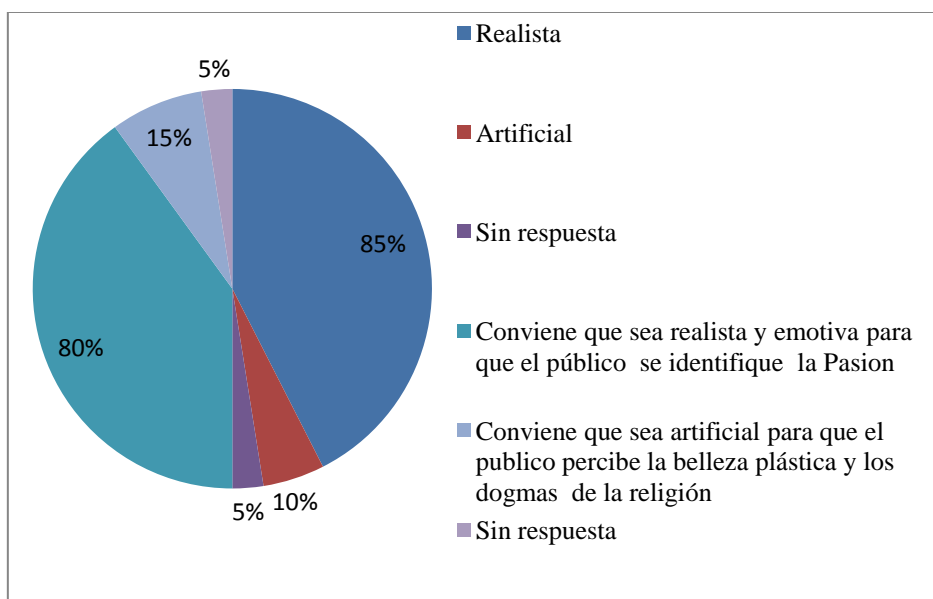


9. Cuadro del número de actores

Número de los actores	
Le parece muchos actores	65%
No le parece muchos actores	7,5%
Cuanto más mejor	22,5%
Sin respuesta	5%
Total	100%
Prefieren que los actores sean aficionados	76%
Prefieren que los actores sean profesionales	2,5%
Da igual	19%
Sin respuesta	2,5%
Total	100%

9- Sobre la forma de interpretar de los actores, al 85% le parece que es realista, al 10% le parece artificial, y el 5% no responde. El 80% cree que la forma de interpretar conviene que sea realista y emotiva para que el público se identifique con la Pasión; el 15% piensa que conviene que sea artificial para que el público perciba la belleza plástica y los dogmas de la religión; y el 5% no responde.

10. Gráfico sobre la forma de interpretar de los actores

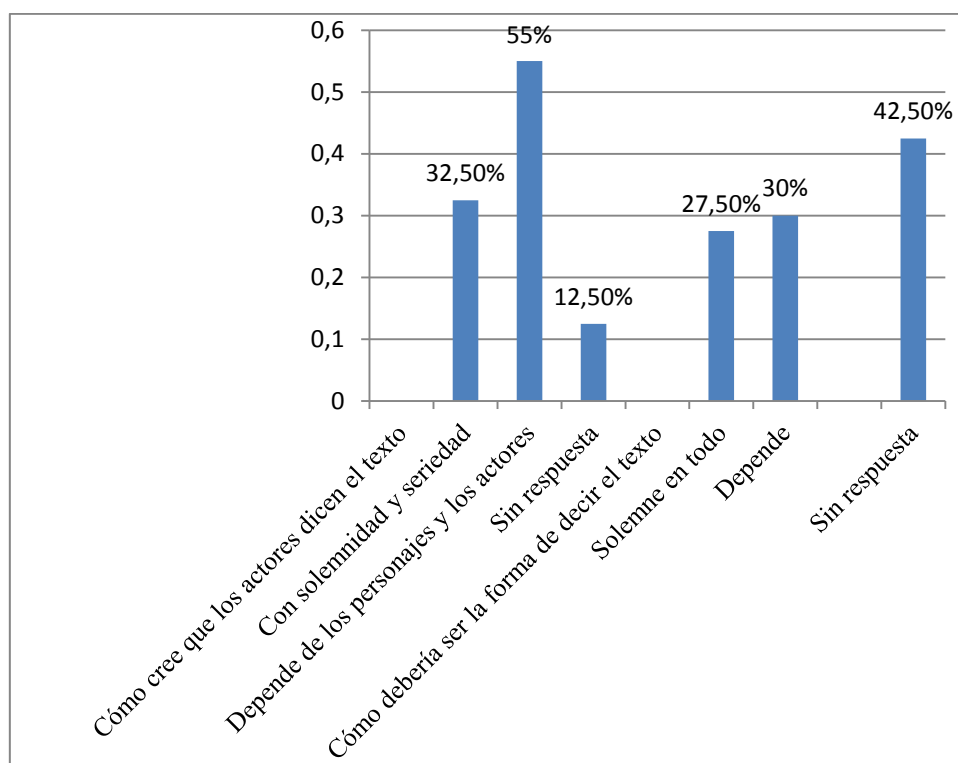


10. Cuadro sobre la forma de interpretar de los actores

Realista	85%
Artificial	10%
Sin respuesta	5%
Total	100%
Conviene que sea realista y emotiva para que el público se identifique con la Pasión	80%
Conviene que sea artificial para que el publico percibe la belleza plástica y los dogmas de la religión	15%
Sin respuesta	5%
Total	100%

10- También dan sus opiniones sobre la forma de decir el texto: el 32,50% cree que los actores dicen el texto con solemnidad y seriedad; el 55 % dice que depende de los personajes y de los actores /actrices que los hacen y el 12,5% no contesta. Ante la pregunta sobre cómo debería ser la forma de decir el texto, un 27,5% opina que debe ser solemne en todo, el 30% opina que depende y 42,5% no contesta.

11. Gráfica sobre la forma de decir el texto

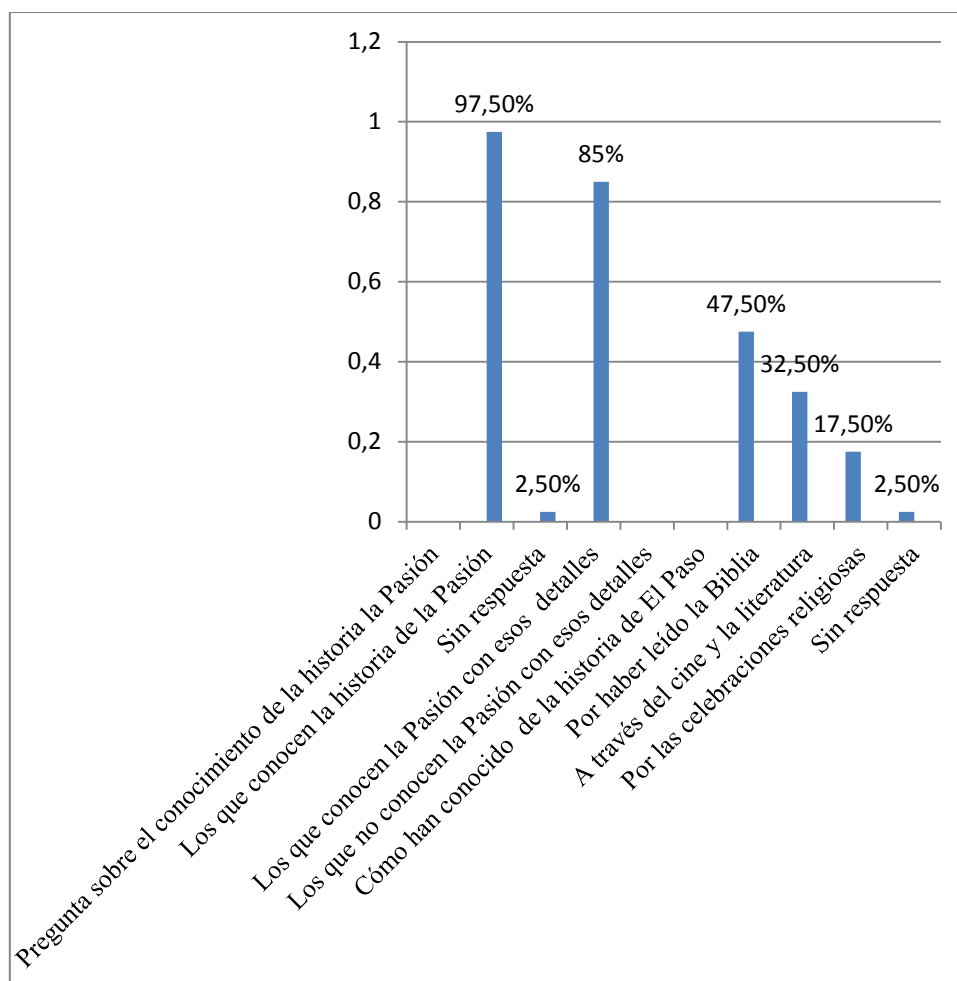


11. Cuadro sobre la manera de decir el texto

Cómo cree que los actores dicen el texto	
Con solemnidad y seriedad	32,5%
Depende de los personajes y los actores	55%
Sin respuesta	12,5%
Total	100%
Cómo debería ser la forma de decir el texto	
Solemne en todo	27,5%
Depende	30%
Sin respuesta	42,5%
Total	100%

11- Ante la pregunta al encuestado sobre si conocía previamente la historia de la Pasión, un 97% de los encuestados responde que sí, nadie responde que no, y un 2,5 no contestan. En cambio, los que dicen que conocían la historia con esos detalles (los que da El Paso) son un 85%, y un 15% los que dicen que no conocían la historia con esos detalles. Respecto a la pregunta por las fuentes a través de las que conocía la historia de la pasión: un 47,5 % por haber leído la Biblia; un 32,50% a través del cine y la literatura; un 17,50% por las celebraciones religiosas, y los que no contestan a esta pregunta son un 2,5%.

12. Gráfica de la historia mostrada en El Paso



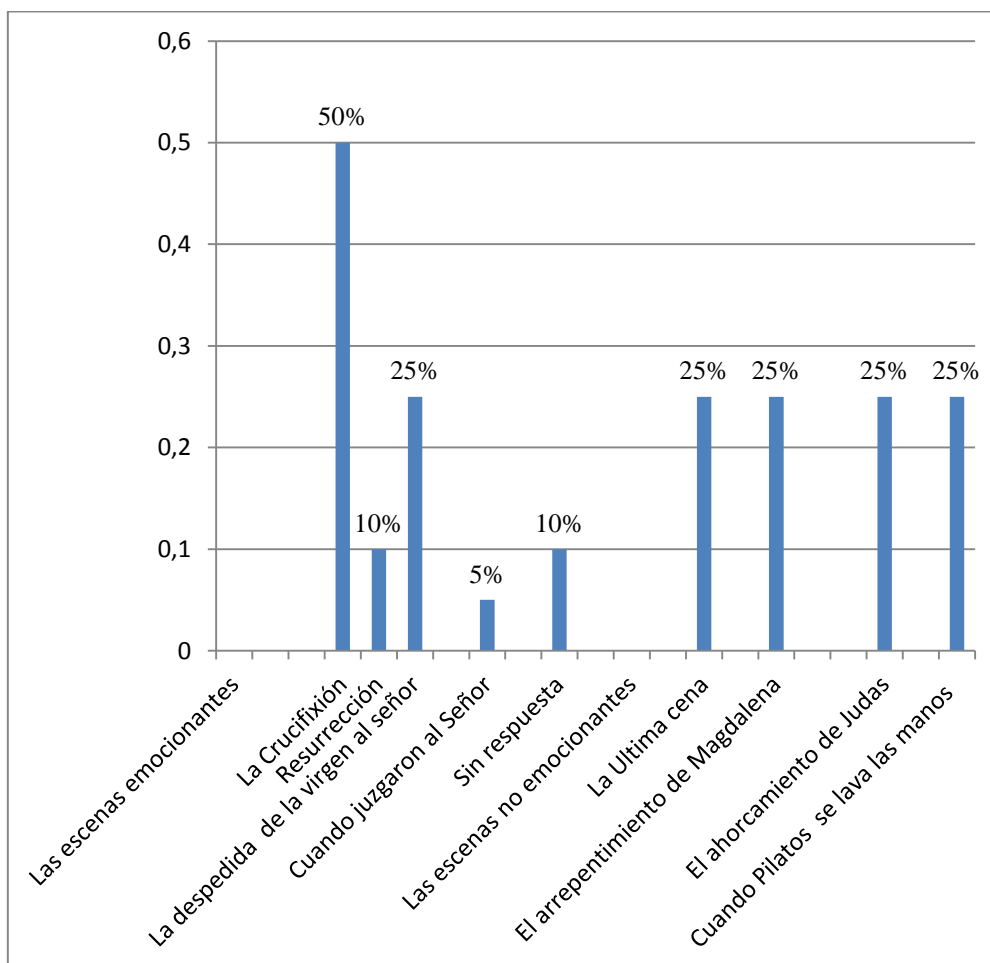
12. Cuadro de la historia mostrada en El Paso

Pregunta sobre conocimiento de la historia la Pasión	
Los que conocen la historia de la Pasión	97,5%
Sin respuesta	2,5%
Total	100%
Los que conocen la Pasión con esos detalles	85%
Los que no conocen la Pasión con esos detalles	15%
Total	100%
Cómo han conocido de la historia de El Paso	
Por haber leído la Biblia	47,5%

A través del cine y la literatura	32,50%
Por las celebraciones religiosas	17,50%
Sin respuesta	2,5%
Total	100%

12- En cuanto a las escenas más emocionantes, varía la opinión de los encuestados: al 50% le parece más emocionante la Crucifixión, al 10% la Resurrección, al 25% la despedida de la Virgen al Señor, al 5% cuando juzgaron al Señor y un 10% no da respuesta. Las escenas que no son tan emocionantes pero que se recuerdan son la Última Cena un 25%, el arrepentimiento de María Magdalena un 25%, el ahorcamiento de Judas un 25% y cuando Pilatos se lava las manos un 25%.

13. Gráfica de las escenas que se recuerdan y grado de emoción

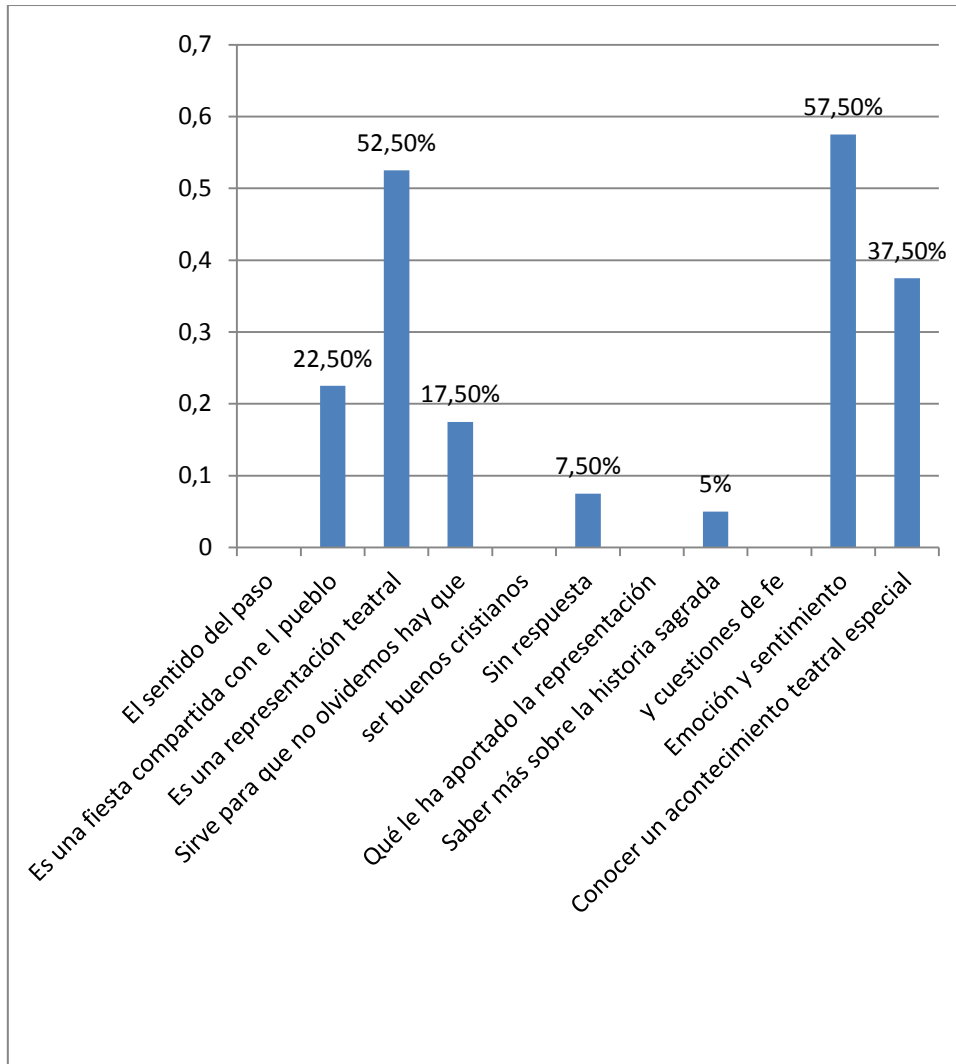


13. Cuadro de las escenas que se recuerdan y grado de emoción

Las escenas emocionantes	
La Crucifixión	50%
Resurrección	10%
La despedida de la virgen al señor	25%
Cuando juzgaron al Señor	5%
Sin respuesta	10%
Total	100%
Las escenas no emocionantes	
La Ultima cena	25%
El arrepentimiento de Magdalena	25%
El ahorcamiento de Judas	25%
Cuando Pilatos se lava las manos	25%
Total	100%

13- En cuanto al sentido de la representación los encuestados resaltan diferentes aspectos: es una fiesta compartida con las personas del pueblo lo elige un 22, 50%; es una representación teatral que tiene interés cultural un 52,5%; sirve para que no olvidemos que hay que ser buenos cristianos un 17,50 %; y un 7,5% son los que no contestan. Con respecto a lo que les ha aportado la representación, dicen que ha sido saber más sobre la Historia Sagrada y las cuestiones de fe un 5%; emoción y sentimiento un 57,50%; y conocer un acontecimiento teatral especial un 37,50%.

14. Gráfica sobre el sentido de El Paso



14. Cuadro sobre el sentido de El Paso

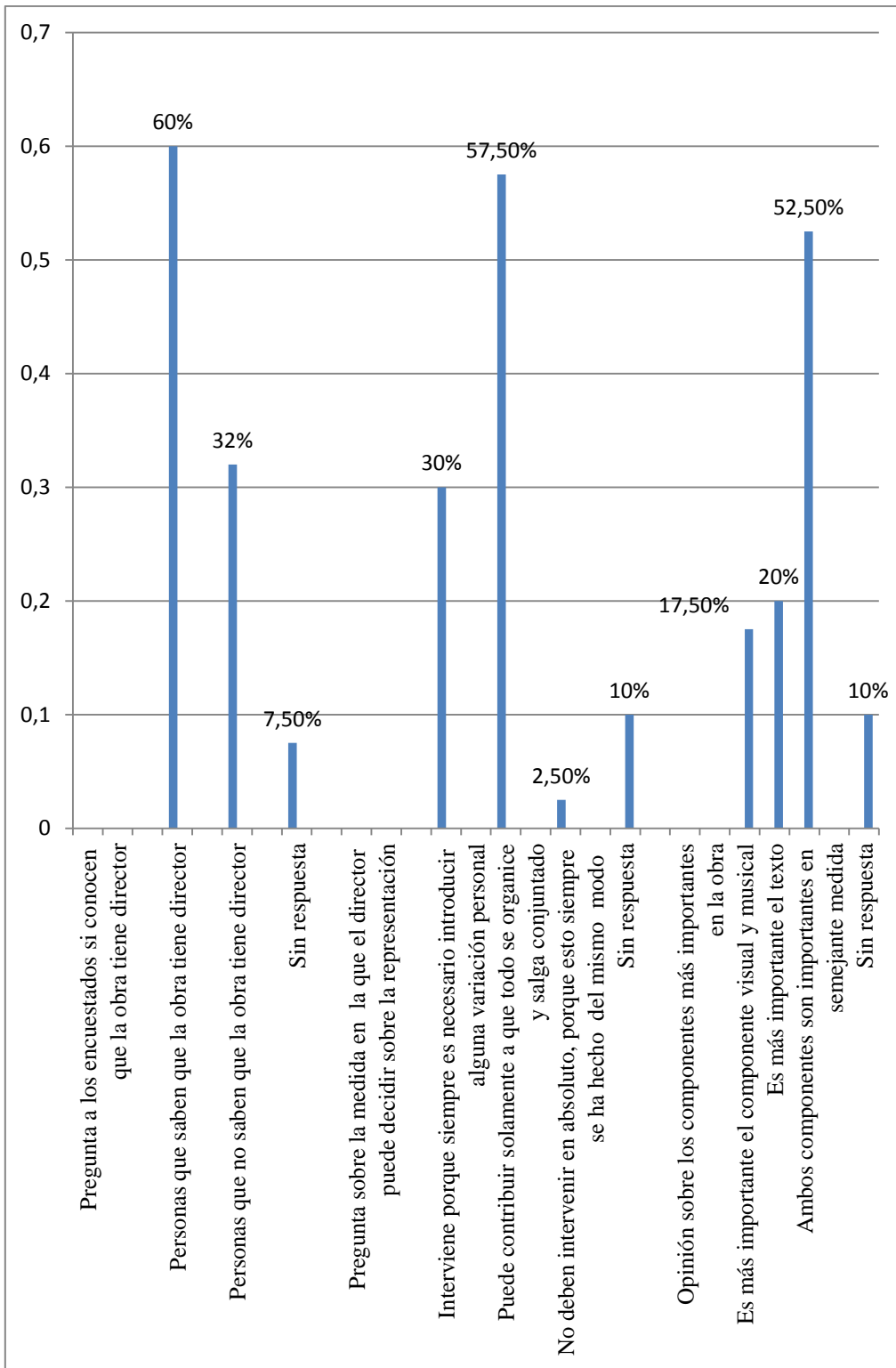
El sentido de El Paso	
Es una fiesta compartida con el pueblo	22,50%
Es una representación teatral	52,5%
Sirve para que no olvidemos hay que ser buenos cristianos	17,50%
Sin respuesta	7,5%
Total	100%
Qué le ha aportado la representación	

Saber más sobre la historia sagrada y cuestiones de fe	5%
Emoción y sentimiento	57,5%
Conocer un acontecimiento teatral especial	37,5%
Total	100%

14- Respecto al trabajo del director, a la pregunta a los espectadores sobre si saben si la obra tiene director o no, las respuestas recogidas son las siguientes: un 60% del público dice que sí, un 32,5% dice que no y un 7,5% no contesta.

Ante la pregunta sobre la medida en que el director puede decidir sobre la presentación, se registra un 30% de los encuestados que ven siempre necesario introducir alguna variación personal; un 67,5% que piensan que el director puede contribuir solamente a que todo se organice y salga conjuntado; un 2,5% piensa que no debe intervenir en absoluto, porque esto siempre se ha hecho del mismo modo; y un 10% no da respuesta. Respecto a la pregunta sobre qué componente es más importante en la obra, un 17,5% valora más el componente visual y musical; un 20% dice que el texto es más importante; un 52,5% son los que consideran que ambos aspectos son importantes, y un 10% no contesta.

15. Gráfica el trabajo del director



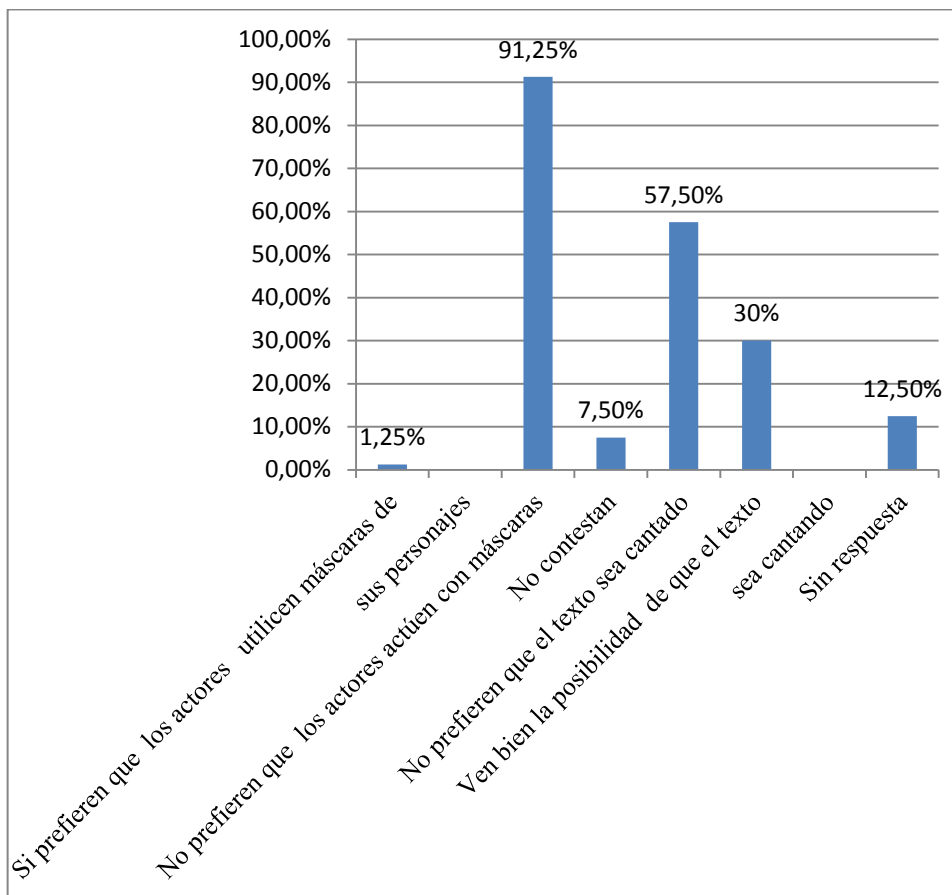
15. Cuadro sobre el trabajo del director

Pregunta a los encuestados si conocen que la obra tiene director	
Personas que saben que la obra tiene director	60%
Personas que no saben que la obra tiene director	32%
Sin respuesta	7,5%
Total	100%
Pregunta sobre la medida en la que el director puede decidir sobre la representación	
Interviene porque siempre es necesario introducir alguna variación personal	30%
Puede contribuir solamente a que todo se organice y salga conjuntado	57,5%
No deben intervenir en absoluto, porque esto siempre se ha hecho del mismo modo	2,5%
Sin respuesta	10%
Total	100%
Opinión sobre los componentes más importantes en la obra	
Es más importante el componente visual y musical	17,5%
Es más importante el texto	20%
Ambos componentes son importantes en semejante medida	52,5%
Sin respuesta	10%
Total	100%

Las dos últimas preguntas se refieren a la conveniencia o no de que haya partes cantadas y de que se utilicen máscaras. Sobre la posibilidad de que algunas partes del texto sean

cantadas, un 57,5% dicen que no; un 30 % ven bien esta posibilidad, y un 12,5 % no contestan. En cuanto a si prefieren que los actores porten la máscara de su personaje, un 1,25 lo ve conveniente, un 91,25% prefieren que no se utilice máscaras y un 7,5% no da respuesta.

16. Gráfica sobre la utilización de cantos y máscaras



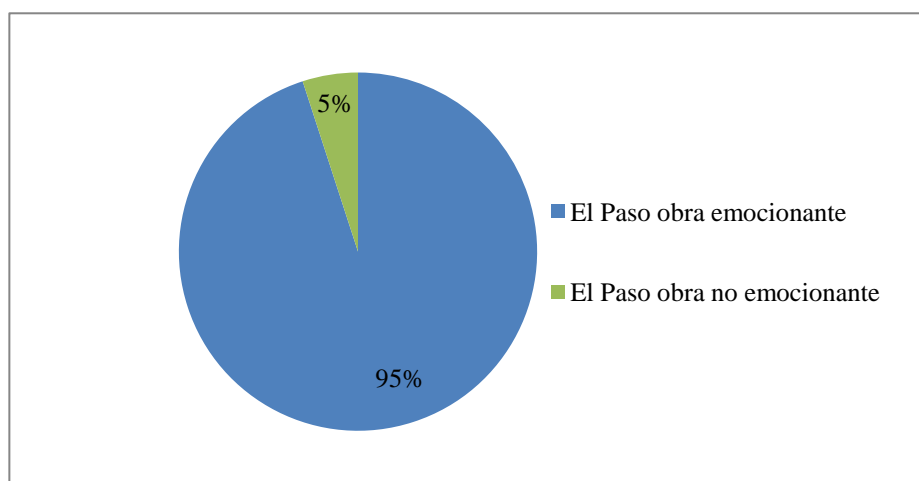
16. Cuadro sobre la utilización de cantos y máscaras

Sí prefieren que los actores utilicen máscaras de sus personajes	1,25%
No prefieren que los actores actúen con máscaras	91,25%
No contestan	7,50%
Total	100%

No prefieren que el texto sea cantado	57, 50%
Ven bien la posibilidad de que el texto sea cantado	30%
Sin respuesta	12,50%
Total	100

15- En la evaluación general de El Paso el porcentaje de los que lo consideran como obra emocionante, registra un 95%, y como una obra no emocionante un 5%.

17. Gráfica sobre El Paso como obra emocionante



16. Cuadro sobre El Paso como obra emocionante

El Paso obra emocionante	95%
El Paso obra no emocionante	5%
Total	100%

Entre los resultados obtenidos cabe destacar los siguientes:

1- De los tres grupos de edades de ambos sexo (el de jóvenes, 15 a 30 años de edad, el grupo de adultos, de 31 a 50, y el grupo de mayores, 51 a 85) el mayor porcentaje se muestra en el de los adultos y en el del sexo femenino, es decir, a los adultos y a las

mujeres les interesa más la representación. Esta es una tendencia que se observa al margen de la encuesta, porque efectivamente, los niños y jóvenes asisten menos, aunque antes de la representación se hace un desfile de niños vestidos de romanos para animarlos a participar en el futuro. Respecto a las mujeres puede ser por causa emotiva, porque la mayoría marcan el motivo de asistir a la representación por el gusto y no especifican.

2- El público que asiste a este espacio escénico se distribuye de la siguiente manera: un 70% de Málaga, seguido un 25% de otras provincias de España y un 5% de fuera de España. Podemos decir que El Paso atrae a más personas de su entorno geográfico que de fuera de él, pero esto es lógico porque es una celebración de carácter local, y muchos espectadores de otras provincias de España, e incluso del extranjero, se hallan en Málaga por turismo.

3- El nivel de formación de más alta incidencia es el de la universitaria 40% seguido por el de la primaria 35%, el de secundaria 20%, siendo los que no tienen estudios el 5%. Generalmente en esta celebración se juntan espectadores de niveles intelectuales diferentes que tienen en común el interés por presenciar la representación, sin embargo, se prestan a responder a la encuesta aquellas personas que se hallan capacitadas para leer y responder unas preguntas de cierta dificultad.

4- La mayor parte de los que respondieron a la encuesta, un 52,50%, considera que El Paso es teatro, y un porcentaje aún mayor, el 87,50%, dicen que son aficionados al teatro y a la literatura. Esta respuesta está en consonancia con los motivos que declaran de su asistencia, y asocia esta representación con la actividad literaria y teatral, más que con la religión.

5- Motivación y expectativas. El conocimiento de la existencia de El Paso y la asistencia al mismo es en un 35% de los casos por intervención de amigos, y esta influencia de familiares y amigos conlleva considerar los contactos sociales y la sociabilidad como factores preponderantes en la asistencia al teatro, reforzando de esta manera el carácter eminentemente social de esta práctica cultural. Un 42,5% dice que asiste por la costumbre y tradición; está en consonancia con el carácter tradicional de la representación, a la que seguramente muchos de los espectadores han asistido más de una vez; también es comprensible el bajo porcentaje que señala Internet como

principal medio de información, pues nadie busca información en la red si no conoce previamente el evento. El público ve en El Paso una actividad religiosa y cultural, sin embargo, los que dicen acudir por motivos religiosos son muy escasos (7,5%). Independientemente de las respuestas a la pregunta, que es de carácter abierto, la mayoría asiste por razones culturales y por entretenimiento. El Paso, como suele hacerse en las obras de teatro, cobra la entrada, y un 90% del público está de acuerdo porque, dice, es necesario para cubrir los gastos de la representación.

6- La conformación del espacio escénico de El Paso responde a las preferencias de la mayor parte del público: un 92,5% prefiere que sea en lugar abierto, y un 77,5% prefiere que el público se sitúe abajo y la representación sea en alto. Así es como se le ofrece la representación, y a este respecto el público se muestra complaciente, pero tradicionalmente no siempre se ha representado al aire libre, y sobre todo, las fotos de representaciones de la segunda mitad del siglo XX muestran que el público se situaba en gradas en la falda de un colina como en el primitivo teatro griego. Sobre la posibilidad de desplazarse para seguir las diferentes escenas, un 47,5 % del público parece estar en desacuerdo con permanecer sentados en sillas, aunque tan alto porcentaje se puede deber a una malinterpretación de la pregunta: se sugería en ella la posibilidad “medieval” de que el público se desplazara al lugar de las diferentes escenas, y no la mera posibilidad de ir a la barra de venta de refrescos. Sobre la recreación escénica del lugar de la Pasión y la apreciación estética, es bastante alto el porcentaje (88,75%) de los que encuentran semejanza del paraje que se utiliza como escena, con los lugares de Palestina, sin embargo, más allá de algunas semejanzas (olivos, matorrales y espinos, etc.) quizás no se dan cuenta que a pesar del realismo que puede conferir la vegetación viva, se trata de un espacio sintético, tan convencional como el de cualquier obra de teatro. Un 76,5% del público dice que el conjunto resulta bello, por combinar bien el espacio y la representación

7- Respecto al tiempo de El Paso, el cambio temporal en el transcurso de la historia no es percibido por el público, según la mayoría (55%) de los encuestados, porque El Paso se representa al aire libre, a plena luz del día. Al no haber interrupciones en la representación –ni división en actos como en el teatro convencional, ni signos de cambio de tiempo- parece que la historia transcurre de forma continuada sin interrupciones, tal como perciben los espectadores. En cuanto al tiempo de la representación, incluido el cronológico, el de El Paso, que dura tres horas y se presenta

dentro del calendario litúrgico, es un tiempo admitido por el espectador según lo que muestra el mayor porcentaje de los encuestados: al 52% le parece un tiempo razonable, al 30% no le importa que la representación fuera más larga, el 58.75% piensa que no hay momentos lentos y el 75% de los encuestados prefiere que el tiempo de la representación sea durante el calendario litúrgico en la Semana Santa. Con respecto a la duración, y a la celeridad o lentitud, los encuestados son una vez más, complacientes, puesto que por otros medios –de el mismo director- circula la idea de que la representación es poco ágil y de duración un poco larga.

8- El número de los actores y actrices (“funcionantes” los llaman) del Paso son 230. Las opiniones de los encuestados sobre este número varían; a la mayoría (65%) le parece que son muchos actores, mientras que a un 22,5% le parece que cuantos más mejor porque así participa todo el pueblo, y a un 7,5% no le parece mucho. Ciertamente el número de los actores de El Paso parece bien a la mayoría de los encuestados, y seguramente, cuando dicen que los actores son “muchos” están transmitiendo más una constatación que la crítica de su demasía.

9- Los actores de El Paso son aficionados y en parte vecinos del pueblo, puesto que Cajiz tiene 823 habitantes y necesitan recurrir a personas que viven en otros núcleos urbanos. Un 76% de los encuestados consideran bueno que los actores sean aficionadas, y a un 19% le da igual. Para explicar esta alta frecuencia se ha de tener en cuenta que en representaciones como la de El Paso no cabe apenas la profesionalización.

10- La forma de interpretar de los actores de El Paso es realista según lo percibe el mayor porcentaje 85% de los encuestados, y también son el mayor número, un 80%, los que expresan su opinión de que la forma de interpretar de los actores debe ser realista y emotiva para que el público se identifique con la Pasión, frente a 10% de encuestados que la consideran artificial y un 15% que dice conviene que sea artificial para que el público perciba la belleza plástica y los dogmas de la religión.

11- La mayoría de los encuestados de El Paso, un 55%, percibe que la manera de decir el texto depende de los personajes y los actores que lo llevan a cabo, y un 30% piensa que la forma de decir el texto debería seguir esta dependencia del personaje, la situación, etc. Esta apreciación está en consonancia con la concepción realista de la representación –independientemente de que haya otros condicionantes del decoro-.

12- Con respecto a la percepción global de la representación las mayores frecuencias registradas, un 57,5% de los encuestados dice que El Paso les aporta emoción y sentimiento, un 95% de los encuestados clasificó El Paso como obra emocionante, en consonancia con que la participación del público en este tipo de teatro es más intensa que en los otros tipos de formas teatrales. El público contrae una vinculación vital y emotiva con el drama y el personaje.

13- El mayor porcentaje, un 52%, de los preguntados sobre el sentido del Paso dice que es una representación teatral. Se justifica este porcentaje porque los asistentes no suelen destacar el componente religioso y por poseer El Paso todos los elementos del espectáculo teatral: director, actores, escenografía, etc.

14- El público en general tiene conocimiento sobre la historia que se va a representar. Un 97,5% de los encuestados conoce la historia, a través de diferentes fuentes: mediante la Biblia un 47,5 %, a través del cine y la literatura un 32,5%, y por las celebraciones religiosas un 17,5%. Es característico de estas representaciones de tipo ritual el conocimiento previo de la historia representada. Más discutible es, sin embargo, que se haya accedido a ese conocimiento a través de la lectura directa de la Biblia. Igualmente parece exagerado que solo 15% desconociera los detalles de la historia representada por El Paso de Cajiz.

Si la pregunta sobre las expectativas se refieren al conjunto de la representación y la valoración de la misma, un significativo porcentaje de los encuestados manifiesta una buena impresión. Un 67% de los espectadores ha visto lo que esperaba, un 27,5% la ha visto mejor de lo que esperaba, y ninguno peor.

15- Con respecto a la importancia de los componentes de la representación de El Paso, la mayor frecuencia, un 52,5%, considera que tiene igual importancia el componente visual, musical y el texto. Así pues, se reconoce que los tres son factores decisivos para formar la totalidad de la obra de El Paso, que culmina en la representación teatral. El componente visual en El Paso, constituido por los personajes, el vestuario, el maquillaje y los elementos escénicos, juegan un papel importante en la visibilidad y la estética. El componente musical tiene el afecto de incrementar el impacto que produce el hecho dramático y permite marcar el inicio y el fin de la obra. Igualmente el texto contribuye en buena parte a transmitir el drama de El Paso.

16- El Paso igual a otras obras teatrales tiene director, pero buena parte del público (32,5%) no lo sabe. Sólo un 60% de los encuestados dice que lo sabe. Todo aquél que considere que el Paso es representación teatral, seguramente piensa en un director de escena, pero los más familiarizados con la representación y sus preparativos –las personas de Cajiz- conocen la existencia de un director aunque no lo identifiquen como director teatral.

17- Los actores de El Paso actúan sin llevar máscara. Un altísimo porcentaje (91,25%) del público prefiere que sea así. Igualmente, a la mayoría (57,5%) no le parece una buena idea que una parte del texto se dijera cantando. Esto hace pensar que al público de El Paso le gusta esta forma más realista de la representación. Sin embargo una parte seguramente sabe que El Paso tradicionalmente se representaba con máscaras en el caso de los personajes sagrados, y que los parlamentos de Jesús y la Virgen María, así como la parte narrativa, se decía cantando con coplas llamadas saetas. Tanto estos como el resto de los espectadores se muestran condescendientes con la decisión que tomaron los directores del El Paso hace varias décadas.

PARTE III

LA PASIÓN DE IMAM HUSSEIN EN EL ISLAM. TA'ZIYA DE CIUDAD DE AS-SADR.

CAPÍTULO VII. TEATRO Y RELIGIÓN EN LA TRADICIÓN ÁRABE

VII.1. Mitos y rituales religiosos del Antiguo Oriente

A lo largo de los tiempos, el escenario ha mezclado la apertura al mundo del arte con la apertura al mundo de lo religioso. Pues, el escenario ha sido lugar de creación y comunicación con los Mitos. Todo ello mezclado con el intento de una creación artística y de la comunicación de valores de cada comunidad.

La historia del Antiguo Oriente abarca los pueblos y las culturas que en los tres milenios anteriores a Cristo sentaron las bases espirituales del mundo occidental desde el Nilo, pasando por el Éufrates y el Tigris, hasta la meseta de Irán, desde el Bósforo hasta el Golfo Pérsico. Fueron los grandes periodos creadores de las humanidades, en los cuales el antiguo Egipto puso los fundamentos de las artes plásticas, Mesopotamia los de la ciencia y Palestina los de la religión universal.

VII.1.1. *El Antiguo Egipto.*

Al este y al oeste del mar Rojo, existió la creencia de que el Rey-Dios era la suprema y decisiva instancia sobre la tierra. A él se tributaban los diversos homenajes musicales, danzados y teatrales. En su persona se concentraban todas las suntuosidades festivas, para glorificación de su existencia terrenal o celestial. Esto es cierto, tanto de los faraones de Egipto como de los grandes reyes sumerios. Luego se extendió del imperio de los acadios, a los reyes-dioses de Ur, a los señores del reino Hetita y a los reyes de Siria y Palestina.

En el Antiguo Egipto destaca el mito de la inmortalidad humana. Durante el imperio Antiguo se creía que sólo el faraón, al morir, se convertían en un dios, alcanzando la inmortalidad en el inframundo o el mundo del Más Allá, “la *Duat*” con todas sus prerrogativas. Durante el primer periodo intermedio, estas creencias se extendieron a los funcionarios que al morir, se convertía en un Osiris, gozando de la inmortalidad en la *Duat* con todos sus derechos. Sólo en el último periodo, el resto de los mortales se harían merecedores de alcanzar una vida inmortal en el Más Allá, siempre que pudieran cumplir unos rituales muy precisos (Fraser: 418).

Así aparece el culto de los muertos en Egipto. El culto de Osiris se practica a través del poder de conjuro de la imagen, se unía la magia de la palabra: las invocaciones a Ra, dios del cielo, del sol y del origen de la vida, o a Osiris, dios de los muertos, para que admitiera en su reino al difunto y lo exaltara como semejante a él.

Los textos funerarios son invocaciones en forma dialogada. Se llaman también “textos de las pirámides”, que tienen cinco mil años de antigüedad.

El egiptólogo francés Gaston Maspero calificó, en 1882, los textos de las pirámides como “dramáticos”. Incluso la fórmula mágica de la diosa Isis, con la que protegía a su hijo Horus de la picadura del escorpión, fue aprovechada para el teatro (Berthold, 1974: 19).

En los textos de los escritores griegos como Plutarco y otros como Diodoro de Sicilia se señala que los sacrificios ofrecidos a Osiris eran “Solemnes” y que el gran festival misterioso, celebrado en dos fases, empezó en Abydos, el día 13 de noviembre que conmemoró la muerte de dios, el mismo día en el que se sembraban los cereales en los campos (Plutarco, 1959: 356).

La muerte del grano y la muerte del dios eran una y la misma cosa: el cereal se identificaba con el dios que había venido del cielo, él era el pan dado al hombre vivo y la resurrección del dios simbolizaba el crecimiento del grano. En un festival anual se construían “Camas de Osiris”, con la forma de Osiris, llenas de tierra y sombreadas con las semillas. La primera fase del festival era un drama público que representa la muerte, el desmembramiento de Osiris, la búsqueda de su cuerpo por Isis, su regreso triunfante como Dios resucitado y la batalla en la cual Osiris derrota a Seth. Actores talentosos presentaban todo esto en la historia literaria, y era el método principal del reclutar los miembros que participaban en el culto.

Según el escritor y astrólogo romano Julius Firmicus Maternos, del cuarto siglo d. C., esta obra teatral se escenificaba cada año por creyentes que “golpeaban el pecho y acuchillaban los hombros”, y cuando pretendían señalar que los restos mutilados del Dios habían sido encontrados y conjuntados, pasaban a la celebración del duelo (Bill, 1998: 42).

Además, las ofrendas sacerdotales en las cámaras mortuorias, para poder insertarse dentro del género teatral, habrían requerido un elemento indispensable: el público. Pero ese elemento sí estaba en las danzas escénicas y ceremoniales, en las lamentaciones y pantomimas, al igual que en las representaciones dramáticas de los misterios de Osiris en Abydos. A estas grandes representaciones religiosas peregrinaban anualmente millares de personas. Abydos era la Meca de los antiguos egipcios, pues allí, se decía, estaba enterrada la cabeza de Osiris. Era venerado como símbolo de la vida eterna.

En la estela del funcionario real I-cher-nofret del Imperio Medio, se nos informa de actos del drama funerario de “Misterios de Osiris”. En el templo de Abydos se celebraban para recordar la muerte, entierro y resurrección de Osiris, con la consiguiente promesa de vida eterna para los asistentes y sus difuntos. Los misterios de Osiris duraban cinco días y se desarrollaban de la manera siguiente:

El primer día: una procesión encabezada por el Dios de la guerra, Upuaut o Upuat «el que abre los caminos», con cabeza de chacal, inaugura el drama abriendo el camino de las procesiones reales y conquistas. A nivel simbólico, abre el camino para que el dios Osiris pueda tener acceso a su tumba. Luego se simula una batalla en la que los enemigos de Osiris, es decir “los seguidores de Seth”, quedan derrotados a manos de “los seguidores de Osiris”, representados por los sacerdotes o por los peregrinos. Esa escena, probablemente, se representaba en los patios del templo y fuera de este, en las calles del pueblo.

En el segundo día se escenifica la gran procesión de Osiris, en la que este aparece sobre su barca Neshmet conducida por los distintos participantes del misterio, desde el templo hasta a su tumba. Como la barca es llevada a tierra, se supone que queda escoltada por un cortejo de guerreros que luchan contra los enemigos que pretenden llevarse el cuerpo del dios muerto al infierno. Posiblemente, se utilizaba para este rito una barca auténtica transportada desde el Nilo.

En las inscripciones de la estela funeraria de I-cher-nofret, que era un alto funcionario estatal y favorito del faraón, se puede leer: “yo hice retroceder a los que se rebelaban contra la barca y aniquilé a los enemigos de Osiris”.

En el tercer día se observa el luto por la muerte de Osiris y de sus amigos en tierra, mientras que durante la vigilia de la noche en el cuarto día se recitan oraciones y plegarias ante la estatua de Osiris y los sacerdotes y sacerdotisas ejecutan los ritos funerarios reales.

En el quinto día, tras el prelude de los cuatro días anteriores, tiene lugar la salida del dios, y el fin de la ceremonia con su muerte. Esta no sucedía a la vista de todos, sino en secreto como ocurre en las representaciones del Gólgota (Berthold, 1974: 20-21).

Acto seguido, el dios Toth avanza hacia la barca y recibe el cadáver. El muerto es enterrado y los enemigos de Osiris son aniquilados por su hijo Horus, que ya está crecido. Gracias a ello, Osiris reaparece resucitado como dueño y señor del reino de la muerte. Todo esto contenía elementos dramáticos innegables y se aproximaba a una representación teatral colectiva que se celebraba una vez al año.

Osiris era el más humano de todos los dioses egipcios. Su leyenda ha convertido al dios de la fertilidad en un ser de carne y hueso. Igual que el Cristo de los misterios medievales, Osiris tuvo que padecer la traición y la muerte porque se sometió a un destino terreno. Y también resucita, con lo que se convierte en el señor del reino de la muerte.

Los estudiosos en la mitología comparada tienen fuertes razones para pensar que gran parte del Jesucristo mítico fue el resultado de la adaptación de elementos osiriacos en la formación de su personaje. En el mito de Osiris existen varios elementos que posiblemente hayan sido tomados por los creadores del cristianismo. Por ejemplo, Osiris después de morir asesinado por su malvado hermano Seth, es resucitado por la diosa Isis en tres días, luego asciende a los cielos y es el dios que juzga a los muertos en la *Duat*, como se dice de Jesucristo.

Autores y académicos bíblicos⁸⁵ opinan que la fiesta de Abydos para la conmemoración de la resurrección de Osiris coincide con las fechas de la Semana Santa. Ven también cierta conexión con la teofagia osiriaca y la Eucaristía, cuando los devotos se comían a Osiris en forma de pan y tomaban el vino que representaba su sangre.

⁸⁵ Como Llogari Pujol, Timothy Freke, Bojana Mojsov, Ariel Villazón y Robert Beckford. Véase, <http://en.wikipedia.org/wiki/Osiris>.

Sobre el mismo tema muestran las múltiples conexiones entre Jesucristo y el culto egipcio a Serapis, el Osiris helenizado, incluso similitudes fisonómicas entre las estatuas de Serapis y la imagen tradicional de Jesús (hombre barbado de cabello largo). Como vemos, la influencia de unas religiones sobre otras es manifiesta.

Otra festividad de la “erección de los pilares de Ded”, iniciada por Amenofis III, que se celebraba siempre en los jubileos de la coronación, contenía también elementos teatrales. Amenofis III y su esposa Teje están sentados en el trono, en la escena de erección de los pilares. Sus hijas, las dieciséis princesas, ejecutan música con el pandero y el sistro. Seis cantantes celebran a Ptah, el dios defensor del reino. La fiesta concluía con unas escenas de lucha que simbolizaban una batalla ritual. Todo ello aparece gráficamente en la tumba de Karuef en Tebas (Berthold, 1974: 22).

En el segundo libro de sus Historias, Heródoto se refiere a un ejemplo paralelo. Describe unas fiestas en honor del dios Ares (según el contexto, se trata seguramente de Horus) en la ciudad de Papremis, en las cuales también se procede a la representación ritual de una batalla:

En Papremis se celebran en los sacrificios. Al poner el sol, algunos sacerdotes se encuentran dispuestos en torno a la imagen del dios, mientras todos los demás sacerdotes se sitúan junto a la puerta del templo armados con gruesos garrotes; y frente a ellos se coloca una multitud de más mil hombres, que tienen que cumplir algún voto, también armados con garrotes. La imagen de dios está en una pequeña urna dorada de madera y en víspera de la fiesta debe ser trasladada a otro templo. Los pocos sacerdotes dispuestos en torno de la imagen tiran entonces de un carro de cuatro ruedas, que contiene la imagen junto con la urna, hacia el interior del templo. Los otros sacerdotes que están en la puerta les impiden la entrada; pero todos los que tienen que cumplir un voto luchan por su dios y atacan a palos a los que se les oponen. Se entabla una recia batalla, en la que se rompen mutuamente la cabeza, y sospecho que más de uno sucumbe a sus heridas. Los egipcios, claro está, niegan que se produzcan casos mortales. (Berthold, 1974: 23).

El fanatismo ritual, cuyo eco resuena en estas palabras, hace pensar en las heridas que se infligen a sí mismos los chiitas en las representaciones de la muerte de Hussein en Persia, o en los flagelantes del Occidente medieval.

El egipcio permaneció siempre sometido, tanto en el esplendor como en la decadencia del imperio faraónico. Aceptaba las leyes del sínodo sacerdotal como mandamientos de la autoridad de los dioses.

Precisamente por esta paciencia cenobítica, por esta sumisión al poder establecido –o quizá, precisamente a causa de ello - fue siempre ahogado el germen del drama en su teatro. Para que haya drama, contradicción, teatro con mayúsculas en fin, hace falta la educación de un público responsable y libre, acostumbrado a pensar y que participe en la vida de su pueblo. Esto es lo que fomentó la Atenas democrática. El ciudadano de la polis griega, que tenía derecho a participar en las decisiones comunes, tenía también derecho a discutir personalmente con el Estado, con la historia y con los dioses. Por eso hay drama y tragedia en su teatro (Berthold, 1974: 23).

Entre los egipcios no hubo nunca rebelión, faltó el conflicto entre la voluntad del hombre y la de los dioses, del cual surge el drama vital. La danza, la música y aquellos primeros balbuceos de representación quedaron siempre vinculados al ceremonial religioso y cortesano.

El arte egipcio irradió durante más de tres mil años su potencia creadora; pero las fuerzas del drama no llegaron a despertarse. Era una sociedad muy avanzada quirúrgicamente, pero muy retrasada teatral y socialmente (Berthold, 1974: 23-24).

VII.1.2. *Mesopotamia.*

En Mesopotamia, empezaban a suavizarse los perfiles despóticos de los dioses. El hombre empezaba a atribuirles una cierta ecuanimidad y se creía capaz de conseguir su afecto o, al menos, su simpatía. Los dioses bajaron así a la tierra y se hicieron copartícipes de las ceremonias. Con esta epifanía (llegada a la tierra) del dios, aparece el primer germen del teatro en Mesopotamia.

Uno de los misterios culticos más antiguos, las Sagradas Nupcias, conmemora las bodas del dios y del hombre. Las pantomimas, las canciones y la música, convertían el banquete nupcial esta pareja humano-divina en los templos de Sumer en un gran

espectáculo religioso. Los señores de Ur e Insin hacían derivar su reino divino a la tierra y el rey y la reina consumían estas Sagradas Nupcias tras una orgía llena de simbolismos.

Con toda verosimilitud, las Sagradas Nupcias de esta se celebraron desde el segundo milenio a.C. en todos los templos importantes del imperio sumerio. Los sacerdotes y las sacerdotisas asumían el papel del rey y de la reina, del dios y de la diosa de la ciudad.

Pero el gran reformador del derecho sumerio Hammurabi borró la fiesta de las Sagradas Nupcias del calendario de la corte y configuró un nuevo ideal de dominador. Se caracterizó a sí mismo como príncipe humilde y temeroso de Dios, como pastor de pueblos, como rey de justicia. Marduk, hasta ese momento dios de la ciudad de Babilonia, fue elevado a la categoría de dios universal del imperio.

La poesía sumeria ha dedicado al creador del Código de Hammurabi un diálogo considerado por los orientalistas como un drama cortesano: “el Diálogo de Hammurabi con una mujer”. En él, la astucia femenina triunfa frente a debilidad del hombre enamorado, aunque este lleve vestiduras regias. Es posible que el diálogo se representara en alguna concurrida corte principesca o también, tras la muerte de Hammurabi, en el palacio de Babilonia.

Otro testimonio sumerio aún más famoso, es el poema épico dialogado “Enmerkar y el señor de Aratta”, que hace pensar en la posibilidad de haber sido interpretarlo como un drama universal y de suponer que fuera representado en alguna de las cortes reales de la época de Isin- Larsa (Berthold, 1974: 25).

Las disputas de los dioses sumerios tienen también un marcado carácter teatral. Hasta el presente se conocen siete diálogos de esa especie. Su origen se sitúa en la época en que los dioses se humanizaron. Ese hecho representa la encrucijada en que se bifurca en todas las culturas el camino que conduce al teatro.

Es cierto que el drama nace de la disputa de los dioses vertida en la psicología de los hombres. La forma y el contenido del diálogo consisten fundamentalmente en que cada uno de los personajes alaba siempre sus propios méritos y rebaja el valor de los de su antagonista.

En uno de estos diálogos la diosa del trigo Ashnan y su hermano Larcha, dios de la cría de ovejas, sostienen una rivalidad sobre cuál de los dos ha prestado mayores beneficios a la humanidad. En otro diálogo, el dios Enki discute con la diosa madre Ninmaj, pero se presenta como salvador en el gran tema fundamental de toda mitología: el retorno de los infiernos. A Inanna, diosa de la fertilidad, desterrada al mundo de las sombras, se le concede el poder de regresar a la tierra, a condición de dejar un sustituto. Escoge para ello a su amado, el pastor real Dumuzi, que es nombrado príncipe del infierno.

Inanna y Dumuzi son símbolos evidentes de la creencia en Dios o rey de los muertos, el rey Dumuzi resucitará, rompiendo la sepultura, y sus seguidores trasladan su cadáver a otra tumba más alta o a un mausoleo construido. Simbólicamente esta resurrección se representa en la primera fiesta del Año Nuevo, después de la muerte invernal de la naturaleza⁸⁶.

También se creía que junto con él resucitaría el séquito que le acompañaba durante su vida. Por eso los acólitos iban a la muerte junto con su señor real, hecho Dios, como el séquito de la sacerdotisa suprema Ninshubad, que había encarnado a la diosa Inanna. Según el mito, ella también vuelve incólume del reino de los muertos.

Así, los hombres y mujeres más próximos al rey, tras la última ceremonia fúnebre celebrada en la sepultura, bebían un vaso de veneno para caer al suelo tras su señor. Con Inanna y Dumuzi se cierra de nuevo el ciclo de las Sagradas Nupcias. Ambos se convierten en la nueva pareja sagrada (Schmökel, 1965: 34-35).

Igualmente, las famosas fiestas del Año Nuevo, instauradas en tiempo de Nabucodonosor en el siglo VII a. C., se celebraban en toda su pompa en honor de Marduk, dios de Babilonia. La gran procesión era el punto culminante de los sacrificios de doce días de duración. A continuación del policromo cortejo seguían las imágenes culturales de los grandes templos del país, celebradas como visita de los dioses, y la larga cadena de sacerdotes y creyentes. En determinadas estaciones fijadas de antemano, se detenía la comitiva para dar lugar a las recitaciones de las epopeyas que narraban la creación del mundo y a las representaciones pantomímicas que se

⁸⁶ Para más información véase Daood Mondhil págs.41-45.

celebraban sobre la calzada procesional, pavimentada con piedras rojas y blancas, que conducía a la casa de las festividades del Año Nuevo. Era un imponente *spectaculum ceremoniale* en honor del dios, para gloria de él y asombro de los súbditos. “En aquel ambiente culto-divino y con vestiduras asimismo cultuales, se efectuaban representaciones teatrales, por lo cual resulta imprescindible suponer la existencia, al menos elemental, de una poesía dramática en la antigua Mesopotamia” (Schmökkel, 1965: 97-98).

A comienzos del siglo XX, Peter Jensen intentó relacionar la figura de Marduk con la de Cristo, pero los resultados obtenidos han demostrado ser demasiado frágiles. La llamada cuestión bíblico-babilónica se apoyaba en la suposición de que, en cierto drama cultural, se representaba la muerte y resurrección de Marduk. Según las investigaciones más modernas, es imposible sostener la interpretación del texto que dio pie a esa suposición (Berthold, 1974: 27).

También en Mesopotamia se descubrió el texto dramático más antiguo que se conoce en la literatura universal: la Epopeya de Gilgamesh. En ella se presenta el conflicto del ser humano resultante de su fútil búsqueda de la inmortalidad. En esta epopeya, de base sumerio-acadia, no se advierten influencias ni de Asiria ni de Babilonia, puesto que no se citan los nombres de sus dioses principales, Ansar ni Marduk, aún cuando sale una vez el nombre asirio de Bel, equivalente al Enlil acadio.

Está conservada en un total de 11 tablillas cuneiformes, más una última tablilla, la XII, que le fue añadida como un apéndice. Fueron encontradas en las ruinas de la antigua Nínive, como parte de la famosa biblioteca de Asurbanipal.

La epopeya está vinculada a la ciudad sumeria de Uruk. Por eso mismo las divinidades que intervienen son Anu e Ishtar, su hija, que tenían su templo en esa ciudad. Asimismo el protagonista, Gilgamesh, fue también rey de Uruk, alrededor de los años 2700 a.C., siendo uno de los primeros monarcas sumerios, a quien la tradición mítica atribuía la construcción de la ciudad, rodeada de su famosa muralla de nueve kilómetros, con 900 torres semicirculares repartidas a todo lo largo del muro. Con el elogio de esas murallas comienza y termina el texto épico, destacando así el poder que tuvo Gilgamesh durante su vida, aunque haya sucumbido a la suerte fatal de la muerte propia de todos los “mortales”.

El poema comienza vinculando la historia mítica de dos héroes, el salvaje Enkidu y el rey Gilgamesh. El destino, conducido por los dioses, hace que ambos se encuentren en la ciudad de Uruk. Ahí se hacen amigos inseparables, como protegidos de los dioses, compañeros de vida placentera, de tiranías y de aventuras. Sin embargo, debido a su exceso en la violencia contra el dragón Humbaba, Enkidu es condenado a muerte por los dioses, y muere sin retorno posible. Es entonces cuando Gilgamesh, después de su dramática e impotente elegía por la muerte del amigo, se ve enfrentado al mismo destino que le arrebató a Enkidu. Y ese es precisamente el tema antropológico y teológico planteado por el texto: la muerte como destino fatal del hombre, un destino que frustra su sed de inmortalidad y le condena a la angustia de ser aniquilado. La tónica y la moraleja con que culmina la epopeya consiste en una llamada al hombre a conformarse con su limitación "mortal", puesto que sólo los dioses son "inmortales", tal como le aconseja estoicamente a Gilgamesh la mujer cervecera del relato, Siduri, al verlo ilusionado en vano con el sueño de la inmortalidad.

La epopeya contiene, en su forma amplia en acadio, el relato mesopotámico del Diluvio⁸⁷, que ya existía en versión sumeria con su protagonista Ziusudra, cuyo nombre acadio es Utnapishtim. Gilgamesh, después de superar obstáculos insalvables, logra llegar a la frontera de la vida, que separa a los mortales de los inmortales, y descubre el rostro de un ser humano que se halla en la otra orilla, la de los dioses inmortales, Utnapishtim, el Noé babilónico, salvado del caos diluvial.

Ante la insistencia del héroe Gilgamesh, Utnapishtim le concede el secreto para que, también él, pueda hallar la "planta de la vida", en el fondo del abismo. Gilgamesh logra tomar esa planta con su mano, aunque después de pincharse, premonitoriamente, con sus espinas. Y, cuando comienza a entusiasmarse con la ilusión de tener finalmente en su poder la "planta de la vida", una serpiente astuta se la arrebató. Así, la piel del diabólico reptil cambia año tras año, en una metáfora de renovar la vida, gracias a la planta que se la quitó al pobre Gilgamesh. El símbolo de la astuta y malvada serpiente reaparecerá más tarde en el Génesis para narrar el famoso relato de la Caída de Adán y Eva quienes sucumben a la tentación de la serpiente diabólica y comen del árbol

⁸⁷ En todos sus detalles, el texto ha servido sin duda de base literaria para el relato bíblico del Diluvio, con su propio protagonista Noé, redactado en Babilonia, durante el siglo VI antes de Cristo, por un judío ahí deportado por Nabucodonosor.

prohibido que da el “conocimiento del bien y del mal⁸⁸”. Con ello, los dos quedan apartados definitivamente del “árbol de la vida”⁸⁹.

La tablilla XII contiene un apéndice, sacado de otro contexto, pero añadido aquí por el redactor final del poema. Gilgamesh, frustrado por el engaño diabólico de la serpiente, que le ha mostrado el carácter ilusorio de sus expectativas, le pide al dios de los muertos, Nergal, que le permita ver, al menos, a su amigo Enkidu, cuya muerte lo llevó, en vano, a intentar conseguir para sí la inmortalidad. Pero la visión de Enkidu sólo le confirma dramáticamente el destino fatal de la nada que, con la muerte, constituye el fin de toda vida humana, quedándole como único consuelo los modestos placeres de la fugaz vida (el “carpe diem” que también le aconsejó la cervecera Siduri) y la “memoria” gloriosa y nostálgica que de su propio poder tendrán las generaciones siguientes al oír hablar de él (Pritchard, 1955: 46-88).

El destino trágico y la búsqueda de la eternidad era la cuestión principal de la mayoría de los poemas, así nos lo cuenta el mito del poema Etana, que en su búsqueda de una hierba que ayuda a su mujer en los dolores del parto le pide ayuda al águila. Esta le promete llevarlo hasta el cielo de Ishtar y ayudarlo allí a conseguir la hierba del parto.

El águila lo sube por los aires, de tal modo que tiene que mirar abajo, a las profundidades donde se encuentran la tierra y el mar. El mar parece tan pequeño como el estanque de un jardinero. Así llegan al cielo de Anu, pero allí no se halla la planta medicinal deseada. Por eso siguen volando hasta el cielo de Ishtar. Entonces la tierra y el mar se hacen tan pequeños como una torta de pan en el cesto. Tras dos horas más desaparecen por completo, y entonces el terror se apodera de Etana, conjura al águila para que vuelva, y ambos caen, por último, en las profundidades (Schmökel, 1965: 97-98).

En suma Mesopotamia, junto a Egipto, constituye la cuna del drama religioso de la humanidad. De ahí provienen los documentos escritos más antiguos y también de ahí nos han llegado los mitos religiosos y las normas culturales y legislativas más remotas, en documentos escritos, junto a los textos jeroglíficos egipcios contemporáneos.

⁸⁸ Cf. Gen 3, 5.

⁸⁹ Cf. Gen 3, 24.

En ellos se puede constatar la preocupación central por el sentido de la existencia humana en el mundo, con su origen y su destino; también la relación del hombre con la divinidad y la búsqueda desesperada por superar el destino fatal de la muerte, gracias a esa misma relación religiosa; así como los criterios éticos de convivencia humana que permitan superar el mero instinto selvático del poder. El problema fundamental del hombre actual, referente a la vida, la muerte y la convivencia, está, pues, ya presente en el antiguo hombre mesopotámico.

VII .2. Raíces dramáticas en la literatura árabe

En el periodo preislámico la religión de los árabes era primitiva y simple, no tenían religión determinada, sino múltiples religiones y diferentes creencias, unos adoraban ídolos y planetas y otros tenían religión como el judaísmo, el cristianismo, el zoroastrismo, etc.

Algunos investigadores dicen que el paganismo árabe no fue una religión primitiva y frágil en su relación con el espíritu de los creyentes, sino que era un paganismo complejo de raíces profundas en la creencia, y vinculado al ciclo de la naturaleza y sus cuatro estaciones. La ausencia de ritos específicos relacionados con la fertilidad, se justifica según algunos por el clima árido del medio desértico de la península Arábiga, radicalmente opuesta al del Valle del Nilo, Mesopotamia y Grecia (Al-Hajaji, 1975: 29-30).

Lo que nos interesa de estas religiones son los rituales y ritos que se hacen en los lugares de culto y su vinculación con la actividad teatral.

De los rituales religiosos, los árabes solo conocían las oraciones, las ofrendas y el sacrificio de los animales, pero no tenían mitologías o cosmovisiones sobre la relación entre los dioses y los hombres en la tierra, como lo que había en Mesopotamia, Egipto y Grecia

Sin embargo, los árabes preislámico realizaban el rito de la peregrinación, que se puede considerar como actuación. Durante la peregrinación anual a la Meca, que en periodo preislámico era, como el panteón grecorromano, dedicado a todos los dioses, los peregrinos observaban el rito de la carrera entre los dos montes, *Al-Safa* y *Al-Marwa*, este rito se limita a subir y bajar los montes siete veces, en imitación de la

carrera de Agar, la primera mujer de Abraham, cuando buscaba agua para salvar la vida de su hijo Ismael, a quien los árabes remontan su genealogía.

Por lo tanto, quizás no resultaría del todo erróneo decir que los árabes en el periodo preislámico no conocían o practicaban la representación teatral en sus rituales cúlticos, salvo en el rito de la peregrinación, actividad que no llegó a desarrollarse de un modo que la llevara a la creación de un teatro, o la separara de su motivo religioso para posibilitar su desarrollo de forma independiente.

Además, la estructura tribal de la sociedad nómada árabe en el período preislámico, es decir antes de la creación del estado, y más tarde de la nación, islámicos, subyugaba la vida del individuo a la del grupo de tal manera que anulaba prácticamente las inquietudes y los conflictos individuales a favor de la supervivencia y supremacía de la tribu. Una sociedad así no necesitaba unos medios dramáticos para expresarse, sino más bien una poesía colectiva o épica para ensalzar los méritos y las victorias de la tribu y enaltecer el espíritu colectivo frente a las otras tribus enemigas (Nesif, 1972: 157-158). Ello incidiría a su vez en la explicación de la ausencia del arte dramático, puesto que el drama en su esencia emana de un conflicto, tanto entre los dioses o entre estos y el hombre como entre los individuos y su sociedad.

Tras la aparición del islam, religión radicalmente monoteísta, en la península Arábiga, se abolieron prácticamente todas y cada una de las costumbres y tradiciones cúlticas anteriores, por paganas. La nueva religión estableció sus propios rituales y prohibió todo tipo de representación figurada y pictórica de la deidad y de lo sobrenatural e invalidó toda forma de intermediación entre el hombre y Dios. Una cosmovisión religiosa de esta naturaleza no iba a contribuir por supuesto al desarrollo del arte dramático o a las representaciones teatrales (Aziza, 1971: 44-45).

Sería oportuno buscar el elemento dramático en el género literario árabe más elaborado por antonomasia, esto es la poesía. El patrimonio cultural de los árabes es conocido y transmitido a través de la poesía, antes y después del Islam. El género poético ocupaba un sitio central en la sociedad preislámica, ya que se empleaba para estimular los sentimientos de la tribu hacia la conquista o la represalia (Saleh al-Khalifa, 2000: 10). Los poetas elogiaban a sus tribus y vituperaban amargamente a sus enemigos y rivales. Antes del advenimiento del Islam, el poeta de la tribu desempeñaba la función

de filósofo, historiador, adivino y pregonero, de forma similar a los oráculos de la antigua sociedad griega.

La poesía preislámica se puede clasificar en tres categorías: de alabanza hacia los mandatarios (monarcas de estados limítrofes y jefes tribales) y sátiras virulentas denigrando a otras tribus, y la poesía amorosa.

Las tribus de la península Arábiga se encontraban en guerras permanentes unas con otras y el poeta luchaba junto a los suyos con su espada y su voz.

Los poetas preislámicos se cuidaban a veces de dotar sus composiciones poéticas, conocidos como “qasidas”, de elementos dramáticos simples como la narración y el diálogo o el monólogo simples, pero nunca se esforzaron por liberar sus creaciones de las rígidas formas convencionales y potenciar los aspectos dramáticos de sus composiciones.

Pese a todo ello, el género poético de la época preislámica gozaba de una especie de representación colectiva en forma de certámenes que se celebraban en ocasión de las peregrinaciones programadas en ciertas fechas del año. Pues bien, durante la peregrinación, en una plaza comercial cercana a La Meca, llamada *Ukaz*, al que acudían los peregrinos de todas las tribus, se formaba un festival de poesía para escuchar a los poetas y juzgar su excelencia. Durante las noches, los narradores relataban crónicas y contaban leyendas para deleite de su público.

Con la llegada del islam la relación entre el poema y el poeta cambia y se reduce, porque los dos se ponen al servicio de las nuevas enseñanzas. Desaparecen asimismo muchos usos y tópicos poéticos, por incompatibilidad con la ética de la nueva religión. El poema abandona algunas de sus normas heredadas, tales como la introducción amorosa y empieza a entrar directamente en el tema del poema. La voz del poeta, antes sensual y arrogante, se hace espiritual y moralista (Saif: 1995).

La cultura preislámica cambia sus reglas para ponerse al servicio de un sistema social diferente que contrasta con el sistema brutal de la tribu, y el orden social intenta con su nueva moralidad reconstruir una vida social acorde con los principios y los fundamentos éticos de la nueva religión revelada.

VII.3. Las razones del retraso de la aparición del teatro árabe

Muchos investigadores han intentado explicar las razones de la tardía aparición del teatro en el mundo árabe, y han dado múltiples justificaciones que en ocasiones llegan a ser contradictorias y opuestas. Los argumentos sobre esta cuestión van desde la negación absoluta de la presencia de cualquier actividad dramática en la producción literaria árabe que se acerque al teatro occidental, hasta la afirmación categórica de que la cultura árabe ha sido concedora de todo tipo de actividades teatrales, algunas muy parecidas al teatro conocido en Occidente.

A la pregunta de ¿cómo que los árabes no se han interesado por el teatro griego ni han traducido ninguna de sus obras dramáticas al árabe, siendo este género el más relevante de aquella cultura de la que tradujeron e hicieron suyas muchas disciplinas y artes la mayoría de los estudiosos se contentan con decir que los árabes tuvieron conocimiento de la existencia y de la importancia del género dramático en la cultura helénica de la Grecia clásica, pero que lo observaron con indiferencia o desinterés. Al traducir la *Poética* de Aristóteles, el filósofo y médico andalusí Averroes⁹⁰ se encuentra con una dificultad lingüística, cuando se ve ante los términos “comedia” y “tragedia”, que finalmente resuelve traduciéndolas como “sátira” y “panegírico” (“Hiyā” y “Fajr”), que son dos de los propósitos poéticos árabes más conocidos y elaborados. Así Averroes cometió el error, consciente o inconscientemente, de cambiar el fundamento dramático que le era desconocido por el fundamento poético (Saleh al-Khalifa, 2000: 9).

Uno de los argumentos que pretenden explicar esa omisión del género dramático en los libros árabes clásicos fue dado por el dramaturgo pionero árabe, Tawfiq al-Hakim (1898-1987) en el prologó de su obra *Edipo Rey*. Al-Hakim (Al-Hakim, 1970: 16-32) postula fundamentalmente que los árabes ignoraron la literatura griega, incluido el teatro, por las dificultades que les suponía su comprensión y en especial los antiguos mitos que forman el drama griego. Menciona también otras razones como que los árabes no tenían posibilidades de organizar la infraestructura que necesita el teatro: edificio, actores, coro, etc. En su opinión, los árabes eran tribus nómadas y al tener este modo de

⁹⁰ Averroes (latinación del árabe: Ibn Rushd) es el nombre por el que se conoce en la tradición occidental a Abū l-Walīd Muhammad ibn Ahmad ibn Muhammad ibn Rushd (Córdoba, 1126- Marrakech, 1198 d. C.), filósofo y médico andalusí, maestro de filosofía y leyes islámicas, matemáticas, astronomía y medicina.

vida carecían de un establecimiento fijo y de los edificios necesarios para la aparición del teatro, ya que éste necesita un asentamiento fijo. Añade al-Hakim que los autores de las épocas omeya (661-744 d. C.) y abasí (750-1258 d. C.) siguieron en la misma línea que sus antecesores y no les llamó la atención el género teatral.

A su vez, el investigador y el escritor egipcio Mohammed Aziza da sus razones, para explicar esta ausencia del arte dramático en la cultura árabe. Sostiene que el teatro griego y el teatro en general se basan en el conflicto, que puede tomar varias formas:

Conflicto vertical: en el que la libertad humana se enfrenta con la voluntad divina. El ejemplo más destacado lo representa el teatro griego con el personaje de Prometeo.

Conflicto horizontal: en el que el individuo se enfrenta con las leyes de la comunidad y las condiciones sociales impuestas.

Conflicto dinámico: en el que la inocencia humana se enfrenta con el destino, la historia predestinada y vivida dramáticamente.

Conflicto interno: es el conflicto más preciso y determinado en su opinión. El héroe trágico llega aquí al borde de las contradicciones internas que le hacen explotar para completar su existencia. Edipo, por ejemplo, lleva en su esencia la raíz de su desgracia y su martirio. Es el esposo-hijo, el asesino y la víctima.

Tras exponer estas clases de conflictos, Aziza se pregunta si el hombre musulmán, según su civilización y su religión, puede vivir alguno de estos cuatro conflictos para descubrir las posibilidades del lenguaje teatral.

El musulmán tradicional, responde, no puede poner su libertad personal frente a la voluntad de Dios ni contra la entidad social de su ciudad, ni puede enfrentarse con la lógica de la historia y el destino. Y por último tampoco puede descubrir en su interior a otra persona con quien luchar (Aziza, 1988: 19-20).

La falta de conflicto en la vida árabe-musulmana que plantea Mohammed Aziza es muy cuestionable, porque se contradice con la realidad y la historia. Siempre hubo conflictos en la vida de los árabes y musulmanes en todas sus variedades. Existieron individuos y grupos que cuestionaron la idea de la existencia de Dios. Hubo quien se

rebeló contra el gobernante y la autoridad. Y existieron personajes que conocieron el conflicto interno en su forma cruel (Saleh al-Khalifa, 2000: 11).

Otros, como Zaki Tulaymat⁹¹ piensan que la vida nómada y poco estable de los árabes en el periodo preislámico, no les permitió conocer el teatro, porque el teatro necesita un lugar estable o fijo. Pero esta opinión es poco consistente, porque aunque el Islam en sus comienzos no conoció la estabilidad geográfica, sí en los siglos posteriores desde la época de los Omeyas cuando Damasco se convirtió en una gran capital, lo mismo que Bagdad después para los abasíes. El teatro, además, nació en la sociedad primitiva entre los abrazos de la naturaleza. Esto significa que el espacio del teatro, la visión y la actuación pueden surgir en cualquier lugar y en cualquier momento, tanto dentro de un edificio cerrado y estable como fuera de él.

En cambio, Ahmad Amin⁹² alega un motivo como posible causa de la ausencia del teatro en la vida cultural del Islam, y la justifica por la supuesta prohibición del Islam de todo tipo de pintura y de representaciones (Aziza, 1988: 9-10). Tal prohibición no viene, como sabemos, de forma explícita en el texto coránico y existen muchas opiniones contrarias a esta explicación que algunos dan por sentada y aprobada.

En otro lugar, hablando de la profunda influencia de la filosofía y ciencia griega en la cultura árabe y su ausencia casi total en el ámbito literario, dice Amin: “la literatura griega es una literatura pagana, en ella aparecen multitud de dioses y se adora a los héroes. El gusto árabe y lo mismo el musulmán no aceptó este tipo de literatura pagana” (Amin, 1933: 281).

A lo largo de los siglos X y XII hubo una discusión entre los eruditos musulmanes acerca de la legitimidad de hacer imágenes. Un siglo más tarde, el famoso poeta persa-musulmán, Saadi, defendió la libertad de la creatividad artística, diciendo

⁹¹ Zaiki Tulaymat (1894-1982) es un director y dramaturgo egipcio que fue Director General del teatro moderno en Egipto (1950-1952). De sus traducciones más famosas destacan *El oso* (1988) de Antón Chéjov y *La patria* (1869) de Victorien Sardou.

⁹² Ahmad Amin (1886 - 1954) historiador y escritor egipcio, escribió una serie de libros sobre la historia de la civilización islámica, una famosa autobiografía (*Mi vida*, 1950), así como un importante diccionario del folklore egipcio.

que “Dios es la fuente de todo tipo de inspiraciones, incluyendo las artes” (Al-Amari, 1992:24).

Ya en la época moderna, el intelectual religioso, jurista y reformador liberal egipcio, Mohammed Abduh (1849-1905), insistía en que el Islam no prohíbe hacer imágenes (estatuas), sino simplemente el acto de adorarlas. Esto es una clara y completa vindicación de las artes figurativas. Abduh basó su argumento en que las artes a las que atañe más directamente el hacer imágenes (escultura y pintura) existen en el Islam, por lo que, lógicamente, no se puede negar la existencia del arte al que menos atañe (el teatro).

Mientras que la actitud del islam acerca del teatro es pura conjetura, es evidente que el cristianismo tomó una actitud amistosa hacia el teatro, y con ello favoreció la permanencia y la evolución del mismo. Pese a ello, se sabe que la Iglesia en Occidente mantuvo una relación de amor-odio hacia el teatro. En un principio prohibió la actividad teatral y excomulgó a todos los actores en el siglo V, y pasó más tarde a cerrar todos los teatros en el siglo VI (Cohen, 1963, p. 84). Ello no obstante, la Iglesia católica mantuvo para si misma durante la Edad Media el monopolio sobre las obras dramáticas, llamadas Milagros, Misterios, Autos, etc.

La riqueza de las artes teatrales conocidas en el mundo árabe no se ajusta a la noción de la “ausencia” del teatro antes de 1848. Sólo una actitud simplista y adversa ignoraría estas formas en su totalidad, tachándolas de arte “folklórico” o arte “popular”. Y aunque hay muchos críticos literarios que opinan que la literatura árabe clásica carezca del teatro propiamente dicho, al modo occidental, es innegable la existencia de algunos espectáculos que incluyen condiciones artísticas propias del teatro, es decir, elementos de carácter representativo. Son espectáculos que difieren según el país árabe al que pertenezcan.

El concepto de que el Islam prohíbe el teatro y la representación teatral es muy común, pese a ser poco fundado y falto de claras pruebas en el texto coránico y la Tradición del profeta. Es cierto que el Islam prohíbe la adoración de las estatuas, pero decir que veda por lo tanto toda actividad teatral no deja de ser una pura interpretación.

Esto no obstante, la noción de que el Islam prohíbe el teatro ha sido aceptada y aplicada indistintamente para obviar y aún despreciar todas las formas dramáticas

conocidas antes del pionero del teatro en el mundo árabe, el libanés Marrun al-Naqqash (1817-1855) como “no teatro”, “para-teatro”, etc. Una postura así solo podría derivar de una visión reduccionista que encorseta la creación teatral al molde consagrado por al-Naqqash.

Estas formas teatrales árabes menospreciadas u obviadas pueden ser agrupadas en algunas categorías que, de hecho, cubren todas las formas pasadas y presentes no occidentales en la región. Las expondremos a continuación en un orden que indica su potencial con respecto del teatro experimental contemporáneo.

VII. 4. Formas teatrales en el mundo islámico medieval

- “Jayal al-Zill y Qaraquz”, (Teatro de sombras y marionetas): Se trata de dos subgéneros teatrales basados en la burla y la sátira. La presentación se realiza detrás de una ligera pantalla blanca, una luz refleja las sombras de los actores que son guiñoles hechos, normalmente, de cartón y movidos por la mano del “Mujayyil”, el artista.

Nos han llegado algunos manuscritos de las historias escenificadas en el teatro de sombras, llamadas en árabe “*Babat*”, de Ibn Daniyal al-Mawsili (1248-1311), que fue el más famoso en cultivar este arte. Sus obras más importantes son *Tayf al-Jayal*, *Ayib wa Garib*, y *al-Mutayyam Wa-l-dai al-yatim* (El fantasma de la sombra, El insólito extraño y El enamorado y El huérfano perdido) respectivamente.

Algunos investigadores mantienen que el teatro de sombras nació en China, pero otros aseguran que su cuna es la India. Es muy probable que este arte nació en la parte este y sureste de Asia, y que se extendió después a los países árabes, aunque no es fácil saber cómo llegó allí. Landau (Landau, 1972, p. 51) sostiene que las obras del teatro de sombras iniciaron su camino desde China hacia los países musulmanes del Oriente a donde llegaron a través de los tártaros y las tribus turcas vecinas en los siglos XII o XIII. Otros piensan que el teatro de sombras entró en el mundo árabe en una época más temprana que se remonta al siglo X d. C.

La finalidad de este arte era divertir y entretener a los miembros de las clases sociales bajas y hacerles olvidar la amargura y la desesperación de sus vidas

asoladas por la pobreza y la injusticia. Luego se le añadió una cierta dosis de espíritu educativo y crítico de las condiciones sociales y políticas, aunque de un modo indirecto y tácito. Se caracteriza por su aspecto burlón y cómico que se logra a través de juegos de palabras, insultos, sátiras y palabras de connotación sexual (Dagman, 1973: 90-91).

Por otro lado, en el *qaraquz* se realiza solamente con guiñoles y no necesita luz artificial para su representación, lo cual lo vuelve más sencillo que el teatro de sombras y más fácil de trasladar. La representación del *qaraquz* se lleva a cabo utilizando figuras hechas de madera o de escayola, que se mueven mediante hilos manejados desde la parte inferior del escenario. Los movimientos de las figuras se acompañan de diálogos pronunciados por la misma persona que maneja los hilos.

La diferencia más importante entre estas dos primitivas y populares formas del teatro radica en que el primero se enfrentaba con la realidad, rechazando someterse a ella. Por ello dependía mucho de la improvisación. Desde el punto de vista dramático, estas dos formas se estancaron en sus primitivas etapas y no evolucionaron, y es difícil encontrar en ellos valores dramáticos para analizarlos como obra dramática propiamente dicha (Saleh al-Khalifa, 2000: 13).

- “Al-Ta’ziya” (la condolencia): Es una antigua tradición de representación pública entre los musulmanes chiíes, que escenifica la vida y la muerte de al-Hussein en la batalla de Karbala en el año 680 CE. Es una forma de revivir la pasión conocida como Ta’ziya, donde los actores recrean episodios de la historia islámica que gira en torno a martirio de al-Hussein bin Alí, segundo nieto del profeta Mahoma.

En las primeras horas del día, dentro de unos pabellones instalados en una plaza céntrica de la ciudad, se representa el último combate en el que al-Hussein muere a manos de sus enemigos. Los partidarios de al-Hussein se visten de verde o de negro, y los de Yazid bin Muawiyah, su enemigo, de rojo. En la representación de la batalla se utilizan caballos reales y armas medievales como sables, arcos y espadas con el fin de recrear y acentuar el realismo de las escenas. Los partidarios de al-Hussein van cayendo uno tras otro y la lucha alcanza su punto culminante cuando matan a al-Hussein y le cortan la cabeza. Al final de la batalla se prende fuego a las

tiendas de campaña donde se alojan las mujeres y los niños del bando de al-Hussein, y estos huyen espantados.

Todos estos sucesos estimulan a los espectadores causándoles gran dolor y tristeza que expresan normalmente con gritos y lágrimas. Algunos de los espectadores llegan a veces hasta a amenazar e insultar a los partidarios de Yazid. Las escenas se desarrollan al son de tambores y otros instrumentos (Saleh al-Khalifa, 2000: 14).

De haber existido algún autor conocedor de las condiciones y técnicas del teatro, esta forma teatral podría haber evolucionado hacia un teatro religioso al igual que sucedió con el teatro griego.

- “Al-Halqa” (El círculo): Esta es una forma teatral conocida especialmente en Marruecos. En al-Halqa los espectadores forman un círculo y un narrador les cuenta algunos relatos heroicos y mitológicos. Este arte se basa en el diálogo y la actuación, pero también depende en gran medida de la participación de los espectadores (Saleh al-Khalifa, 2000: 14). Hoy día se puede hacer referencia a “Yamaa el Fna”, la famoso plaza de Marrakech donde todavía se reúnen actores, payasos y encantadores de serpiente, y sus representaciones tienen lugar durante todo el día de forma ininterrumpida.
- AL-Hikaya: se trata del arte de imitar los gestos y los movimientos de los demás de una manera que se parezcan imitador e imitado de forma plausible.⁹³ Parece ser que esta práctica se difundió en el periodo abasí tanto a nivel popular como en las cortes y entre la clase alta. Había personas especializadas en este oficio y lo practicaban en horas y lugares fijos (Al-Arayi, 1987, p. 23).
- Representación improvisadas: Siempre ha habido en la cultura árabe personas dedicadas a la representación improvisada que gozaban de una disposición física y literaria que les permitía realizar algunos movimientos graciosos que provocaban las risas de los presentes. También sabían de memoria algo de poesía, refranes,

⁹³ La voz “hikaya” que significa en la actualidad “cuento, relato o narración” se usaba antiguamente en el sentido de “imitación o mímica”, tal como lo usa al-Yahiz en su libro “*al-Bayan wa-l-tabayin*”. (Al-Yahiz, 1968, V.I: 69).

proverbios y chistes. Generalmente representaban personajes cómicos, con el fin de entretener al público (Saleh al-Khalifa, 2000: 15).

De lo arriba expuesto, vemos que el mundo árabe durante la época premoderna no era ajeno a la función teatral, pues tenía artes relacionadas con la actuación o la representación, aunque es cierto que todas ellas carecían de los elementos y técnicas necesarios para la construcción dramática. No es del todo improbable que hubiese unas prácticas teatrales más variadas y desarrolladas de las que conocemos hoy, y que no fueron registradas en su mayoría por no llegar a gozar del reconocimiento de ser obras literarias dignas de conservación y transmisión. Una explicación verosímil de ese olvido o negligencia podría deberse a su naturaleza popular, o sea al hecho de no cumplir con el requisito fundamental de estar escritas en árabe culto a semejanza de los otros géneros literarios consagrados.

VII.5. **El nacimiento formal del teatro árabe**

La mayoría de los investigadores y los estudiosos de la literatura dramática datan el inicio histórico del nacimiento del teatro árabe en año de 1798, cuando Napoleón comienza su campaña contra Egipto. Le acompaña un número determinado de científicos y artistas que desempeñaron un destacado papel en las distintas áreas del saber y del arte. El historiador egipcio Abed al-Rahman al-Yabarti, contemporáneo de aquella época, nos dejó unas crónicas directas y elocuentes de la vida cairota durante la invasión napoleónica, recogidas en *Aja'ib al-athar fi al-tarayim wal-akhbar* (Huellas extraordinarias en biografías y crónicas). En una de sus crónicas mensuales, con fecha del 29 de diciembre de 1800, al-Yabarti nos habla del teatro, que él llama “comedia” en los términos siguientes:

Fue terminado el lugar que [los franceses] llaman comedia en su lengua, construido en Azbakiyya, junto a Bab al-Hawa. Es un local donde se reúnen una noche de cada diez para ver juegos que practican algunos de ellos, con el fin de divertirse y pasar el rato. El juego dura cuatro horas y en su idioma. Nadie puede entrar en el lugar si no lleva la entrada exigida y no va vestido para la ocasión (Naym, 1980:19).

Esta crónica nos demuestra una serie de realidades sumamente importantes, en cuanto a la visión de este autor respecto a la actividad teatral. Primero al-Yabarti utiliza

la palabra comedia, “comédie”, para referirse al teatro dando a entender que aquello era francés u occidental, tanto en su lengua como en su contenido y su público. Por otro lado destaca el carácter lúdico, cuyo objetivo más relevante para él es la diversión. Y para hacer hincapié en este aspecto, el cronista utiliza más de una vez el término “jugar”. Además, podemos ver que al-Yabarti es un agudo observador que se cuida de fijar el tiempo y el lugar del nuevo edificio, así como las condiciones de la entrada. Todo ello como una actividad que pertenece a una cultura foránea.

Otros investigadores fechan el inicio de la historia del teatro en el año 1848 cuando el dramaturgo libanés Maroun al-Naqqash estrena su primera obra teatral, titulada *El avaro* como la famosa obra de Moliere que él mismo se encarga de traducir al árabe y de adaptarla para la escena.

Al-Naqqash era mercante de oficio y en sus múltiples viajes a los países europeos, sobre todo a Italia, descubre el teatro y queda asombrado por la belleza del género. A su regreso a Beirut forma con algunos miembros de su familia y unos amigos un grupo de teatro y les enseña las normas de la representación teatral. Con ese grupo, lleva al escenario varias obras, algunas de su autoría y otras escritas por su hermano Niqula al-Naqqash (1825-1894) (Al-Musa, 1997: 14).

A finales del año 1847, Maroun al-Naqqash, como ya se ha adelantado, estrena en su propia casa y con miembros de su familia y amigos como actores su primera obra teatral y la introduce a su público con un discurso, en el que explica el valor y el mensaje de este nuevo arte. La obra tiene el título de *Al-bajil* que en árabe significa ‘el avaro’, en clara referencia a su modelo original de Moliere.

En su discurso de representación de *Al-bajil* dice al-Naqqash:

Durante mi itinerario por los países europeos y Francia, he examinado los medios y las ventajas que ayudan a cultivar la afición teatral. En el teatro los europeos practican juegos raros y cuentan historias estupendas llevan por fuera la metáfora y el humor y en el interior la verdad y la razón (Najem, 1956: 33).

A finales del año 1849 o principios de 1850, al-Naqqash lleva a escena, en su propia casa también, la segunda obra titulada *Abu al-Hasan al-Mgaffal wa Harun al-Rashid* (Abu al-Hasan el tonto y Harun al-Rashid), que es una adaptación de uno de los

muchos relatos de la obra clásica árabe *Las mil y una noches*. La tercera y última obra escrita y dirigida por Maroun al-Naqqash⁹⁴ ve la luz en 1853, bajo el título de *Al Hasud al-salit* (El envidioso mordaz). En todas esas obras el pionero del teatro árabe moderno remeda el teatro occidental, adaptando su técnica tanto en la dirección como en la interpretación.

Las obras de al-Naqqash, dejan plantada la semilla del teatro árabe que siguen cuidando sus discípulos, especialmente sus más allegados, como su hermano Niqula y su sobrino Salim que escribe y traduce varias obras.

Pero el conocimiento real y de forma más honda del teatro occidental por los árabes ocurre a través del contacto directo con Europa, sobre todo por parte de los que fueron enviados a Europa en misiones culturales o becas de estudio, como es el caso de Rifaa al-Tahtawi (1801-1873). Al-Tahtawi viaja a Francia como encargado de la primera misión cultural egipcia y permanece allí cinco años (1826-1831). Su experiencia queda registrada en una especie de diario que se publica en el año 1835 con el título de *Tajlis al-ibriz fi-taljjs Bariz* (El oro refinado de Paris).

En *Tajlis al-ibriz fi-taljjs Bariz* Al-Tahtawi simplifica conscientemente los conceptos referentes al teatro, por tratarse de un género nuevo para los árabes. Al hablar del teatro, utiliza los mismos términos franceses, como "théâtre" y "spectacle", cuando no encuentre sus equivalentes en árabe. Describe la construcción del teatro y de su técnica, diciendo:

Estos teatros tienen la forma de unas casas espléndidas, con una cúpula magnífica. Tienen varios pisos y en cada piso existen cuartos alrededor de la cúpula por dentro. Y en un lado de la casa hay un escenario amplio, sobre el cual puede asomarse desde los palcos, de modo que todos los que se encuentran en esta casa pueden ver lo que ocurre en el escenario. Además está iluminado con magníficas lámparas (Al-Tahtawi, 1974: 256).

En este breve texto, Al-Tahtawi repite, como vemos, la palabra "magnífica" varias veces, lo que demuestra su gran admiración hacia el teatro y su empeño por convencer al lector de la importancia de este arte. Llama "jugadores" a los actores y

⁹⁴ En 1849 dirige y presenta "*Al-Shayj al-Yahil*", (El anciano ignorante), escrita por su hermano Niqula.

“juego” a la propia obra, pero explica que se trata de juegos educativos que sirven para enseñar y educar.

Por otro lado, llama su atención la alta consideración social de los actores franceses y los compara con las “Awalim”⁹⁵ de Egipto, diciendo que aquellos invitan a tener una buena conducta, mientras que esas últimas son en cambio mujeres que provocan con su baile a los hombres y excitan los instintos (Saleh al-Khalifa, 2000: 17).

El otro pensador árabe que deja constancia de su experiencia con el teatro occidental a través del teatro inglés, es el libanés Ahmad Faris al-Shidyaq (1804-1888). Su opinión acerca del teatro se parece, en líneas generales a la de al-Tahtawi, aunque mucho más abierto a la cultura occidental. En su libro *Kashf al-mujabba an funun Uruba* (Descubrir lo oculto de las artes de Europa), utiliza el término “*Malha*” (lugar de diversión) al referirse al teatro. En ocasiones utiliza la palabra “*muhawarat*” (conversaciones o diálogos) para referirse al hecho teatral. De su comentario se aprecian unos conocimientos bastante amplios del teatro europeo y de su evolución. Pronto se da cuenta de que el teatro árabe debe apoyarse sobre dos bases: la técnica del teatro occidental, por un lado y la tradición árabe que podría ser fuente de los contenidos y de los personajes, por otro. Esta opinión representa la visión de los intelectuales árabes acerca del teatro en general. Se interesa por las historias de dos poetas preislámico, Imru al-Qaís y al-Samaw’al, y las propone para una posible representación de la que explica las pautas y las condiciones, caracteriza los personajes y marca los límites de los actos.

La estancia de Muhammad al- Muwaylihi (1868-1930) en Europa durante tres años, le proporciona una experiencia rica y variada que refleja en su obra *Hadith Isa Ibn Hisham* (La charla de Isa Ibn Hisham). En ese libro el autor intenta exponer los cambios que experimenta Egipto a raíz de la influencia de la cultura europea. Trata en uno de sus capítulos el teatro, al cual atribuye un papel social y cultural muy relevante. Esta imagen positiva sobre el teatro se repite en otro autor: el sirio Muhammad Kurd Ali (1876-1953) en su libro *Garaib al Garb* (Las rarezas de Occidente), alaba el elevado nivel del teatro occidental y critica el pésimo nivel del teatro árabe que había conocido en Siria y Egipto antes de marcharse a Europa.

⁹⁵ Bailarinas populares de mala reputación.

El segundo creador del teatro árabe aparece en Siria. Se trata de Abu Jalil al-Qabbani. Nacido en 1835, al-Qabbani vive la época de florecimiento del teatro iniciado por Maroun al-Naqqash y sus discípulos en Líbano. Sus conocimientos de la cultura árabe y turca, y lo que había aprendido de música, baile y canto le ayudan a dar sus primeros pasos en la fundación del teatro árabe en Damasco.

La vida de este creador se divide en dos etapas, la primera, de prueba e iniciación, se extiende desde sus comienzos como dramaturgo a partir del año 1865 hasta el año 1884 en que se traslada a Egipto. En su segunda etapa egipcia, debuta como dramaturgo con algunas obras representadas en Alejandría y después en el Cairo (Naym, 1963, prólogo s/p.)

Al-Qabbani fue el auténtico creador del teatro musical árabe, por lo que se le considera el pionero en este arte. Conoció algo de la literatura turca, especialmente obras teatrales de autores del siglo pasado traducidas al árabe y partió en sus comienzos de la observación de aquellas muestras en sus aspectos más sencillos, basándose así en el canto, la música y el baile, y en sus aspectos técnicos más complejos tomados de la literatura turca (Naym, 1980: 65)

También hace uso de la tradición histórico-cultural árabe y de ahí toma la inspiración para sus obras. Estas se caracterizan por el empleo de un registro clásico del idioma árabe con el fin de dirigirse a una nación unida por su idioma y historia comunes (Abu Shanab, 1978: 12).

Al principio al-Qabbani actúa con un grupo de actores en su casa de Damasco. Luego funda una compañía que representa bajo su dirección una serie de obras de su autoría, basadas en *Las mil y una noches*. Pero las autoridades en aquel tiempo prohíben la compañía y clausuran el teatro que incluso es quemado (Wannus, 1988: 59-77).

En Egipto tuvo gran éxito en colaboración con Salama Hiyazi, a quien se atribuye la creación del teatro en este país (Al-Musa, 1997: 19). Al Qabbani, sin duda, fue uno de los pioneros en consolidar el teatro árabe, dejando muchos discípulos que siguieron sus pasos tanto en su país natal, Siria, como en Egipto.

La tercera figura que potenció el papel del teatro en el mundo árabe es el egipcio Yaqub Sannu (1839-1912), políglota y gran artista que funda un teatro en el Cairo en

1870. Escribe sus piezas en dialecto egipcio, y ejerce una gran influencia en los dramaturgos egipcios y en todo el teatro posterior.

Sin duda, los creadores del teatro árabe se encontraron en sus comienzos sin un punto de referencia y se sintieron sin raíces al adentrarse en un terreno poco firme ya que el modelo que tenían, el europeo, no guardaba mucha relación con su vida. Sin embargo, poco a poco iban introduciendo aspectos de la cultura indígena en sus obras y creando un teatro árabe propio. Más tarde, algunos autores dirigieron su mirada hacia la historia y el patrimonio cultural árabes, inspirándose en ellos para escribir sus obras, y destacar acontecimientos y situaciones que estimulasen el orgullo nacional. Detrás de ello, yacían motivos políticos, sociales y nacionales

Los dramaturgos árabes intentan inspirarse en su ambiente, su legado popular y su folklore, mostrándolos bajo una nueva luz para tratar los problemas humanos eternos.

Es ahí donde reside la auténtica personalidad árabe que ahonda sus raíces en el pasado y en la cultura popular. Esta reafirmación de la propia identidad es un fenómeno de toda nación nueva y la nación árabe iba entonces despertando de un letargo que duraba siglos para encontrarse con la modernidad. Los intelectuales árabes, tras el contacto con Occidente, ora violento en forma de invasión colonialista ora pacífico como becados y enviados culturales en países europeos, se afanaban por aprender las nuevas ciencias y artes occidentales y por trasladarlas a sus sociedades con el fin de acelerar el proceso de modernización. Como parte de aquellos intelectuales, los primeros dramaturgos árabes, tras conocer el teatro occidental y comprender su función artística y social, se vieron interesados por trasladarlo a su cultura, sin renunciar a la necesidad de adaptarlo al gusto de su propio público o de entroncarlo con su legado cultural árabe.

Tawfiq al-Hakim fue el dramaturgo más destacado entre los que se esforzaron por encontrar un modelo árabe propio. Entre otras cosas, propuso la introducción de figuras tradicionales árabe como las de “*al-Hakawati*” (el narrador), “*al-Maddah*” (el elogiador) y “*al-Muqallid*” (el imitador) en las obras dramáticas para educar el gusto teatral del espectador árabe y crear así un modelo teatral egipcio que tuviera sus raíces en el arte popular. Con ello, Al-Hakim pretendía abrir el camino a las teorías más modernas del teatro contemporáneo dándole una tónica popular. Mantenía que ese

método “puede ser útil para adaptar cualquier obra antigua o moderna, nacional o internacional” (Al-Hakim, 1967: .14). Al-Hakim también intentaba establecer una relación íntima entre el arte y el hombre a través de la demolición de la barrera que existe entre el espectador y la acción teatral, creando una vinculación viva y directa entre “*al-Hakawati*”, “*al-Muqallid*”, “*al-Maddah*” por un lado y el público por otro. Seguin él, teatro y público deben ser inseparables.

El literato egipcio polifacético Yusuf Idris (1927-1991) es otro dramaturgo árabe moderno que probó con introducir un aspecto folklórico en el teatro, en un intento de consolidar el teatro árabe y darle visos de autenticidad, como lizo en su famosa obra dramática titulada *al-Farafir* de 1963⁹⁶. Sostenía que el teatro árabe tuvo un nacimiento anómalo, y lo calificaba de “sobrino falso del teatro francés de los siglos XVIII y XIX” y que “para crear el teatro egipcio no es suficiente encontrarse un tema teatral, sino que hay que crear la técnica adecuada a la representación de la vida” (Idris, 1984: .37), y para ello incorporó a sus obras dramáticas aspectos de al-Samer⁹⁷.

Aunque las obras de estos pioneros carecían de algunos aspectos dramáticos y tenían sus defectos técnicos, tanto a nivel de textos como en la interpretación, en realidad, ellos han establecido la base y el punto de arranque de este género que hoy en día cuenta con una tradición bastante sólida y rica.

Así, pues, fueron los comienzos del teatro árabe que en su génesis tomó al europeo como modelo y fue en algunos sentidos una imitación del mismo, antes de desarrollarse unas señas de identidad propias. Los dramaturgos árabes pioneros fijaron las bases del teatro árabe con obras de elaboración propia que encontraron una buena aceptación por parte del público. Además esos creadores desempeñaron el papel de dramaturgos, directores y actores a la vez.

⁹⁶ Plural de “farfur”, denominación egipcia para un personaje que se parece mucho al “bufón”, que es una mezcla de payaso, sabio y filósofo al mismo tiempo, con el papel de hacer reír a los presentes con sus opiniones y gestos.

⁹⁷ Al-Samer: es una representación teatral de origen egipcio que se celebra en fiestas populares como bodas y ferias. Se presenta por una banda compuesta de músicos, con tambores, bailarinas y cantantes. Los actores, generalmente semi-profesionales, practican sus oficios de día y por la noche se convierten en artistas, llevando vestidos adecuados a sus papeles y maquillados con un poco de harina o yeso en la cara. Véase Kholi, 1966, p17.

De todo lo expuesto anteriormente, podemos extraer las siguientes conclusiones, en las que, además, coinciden la mayoría de los estudios sobre el teatro árabe:

1- Reconocer que el teatro es un género nuevo que los árabes no conocieron hasta la segunda mitad de siglo XXI, de manos de Maroun al-Naqqash, quien imitó el teatro occidental y adoptó su técnica, tanto en la dirección como en la interpretación. Esta opinión es prácticamente unánime entre los investigadores del género, con la salvedad de unos pocos que han procurado buscar en la tradición literaria anterior algunos elementos dramáticos o para-teatrales.

2- Dar por hecho que las zonas del Líbano y Siria fueron las primeras en conocer esta actividad que fue trasladada más tarde a Egipto, donde contó con mejores circunstancias para su desarrollo y evolución.

3- Los términos utilizados al principio para referirse al teatro demuestran un caos que confirma la carencia que había en la lengua y en la tradición literaria árabes para denominar los conceptos relacionados con esta actividad. Así encontramos entre otros, términos como “*Teatr*”, “*malha*”, “*marsah*”, “*marsah*”, “*novela representativa*”, “*novela marsahiyya*”.

4- En su continua búsqueda de nuevas formas para “arabizar” el nuevo género dramático y entroncarlo con el legado cultural propio, los dramaturgos árabes recurrieron a algunas conocidas actividades populares y sociales “para-teatrales”, como “*al-halqa*” (el círculo), la celebración anual de la muerte de al-Hussein Ibn Alí por los chiíes en Irán y Iraq, el género de “*la maqama*”,⁹⁸ etc.

Finalmente, y en alusión a la actividad dramática en el mundo árabe durante las últimas décadas, aunque en una síntesis necesariamente somera, hemos de apuntar que el teatro árabe, desde los años setenta del pasado siglo hasta acá, viene experimentando con todo tipo de estilos y corrientes en busca de un modelo más adecuado y más eficaz. Encontramos en él huellas de Brecht, Beckett, Pirandello, Ionesco, Adamov, etc.

⁹⁸ Género literario en prosa rimada con intervalos de poesía y retórica extravagante, inventado en el siglo X por Badí al-Zaman al-Hamadhani. Las “*maqama*” tienen por protagonistas a personas pícaras y tramposas de verbo fácil cuyas andanzas y aventuras son relatadas por un narrador a una asamblea de gente en lugares públicos. Algunos investigadores ven en ese género la semilla de la comedia.

El llamado “El teatro dentro del teatro” de Pirandello que se conoce a mediados de los años veinte de este siglo, tiene un gran eco en el teatro árabe, que aprovechó esta experiencia en distintos países, aunque sin mucho éxito en lo que a la respuesta del público se refiere. Los directores de teatro normalmente experimentaban con las tendencias nuevas surgidas en el extranjero, pero enseguida las abandonaban para seguir su búsqueda de nuevas fórmulas más acordes con su entorno social y el gusto de su público.

CAPÍTULO VIII. LA TA'ZIYA Y EL MUNDO ISLÁMICO

VIII. 1. El mes santo de Muharram o Ashura y sus rituales

El décimo día del mes Muharram, el primer mes del calendario lunar usado en el mundo islámico, se denomina Ashura⁹⁹ o Día de Ashura y en él se celebra una festividad religiosa sobre todo en el ámbito de la confesión chií.

Ya antes de la aparición del Islam, el mes de Muharram tenía un marcado carácter sagrado para hebreos y árabes por igual. Ese mes era el último de tres sucesivos meses durante los cuales las beligerantes tribus árabes declaraban y observaban escrupulosamente una tregua o una suerte de pacto de no agresión entre ellos, en medio de sus incesantes luchas y contiendas. Luego, cuando el profeta Mahoma emigró a Medina desde la Meca con los primeros musulmanes para huir de sus perseguidores, encontró a los judíos de la ciudad ayunando en ese día, y lo decretó como día de ayuno también para los musulmanes en respeto y reconocimiento a la tradición ibrahímica. Sin embargo, para distinguir a los musulmanes de los judíos ordenó a sus fieles ayunar el día anterior, es decir el noveno día de Muharram. Desde entonces, la observancia del ayuno de Ashura viene considerándose como una acción encomiable entre los musulmanes sunitas.¹⁰⁰

Por otra parte, la tradición islámica mantiene que profeta Mahoma enfatizó la relevancia del décimo día del mes de Muharram por ser, de acuerdo con sus palabras transmitidas en un hadiz¹⁰¹ registrado por Abu Huraira¹⁰²:

Dios El Altísimo creó Su Trono, Su Escaño, Su Tabla Sagrada y Su Lápiz en este día. Creó a Gabriel y a todos los ángeles en ese día. Creó los cielos, las

⁹⁹ Voz derivada de la raíz árabe “‘ašr: diez” y que se ha españolizado como Ashura.

¹⁰⁰ Enciclopedia del islam, entrada “Ashura”, consultada el 27 de noviembre de 2012.

¹⁰¹ Un hadiz o hadiz (árabe: حديث, ḥadīth en general, "narración, referencia") literalmente significa un dicho o una conversación, pero islámicamente representa los dichos y las acciones del Profeta Mahoma (y de los imanes en el caso de los chiíes) relatadas por sus compañeros y compiladas por aquellos sabios que les sucedieron.

¹⁰² Abu Huraira (603-681) fue un compañero del profeta Mahoma y el narrador de los hadices más citados en la cadena de autoridades (Isnad) por los sunitas.

estrellas y la tierra en ese día. La primera lluvia cayó en la Tierra ese día, creó a Adán en ese día, y lo puso en Su Paraíso y Le perdonó su pecado por comer el fruto prohibido. El profeta Abraham nació en ese día, Dios lo salvó del fuego de Nemrod y salvó a su hijo Ismael de ser sacrificado en ese día [...] El arca de Noé encontró tierra segura en el monte de Judi en ese día. El profeta Moisés se salvó del ejército del Faraón, el profeta Jonás salió del estómago de la ballena y Jesús fue llevado a los cielos en ese día. El fin de los mundos llegará el décimo día de Muharram [...] Quien celebre este día no sentirá dolor cuando le llegue el momento de la muerte (Abu-Al Kasem, vol.II: 401).

En la actualidad, en uno de los países musulmanes, el Magreb la ceremonia de Ashura es algo diferente del resto de los países musulmanes, por tratarse de una celebración alegre del comienzo del año nuevo en el calendario islámico, reflejando con ello la supervivencia de ritos agrarios muy antiguos: De hecho, la conmemoración de la muerte del año que llega a su fin y la celebración de su nuevo nacimiento mantienen sus originales aspectos populares, que son a la vez tristes y alegres.

Mientras en el ámbito del chiísmo, que es lo que nos interesa de manera particular, la conmemoración y observancia de Ashura, recuerdan el asesinato del Imam Hussein, al que los chiíes consideran sucesor legítimo del profeta Mahoma. La muerte o “el martirio” de Hussein Ben Alí, ocurrido el diez de Muharram del año 60 A. H./680 d. C. es considerado por los chiíes como uno de los episodios más tristes de la historia, episodio que les ha hecho llorar, literalmente, a lo largo de los siglos siguientes. Desde esa fatídica fecha, el Imam Hussein, nieto de Mahoma e hijo de Alí y Fátima, será recordado, entre otros muchos epítetos, como el “Señor de los Mártires”, y estará a la cabeza de todos los mártires que el chiísmo dará a lo largo de su andadura.

A pesar a todo, los investigadores modernos siguen indagando fuentes primarias para esclarecer los interrogantes que envuelven aquel suceso que supuso un punto de reflexión en la historia del chiísmo (Wellhausen, 1996: 105-120 y Sayyid Muhammad, 1989: 17 -221.). Al contrario de lo que pensaban los rivales de Hussein de que acabando con su vida pondrían fin al movimiento que representaba, Ashura desempeñó, como veremos, un papel crucial en la configuración ideológica de esta rama del Islam y su repercusión fue tan honda que muchos creen que lo sucedido en la Ashura del año 60 de la era musulmana es la génesis del chiísmo (Jezri, 2009: 70).

Pues a pesar de que varias fuentes pertenecientes a otras confesiones islámicas rechacen tal opinión y aseguren que los chiíes ya existían en vida del Profeta y que el martirio del Imán Hussein no hizo sino refrendar su existencia formal, la tragedia de Ashura desempeñó un papel enorme en la consolidación de la identidad chií, y no solo en su génesis, puesto que el destino de Hussein llegó a ser el elemento más importante en la relativamente rápida difusión del chiismo. Sin lugar a dudas, esa tragedia infundió un nuevo espíritu y un renovado entusiasmo religioso, así como unos sentimientos profundos entre los miembros de la comunidad chií (Sayyid Muhammad, 1989: 189).

Los chiíes de Kufa¹⁰³, que en un principio invitaron al Imán Hussein a venir a la ciudad para abandonarlo luego a su suerte, se quedaron profundamente impresionados por aquella tribulación y una sensación de arrepentimiento se adueñó de sus almas, al punto de que de ahí en adelante siempre tendrían en mente la idea de vengar la sangre del Imam y de los suyos.

Tras la muerte repentina del califa Omeya Yazīd, los chiíes arrepentidos que se hacían llamar precisamente así: “*Tawwābūn*” (arrepentidos), no tardaron en alzarse contra los Omeyas. La renuncia al Califato por parte de Mu‘āwiyah y los altercados y levantamientos que por doquier surgían en contra de su sucesor Marwān, alentó a los levantados a tomar Kufa. En un acto simbólico y sentimental, lo primero que hicieron fue visitar las tumbas de Hussein y de todos los mártires de Kerbala¹⁰⁴ y oficiar una ceremonia triste y empañada de dolor y llanto, consagrada de ahí en adelante como modelo de los lutos de Ashura. (Aṭ-Ṭabarī, vol. V: 581-583 e Ibn Al-‘Aṭīr, 1981, vol. III: 332-347).

La mayoría de las fuentes históricas cuentan que la primera sesión de condolencias específica para conmemorar la muerte de Al-Hussein se celebró en la

¹⁰³ Kufa (الكوفة) Al-Kūfa en árabe) es una ciudad de Irak situada a unos 170 km al sur de Bagdad y a 10 km al noroeste de Nayaf. Tenía 110.000 habitantes en 2003. Es, junto a Kerbala y Nayaf una de las tres grandes ciudades chiíes de Iraq. Kufa se fundó en el siglo VII para ser un polo de inmigración árabe y capital del sur de Mesopotamia. El núcleo de población anterior era una ciudad sasánida, que se amplió con barrios árabes hacia el 638.

¹⁰⁴ Kerbala, que da su nombre a la batalla de Ashura en la que muere el Imam Hussein, es una ciudad situada a 102 kilómetros al sur de Bagdad. En ella están enterrados el Imán Al-Hussein y su hermano Al-Abbas, así como setenta y dos de sus compañeros y discípulos. Es el centro de los rituales anuales que los chiíes celebran para recordar la tragedia del martirio de Al-Hussein y de sus compañeros y seguidores.

ciudad de Kerbala a los cuarenta días de su desaparición, exactamente el 20 del mes de Safar, en el año 61 de la Hégira, al volver de Siria los familiares y hombres de Al-Hussein hechos prisioneros, en su camino hacia Medina. Pocos años más tarde, en el 65 de la Hégira, los “*Tawwābūn*” celebraron en Kerbala unas grandes exequias que se siguieron celebrando anualmente y se extendieron a la mayoría de las ciudades del centro y del sur de Irak. Sin embargo, esas celebraciones tienen características especiales en las ciudades religiosas y sagradas para los chiíes como Kerbala y Nayaf¹⁰⁵, así como en el barrio de Al-Kadhimiyya, en pleno corazón de la capital Bagdad (Abdel Amir Alwan, 2006: 68). A continuación describiremos algunas manifestaciones de ese dolor en los centros urbanos mencionados anteriormente.

Para las exequias, comienzan los preparativos desde el primer día del mes de Muharram, día en que todas las mezquitas se cubren de negro y se cuelgan banderas en casi todas las casas, en las calles y caminos. Son banderas de diferentes colores, teniendo cada color un determinado significado. Se cuelgan igualmente paneles negros con leyendas que glorifican la conmemoración. La mayoría de las mujeres y muchos hombres se visten de negro, sobre todo en las aldeas, mientras que en las ciudades los hombres se limitan a llevar una camisa negra. Se levantan tribunas¹⁰⁶ sobre las cuales se celebran los rituales funerarios o para acoger a los visitantes de otras regiones y darles de comer y beber gratuitamente. Se instalan igualmente altavoces y aparatos de televisión que reproducen salmos específicos sobre el martirio de Al-Hussein y transmiten conferencias religiosas acerca de su tragedia y de los sufrimientos de los Mártires de la batalla de Kerbala. Las celebraciones femeninas se organizan en las casas, en particular en las moradas de personas pudientes o con una alta situación religiosa y social.

Las tres ciudades religiosas se caracterizan por el hecho de que cada uno de los gremios de carpinteros, joyeros, sastres, etc., organiza un desfile específico, con sus

¹⁰⁵ Nayaf (en árabe: النجف) es una ciudad de Irak, situada a unos 160 km al sur de Bagdad. Es una de las ciudades sagradas de los chiíes y el centro del poder político chií en Irak. Nayaf es famosa por ser el lugar al que se atribuye albergar la tumba de Alī ibn Abī Tālib (también conocido como Imam Ali), al que los chiíes consideran su fundador y el primer Imam. La ciudad es un centro de peregrinación para todo el mundo islámico.

¹⁰⁶Plataformas elevadas y generalmente con barandilla donde se instalan las autoridades o los espectadores que contemplan un desfile o un espectáculo público, generalmente al aire libre.

particulares pendones y banderas, llamadas en Irak ‘alam zanki’, que viene del persa ‘alam yanki’ y significa bandera de guerra.

En el desfile se lleva una suerte de ataúd que no carece de belleza, decorado con espadas y escudos, cuyo peso oscila entre 110 y 500 kilogramos. Generalmente lo transporta un solo hombre, de compleción fuerte. Los desfiles pasan diariamente por las calles de las ciudades durante los diez primeros días de Muharram, acabando su recorrido en alguna de las sagradas tumbas de estos lugares.

Respecto al ritual del décimo día de Muharram se celebra en Kerbala la carrera conocida como la “carrera de Twiri”, tras el nombre del distrito en el que se organiza. A dos kilómetros del mausoleo del Imam Al-Hussein, en el lugar llamado “Qantarat As-Salam” (Puente de la Paz), se reúne gentes de todas las edades. Después de la oración de media tarde, una persona que representa al Imam monta un caballo y da la orden de salida y la muchedumbre, a la que se agregan personas a lo largo del camino, avanza hacia el mausoleo del Imán Al-Hussein golpeándose la cabeza con las manos y repitiendo diversos lemas. Del mausoleo de Al-Hussein van al de Al-‘Abbās (hermanastro de Hussein), y después al lugar llamado “Al-Mujayyam” (el Campamento), que es el lugar donde están instaladas las tiendas de campaña de la familia de Al-Hussein, a unos 150 metros de su actual mausoleo.

En dicho campamento, compuesto del mismo número de tiendas que había en la época rememorada, un hombre representando el personaje histórico de Shimr bin Dī-I-Yawsan¹⁰⁷, que fue uno de los dirigentes del ejército de Umar b. Saad y quien efectivamente prendió fuego al campamento de Al-Hussein y los suyos, repite el mismo gesto, después de representar algunos episodios de la batalla de ese día. Cuando los participantes en la carrera llegan al campamento en llamas, se lanzan desesperadamente hacia adelante para intentar apagar el fuego, en medio de los gritos y llantos de las mujeres reunidas cerca de allí. Los espectadores también se lanzan para intentar apagar las llamas e igualmente para recoger pedazos de la tela quemada y guardarlos como reliquia y recuerdo.

¹⁰⁷ Uno de los más encarnizados detractores de la causa del Imán Hussein y uno de los principales agentes de la batalla de Kerbala. Su hostilidad contra Hussein llega al punto que cuando este fue herido Šimr aprovecha el momento para decapitarle. Más tarde muere asesinado por Mujtār, en venganza por la muerte del Imán

Después de esa carrera, los actos tradicionales de Ashura tocan a su fin. A la caída de la noche se apagan las luces de la ciudad en señal de luto por la muerte de Al-Hussein y los ciudadanos encienden velas y salen a recorrer las calles con ellas.

El colofón último de estas celebraciones tiene lugar el 12 de Muharram, llamado “Tercer Imam” en alusión al tercer día de su muerte. En ese día acude toda la tribu de los Bani Assad, cuyos miembros habían dado sepultura a Al-Hussein y a todos los muertos de su familia y partidarios el año 61 de la Hégira, según las crónicas históricas. Los miembros de la tribu llegan afligidos portando palas e instrumentos utilizados en los entierros y van repitiendo en dialecto: “Abbas, dónde cavamos, enséñanos el lugar”, en alusión a la pregunta que hacen los sepultureros a los familiares de los muertos para que les indiquen dónde quieren enterrar a los suyos. Después de este acto, la tribu visita el mausoleo de Al-Hussein y reza ante su tumba.

El escritor y novelista español Juan Goytisolo nos ha transmitido una detallada imagen del duelo chií con hondas reflexiones sobre su significado después de asistir a la ceremonia de Ashura en Irán. Así describe Goytisolo “los días de duelo”:

Muharram es el reino de la espontaneidad creadora, del ansia popular de compartir los tormentos infligidos a los descendientes del profeta, del afán de expurgar los males y miserias propios con mortificaciones sangrientas. Millones de personas impulsadas por una necesidad moral y física intervienen en una impresionante exhibición colectiva, no como espectadores, sino como actores, protagonistas, comparsas. Muharram libera, como un sicodrama, a mujeres y hombres de sus frustraciones cotidianas: su identificación con los mártires de Kerbala es simultáneamente el testimonio de su compasión y un acto de rebelión casi metafísica. La esperanza en el advenimiento de un mundo de verdad y de justicia, cifrada en el retorno del Imán Oculto, mezcla la escatología de lo invisible con una celebración tumultuosa y dramática de los valores y tradiciones populares perseguidas con saña por espacio de siglos. Como muestra numerosos documentos y testimonios de viajeros, la conmemoración popular del drama de Kerbala se remonta a los primeros tiempos de la islamización del país. Apoteosis del dolor y transferencia del ideal de justicia terrestre al esoterismo sutil de la figura de Mahdi o manifestación de rebeldía y símbolo de esperanza, el aniversario de Muharram es en cualquier caso una ceremonia intensa y

sobrecogedora, cuya índole mesiánica y martirial ofrece sorprendentes paralelos con la representación de la Pasión de Jesús en las procesiones andaluzas del Viernes Santo (Goytisoló, 1997: 64-69).

Y continuó describiendo la ceremonia del penúltimo día de Muharram que se llama el desté¹⁰⁸:

Las cofradías llamadas de Sina-zen avanzan en filas paralelas y se detienen en los patios de los santuarios religiosos o frente a los púlpitos y tablados del taziá, dándose mutuamente la cara. Gobineau¹⁰⁹ nos ha dejado una descripción de ellas que se ajusta a las procesiones de hoy: «Con la mano derecha forman una especie de venera y se golpean violenta y cadenciosamente debajo del hombro izquierdo. Ello causa un ruido sordo que, cuando es producido por muchas manos, se oye a larga distancia y crea un efecto sobrecogedor». A veces, los penitentes, enardecidos por la emoción y jaculatorias de la megafonía, baten su pecho con ambas manos y realizan movimientos sincopados, con los ojos cerrados y expresiones de conmoción intensa. La introducción de elementos modernos—altavoces, neones de colores chillones de forma piramidal —puede contrariar a los espíritus exquisitos y oponerse a las normas del gusto, pero en el delirio del Ashura operan como ingredientes cuyos efectos acumulativos se integran en el conjunto como la profusión de ornamentos, angelotes y exvotos en un altar barroco. El desté es una versión popular y espontánea de nuestro auto sacramental. Entre grupo y grupo, en la calzada abarrotada de público, desfilan carrozas multicolores de adornos extravagantes. Algunos portadores robustos, cargados de pesados y enormes estandartes, los yerguen apoyando su potente mástil en la entrepierna, inician una arriesgada danza y conjugan su ruda y viril exhibición con lagrimas de compasión y preces al Imam Mártir. Unos adolescentes llevan en andas una especie de palanquín blanco la tiendecilla del hijo de seis meses de Hussein, víctima asimismo de la matanza. Los cofrades de

¹⁰⁸ Palabra de origen pérsica significa desfile de personas.

¹⁰⁹ Joseph Arthur de Gobineau, más conocido como Gobineau, y a veces referido como "El Conde de Gobineau", (1816 –1882), fue un diplomático y filósofo francés, cuya teoría racial, impregnada de antisemitismo, llegó a ser empleada posteriormente como justificación filosófica del racismo nazi.

las husseinías atizan las brasas de los fogones y sacrifican reses al borde de los ubicuos canalillos de desagüe. Mientras algunos fieles se recogen a sus casas exhaustos, otros deambulan hasta la alborada en un estado insomne, de excitación festiva. Niños y mujeres son dueños de la calle y pasean sin rumbo, consumiendo refrescos y dulces, envueltos con un halo de incienso o alguna otra sustancia odorífica” (Goytisolo, 1997: 78-79).

En el ethos chií, revivir el ritual de los sufrimientos y el dolor del Imán Hussein está dominado por una necesidad de revivir los sufrimientos de Ahl al-Bayt¹¹⁰ cada año. En este manifiesto de revivir Ashura, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, todos participan con un único sentido de compromiso y devoción.

VIII. 2. El contexto histórico del martirio del Imam Hussein

Tras el asesinato del tercer califa, Utman b. Affan, se eligió a Ali b. Abi Ṭalib, primo y yerno del profeta, como el cuarto Califa. El gobernador de Siria, Muawiyah, pariente del asesinato califa Utman, negó lealtad a Ali y se rebeló contra él, usando el asesinato de su primo como pretexto. Esto dio lugar a enfrentamientos armados entre el Califa y Muawiyah y la comunidad del islam se dividió entre los dos bandos. A la muerte de Alī por asesinato, su hijo mayor, Hasan, renunció a su derecho de sucederle en el califato a favor de su rival Muawiyah, para evitar más derramamiento de sangre y este último se convierte en el quinto califa. Antes de su muerte, Mu’āwiyah logró cambiar el tradicional sistema consultorio de elegir a su sucesor y nombró a su hijo Yazīd como heredero, instituyendo con ello un régimen dinástico, por primera vez en el islam. Esta transformación fue considerada inaceptable por parte de algunos líderes de la nación islámica, incluyendo Al-Hussein, el hijo menor de Ali. (Jezri, 2009: 40).

¹¹⁰ Ahl al-Bayt o Gente de la Casa del Profeta (en árabe أهل البيت, *Ahl al-Bayt*, literalmente "la Gente (o Familia) de la Casa") es una expresión islámica que designa a los miembros de la familia del profeta Mahoma. Los musulmanes les dan una importancia especial e incluso los fieles, tal como es dicho en el Corán y en los Hadice. Hay, sin embargo, diversas interpretaciones sobre el alcance y la importancia de la Ahl al-Bayt. Para la mayoría de los musulmanes (los suníes), la Casa de Muhammad incluye sus esposas, su hija Fátima, sus tres hijos y su primo y yerno Ali b. Abi Ṭalib. Otra interpretación incluye todos los parientes de sangre de Mahoma, como los Banu Hashim o Banu Múttalib. Por chiíes imamites y ismaílites, Ahl al-Bayt es un concepto religioso central y sus componentes son considerados como los verdaderos sucesores de Mahoma.

Tanto en vida de Muawiyah como cuando llegó al poder, Yazid consideraba que la traba más importante a su mandato era la existencia de personas de alto y reconocido abolengo que le habían mostrado su oposición al negarse a prestarle juramento de fidelidad. Por lo tanto, al morir su padre, el año 60 A. H. / 680 d. C., y antes de que la noticia se propagase, escribió una carta a su primo Walīd bin ‘Utba, el gobernador de Medina, para que se apresurara a arrancarle la pleitesía a Al-Hussein y a otros de sus posibles oponentes (Ibn Qutayba, 198: 204 y Aṭ-Ṭabarī, vol. IV: 250).

Cuando Walīd bin ‘Utba le traslada la solicitud de rendir pleitesía a Al-Hussein, este le pide a Walīd posponer el juramento para otra fecha para hacerlo en público. Al día siguiente, Al-Hussein decide dejar la Medina y dirigirse a Meca. Cuando los líderes chiíes de Kufa, que habían sido seguidores de Alí, se enteran de que Al-Hussein había salido de Medina, le escriben una carta rogándole que tomase el mando de la comunidad chií de Kufa y animándole además a rebelarse contra el nombramiento de Yazīd. Cartas, invitaciones y peticiones de la misma índole le iban llegando a Al-Hussein de parte de otras personalidades de Kufa, especialmente de los colectivos yemení y persa que temían una hegemonía Omeya y querían acabar con ella.

Antes de tomar una decisión, Hussein envió a su primo Muslim bin Aqil a Kufa para explorar el terreno y averiguar la falsedad o veracidad de la oferta de los Kufíes. A su llegada, los chiíes le recibieron con mucho entusiasmo a Aqil y miles de personas le visitaron en los sucesivos días para expresar su apoyo y jurarle lealtad a Al-Hussein (Jezri, 2009: 62- 63).

Una vez se hubo cerciorado de estos respaldos, Muslim bin ‘Aqīl escribió una misiva a Al-Hussein animándole a venir a Kufa lo antes posible (Mufid, 1995, vol. II: 44-51 y Al- Mas‘ūdī, vol. III, 1992: 64). La presencia de bin Aqil en Kufa alertó al gobernador de Kufa, Namân bin Bašīr¹¹¹, con lo que este, junto con algunos de los allegados al aparato califal de los Omeyas que se sintieron amenazados, pusieron al corriente de todo esto a Yazid mediante un escrito en el que le pedían enviar a Kufa a un gobernador más duro. Tras recibir la misiva, Yazid destituyó inmediatamente a Namân bin Bašīr y confirió el mando de la ciudad a Ubaydullah bin Ziyad, a la sazón,

¹¹¹ Uno de los compañeros del profeta, era el niño pionero que nació en Islam de los Anšār y murió asesinado en el 65 AH por Kalid bin Jali Al-kalaji.

gobernador de Basora, a quien además le dio la orden concreta de apresar a Muslim bin 'Aqīl.

Una vez se hubo establecido en Kufa, 'Ubaydullāh b. Ziyād no se anduvo con miramientos e inició una serie de acciones radicales para apartar la población de Kufa de alrededor de Muslim bin Aqil. Así, apresó a este y a su anfitrión, Hani b. Urwa, y les mandó ejecutar. Mientras tanto Al-Hussein, ajeno a lo que en Kufa estaba sucediendo, interrumpió los ritos de su peregrinaje en ese año (60 A. H./680 d. C.) y puso rumbo a Kufa, confiando en lo que su primo, Muslim bin 'Aqīl, le había contado en su primera carta sobre la lealtad incondicional de la gente de Kufa para con su causa.

En el curso de su viaje a Kufa y ignorando que Muslim bin Aqil había sido asesinado, Al-Hussein envió otra carta por medio de otro emisario a Kufa para avisar a su población que estaba de camino e invitarles a mostrar más diligencia en el apoyo de su causa (Aṭ-Ṭabarī, vol. IV: 97).

Nada más llegar a Kufa, este emisario fue apresado por los soldados de Ubaydullah bin Ziyad, si bien le dio tiempo a destruir la carta para que los destinatarios de la misma no fuesen identificados. Cuando lo llevaron ante Ubaydullah bin Ziyad, el gobernador de Kufa le sugirió que si quería salvar la vida tenía que subir a lo alto de un púlpito y maldecir a Hussein y a sus deudos. Efectivamente, el emisario se subió al alminbar, pero en lugar de increpar contra el Imam comenzó a enviarle saluciones a la vez que dirigía sus maldiciones contra Ubaydullah bin Ziyad, rematando su discurso con una exposición del contenido de la misiva que antes tuvo que destruir, tras lo cual le bajaron de aquel púlpito y lo asesinaron.

Sea como fuere, Hussein acabó enterándose de la muerte de sus dos emisarios, Muslim y Hānī, cuando aún no había llegado a su destino. La noticia lo sumió en la duda de si debía o no proseguir su marcha, pero la insistencia de los hijos de Muslim, que reclamaban venganza por la sangre de su padre, la posibilidad de que la población kufi se adhiriera completamente a su causa y la inseguridad del regreso por el camino que había dejado atrás, le impidieron continuar su marcha hacia Kufa (Mufīd, 1999, vol. IV: 109).

- La batalla de Kerbala

En la zona de Šarāf, la caravana de Hussein tropieza con los primeros soldados del Ubaydullah b. Ziyad, capitaneados por Ḥurr bin Yazid, quien le comunica que tiene órdenes de apresarlos a todos y llevarlos ante el gobernador de Kufa. Al oír esto, Hussein da a sus hombres la orden de regreso por el mismo camino que habían venido, pero los soldados de Ḥurr se lo impiden. Al ver el retorno interceptado y al haber resuelto no ir a Kufa, Hussein no tiene más remedio que elegir, con el beneplácito forzoso de Ḥurr, una opción intermedia (Mufīd, vol. II, 1995: 117).

Ḥurr envía una carta a ‘Ubaydullāh pidiéndole nuevas órdenes y el gobernador de Kufa le responde que sea duro con Hussein y que lo hunda en aquellas tierras áridas. Ḥurr obliga a Hussein y a su gente a detenerse en un lugar llamado Kerbala, donde poco tiempo después se desplazan las tropas de Umar b. Saad para reforzar el asedio y tomar el mando de las tropas del gobernador de Kufa.

Desde entonces hasta el 10 de Muharram, el nuevo capitán mantiene varios encuentros con emisarios de Hussein, quien deja claro que estaba dirigiendo a Kufa por habérselo pedido su población, pero que al enterarse del ardid de los Kufíes, ya había decidido volver sobre sus pasos cuando se encontró con los soldados de Ḥurr bin Yazid. Para evitar una contienda, Umar b. Saad intenta convencer a ‘Ubaydullāh de dejar regresar a Hussein por donde había venido, pero entretanto Shimr b. al Yawsan logra persuadir al gobernador para que haga lo contrario. Ubaydullah ordena a Umar b. Saad cortar el suministro de agua a los asediados y presentarles batalla hasta conseguir su rendición total. El bloqueo del acceso al agua se produce tres días antes del diez de Muharram. La víspera, es decir, el día nueve, Umar b. Saad ataca el campamento de Hussein, pero la batalla se detiene y se llega a una tregua de un día por petición del mismo Hussein. Esa misma noche, este sugiere a sus seguidores aprovechar la oscuridad de la noche para dispersarse, pero ellos no quieren dejarle solo.

- El día de la batalla

La batalla de Kerbala tiene lugar el 10 de Muharram, en el año 61 A. H. (10 de octubre de 680 d. C.) en Kerbala, en el actual Irak. Hussein acaba las oraciones de la

mañana con sus compañeros y nombra a Zuhayr bin Qayn¹¹² para comandar el flanco derecho de su ejército, a Ḥabīb ibn Muzāhir para comandar el izquierdo y sitúa en el medio a su hermano Al- Abbas Ibn ‘Alī como abanderado. Los compañeros de Hussein suman 32 jinetes y 40 soldados de infantería. Hussein monta su caballo Dulyanaḥ y llama a todos, leales y enemigos, a reunirse con él para la defensa de la razón y la familia del Profeta Mahoma. Su discurso hace mella en Ḥurr quien abandona las filas de Umar b. Saad y se une al grupo pequeño de seguidores de Hussein. En ese mismo día, el gobernador de Kufa nombra a Shimr b. Dī-I-Yawsan comandante jefe de su tropa en lugar de Umar b. Saad (Aṭ-Ṭabarī, vol. VI: 244).

- La batalla

Umar b. Saad avanza y dispara una flecha al ejército de Hussein diciendo: “este es el testimonio ante el gobernador de que yo era el primer lanzador” (Al-Maqrīzī, vol. II: 287). El ejército de Ibn Saad comienza a atacar el ejército de Hussein con flechas. Casi ningún hombre del ejército de Hussein se escapa de ser alcanzado por una flecha. Ambas partes entran en acción y un grupo de los compañeros de Hussein resulta muerto.

En el curso de la batalla, Amr b. al-Hayyay, un lugarteniente del ejército de Umar bin Saad dice a sus hombres: “¡Combatid contra quienes abandonaron su credo y se alejaron el conflicto!”. Al oírle decir eso, Hussein le contesta “¡Ay de ti, ‘Amr! ¿De verdad instigas a la gente a pelear conmigo? ¿Somos realmente los que abandonamos nuestro credo mientras tú lo defiendes? ¡Tan pronto como nuestras almas partan de nuestro cuerpo, descubrirás quien es más digno de entrar en el fuego! (Ibn Kaṭīr, vol. VIII: 182).

Con el fin de evitar el disparo de flechas enemigas sobre las tiendas del campamento de Hussein, donde había mujeres y niños, los seguidores de Hussein llegan uno a uno para despedirse de Hussein antes de salir a combate cuerpo a cuerpo y van

¹¹² Zuhayr ibn Qayn era un miembro de la tribu Bijli en Irak y mejor conocido por su participación en la batalla de Kerbala. A pesar del hecho de que él no quería ni hablar con Hussein Ibn ‘Alī, finalmente habló con él cuando su tribu se encontró con sus compañeros y su esposa le influyó para que hablara con él. Después de conocer a Hussein, Zuhayr quedó sorprendido por el contenido de su carácter. Después de este evento se puso tan contento con Hussein, que se ofreció como voluntario para unirse a su ejército contra las fuerzas de Ziyād, dirigidos por ‘Umar b. Sa‘ad.

cayendo uno tras otro tras luchar heroicamente. En el campamento de Imán Hussein es imposible conseguir agua durante tres días, ya que los enemigos se niegan a darles agua hasta a los niños sedientos (Aṭ-Ṭabarī, vol. VI: 251).

El hermano de Imán Hussein, Al- Abbas bin Ali, decide atacar a los soldados que custodian el acceso al agua, avanza hacia el corazón del ejército enemigo y logra él llegar hasta el ramal. Llena el odre de agua, lo carga sobre el hombro derecho y regresa hacia las tiendas de su campamento. Al ver lo ocurrido, Umar b. Saad ordena cortarle el camino a toda costa diciendo que si Al- Abbas regresa a los suyos con el agua nadie será capaz de derrotarles hasta el final del tiempo.

Entonces el grueso del ejército enemigo le cierra el paso y lo rodea. Al- Abbas lucha contra sus atacantes hasta perder su brazo derecho. Entonces carga el odre del agua sobre su hombro izquierdo y sigue avanzando hasta perder su otro brazo. Sus enemigos empiezan a disparar sus flechas contra él. Una de las flechas da en el odre del agua y hace que vierta su contenido. Otras flechas le atraviesan los ojos, pero sigue montado sobre su caballo hasta que alguien le golpea con su lucero del alba en la cabeza y le derrumba, y murió después de soportar la amputación de los brazos; Kasem, hijo de Hasan, le siguió en el martirio.

Tras la muerte del hermano, Al-Hussein no tiene más remedio que llevar a su bebé sediento hacia las filas enemigas para pedirles darle de beber. Un soldado dispara su arco y la flecha atraviesa el cuello del bebé que muere en los abrazos de su padre. Más tarde, el hijo mayor del Imam Hussein cae muerto en combate y sus enemigos cortan su cuerpo en pedazos. Exhaustos, los fieles del Imam se enfrentan al enemigo en el Ashura, decimo día de Muharram. Muchos sitiadores vacilan en alzar sus armas contra los descendientes del Profeta, pero Šimr ordena la matanza: Hussein es decapitado y su cabeza, convertida en trofeo. Al-Hussein y prácticamente todos sus partidarios acaban asesinados, incluyendo su hijo recién nacido de seis meses, ‘Alī al-Aṣḡar, mientras que las mujeres y los niños caen en cautiverio y son llevados como prisioneros a Damasco.

El cuerpo de Al-Hussein se entierra en Kerbala y su cabeza se lleva a Damasco para entregársela al califa. Sin embargo, la crónica histórica no resuelve la incógnita sobre el paradero final de la cabeza de Hussein. La tradición chií mantiene que el cráneo

de Hussein se conserva en un mausoleo anejo a la gran mezquita de Damasco, lugar que es objeto también de peregrinación. Sin embargo otra tradición dice que la cabeza fue llevada en algún momento a Kerbala, y otra tercera que fue llevada al Cairo por los fatimíes¹¹³, para conservarla en la mezquita llamada, en su honor, Al-Hussein.

VIII. 3. El texto histórico y la gestación del mito

La trágica batalla de Kerbala supone el punto de arranque del chiismo y del desarrollo ideológico de su doctrina. Al-Hussein se convierte en un abanderado de la justicia y un símbolo de resistencia frente al poder establecido, considerado como ilegítimo y opresor. La batalla de Kerbala crea así un héroe religioso popular en la conciencia islámica y da lugar a la aparición de la idea del regreso de Al-Mahdī¹¹⁴ el duodécimo Imán y sucesor de Hussein, al final de los tiempos para restaurar el orden en la tierra y restituir los derechos de la Familia del Profeta¹¹⁵.

El proceso de la redacción del relato de la tragedia de Kerbala ocupa un lugar destacado en la historia del chiísmo. Se le denomina *Al-Maqtal al-Husseini* y engloba todos los libros escritos por diferentes autores a lo largo de los siglos y que tienen por tema la narración de la historia de la batalla de Kerbala y la muerte de Hussein bin ‘Alī. El más antiguo de esos libros data del siglo VIII (Frank, 2003: 34), aunque los primeros narradores fueron los sobrevivientes de la batalla. De entre los libros de al-Maqtal que se han conservado destacan los siguientes:

¹¹³ El Imperio fatimí o califato fatimí fue un califato chií que gobernó el Norte de África del año 909 al 1171 d.C. El nombre "fatimí" deriva del nombre de la hija del profeta Mahoma, Fátima az-Zahra, y su esposo, Alí, primo del profeta. La dinastía y sus seguidores pertenecían a la corriente ismailí dentro de la rama musulmana chií.

¹¹⁴ En la escatología islámica, Al-Mahdī es el profetizado redentor del islam que gobernará durante siete, nueve o diecinueve años (según varias interpretaciones) antes del Día del Juicio y librára al mundo del mal. En el chiismo, Al-Mahdī es el duodécimo Imán, que regresará de su "ocultación". Al contrario del sunismo, donde la creencia en la existencia de Al-Mahdī nunca se desarrolló en un artículo fundamental de fe, en el chiismo en general, y el chiismo *duodecimano* o *imaní* en particular, la certeza en el regreso de Al-Mahdī se hizo una doctrina constitutiva de su dogma espiritual.

¹¹⁵ En árabe: (آل البيت), eso es los descendientes directos del matrimonio entre el primo del Profeta, ‘Alī Ibn Abi Tālib, y la hija del Profeta, Fátima az-Zahra’.

- 1)- Maqtal al-Hussein de Abu Mijnaf (157 A.H./773-774 d.C.)¹¹⁶
- 2)- Maqtal al-Hussein de Ibn Sa'ad al-Bagdādī (168-230 A.H./784-845 d. C.)¹¹⁷
- 3)- Maqtal al-Hussein de al-Balādhurī (m. 283 A.H. /892 d. C.)¹¹⁸4)- Maqtal al-Hussein de Ibn Qutaybah ad-Dīnawarī (213-276 A.H. / 828-885 d.C.)¹¹⁹
- 5)- Maqtal al-Hussein, Ibn 'Aḥmad 'Adham (314 AH).¹²⁰

De entre los relatos de al-Maqtal que no nos han llegado, pero de los que tenemos noticia mediante otras fuentes, destacan los siguientes:

- a)- Maqtal al-Hussein, de Muhammad b. Amr al-Wāqidī (130-207 A.H./748-822 d. C.)¹²¹
- b)- Maqtal al-Hussein, de Abu Ubaida Muthanna Mummar¹²² (209 AH- 824 A.D)

¹¹⁶ Abu Mekhnaf (أبو مخنف) es un clásico historiador musulmán chiíta del siglo octavo. Sus obras representan una acusada tendencia a 'Alī y sus hijos Ḥasan y Ḥussein.

¹¹⁷ Un erudito musulmán y un biógrafo árabe. Vivió la mayor parte de su vida en Bagdad. Tenía la reputación de ser fiable y preciso en sus escritos que, en consecuencia, se han utilizado mucho por escritores posteriores.

¹¹⁸ Historiador persa del siglo IX. Fue uno de los más eminentes historiadores del medio oriente de su época. Viajó por Siria e Iraq, recopilando información para sus obras. Es considerado una fuente fiable sobre la historia de los primeros árabes y la historia de la expansión musulmana.

¹¹⁹ Maestro de la tradición de los dichos transmitidos del profeta Mahoma, destacado filólogo, lingüista y hombre de letras.

¹²⁰ Según el historiador contemporáneo Rasul Jafarian, esas cinco fuentes históricas primarias son fiables para conocer los sucesos de Kerbala. Pertenecen al periodo comprendido entre los siglos II y IV A.H. (VIII-X d. C.) (http://www.ahl-ul-bayt.org/magazine/English/thaqalayn_27/ch2_1.htm).

¹²¹ Uno de los primeros historiadores musulmanes. Gran recopilador de libros de historias y tradiciones árabes. Sus libros más importantes versan sobre la vida del profeta Mahoma.

¹²² Un erudito musulmán (Basora, 728– Basora, 825) con mayores conocimientos y autoridad de su tiempo en todas las materias pertenecientes al idioma árabe, antigüedades e historias, y es citado constantemente por autores posteriores y por compiladores. Al-Jahiz lo mencionaba como el erudito más sabio en todas las áreas del conocimiento humano, e Ibn Hisham aceptaba su interpretación incluso en pasajes del Corán. Los títulos de 105 de sus libros son mencionados en el Fihrist de Ibn al-Nadim, y su Libro de los días es la base para partes de la historia de Ibn al-Athir y del Libro de canciones (*Kitab al-*

c)- Maqtal al-Hussein, de Abu al-Ḥasan ‘Alī b. Muḥammad Madāini¹²³(225 AH)

d)- Maqtal al-Hussein, de ‘Abdullāh b. Muḥammad¹²⁴(281 AH)

Los historiadores musulmanes más tardíos basaron sus crónicas acerca de al-Maqtal en las fuentes anteriores, sobre todo la de Abu Mijnaf, pero añadiéndoles algunas narraciones no mencionadas por los historiadores predecesores. Los seguidores de Ali - que más tarde se conocieron como chiíes – dieron una importancia mayor a la batalla de Kerbala y recopilaron muchos otros relatos dentro de la tradición de Maqtal Al-Hussein.

La figura de Al-Hussein Ibn Ali, apodado por los chiíes “el señor de los mártires”, tiene tres dimensiones, a saber: popular, épica y religiosa. Esas tres dimensiones se mezclan tan íntimamente en la doctrina religiosa que resulta imposible separarlas. En la literatura chií, Al-Hussein tiene los tres atributos principales del héroe épico: la persistencia en su viaje a Kerbala, su inevitable y trágica muerte y su eventual regreso o reaparición al mundo de los vivos.

El martirio de Hussein, hito fundamental del chiismo (que lo conmemora todos los años con procesiones de penitentes) se convierte en símbolo de la lucha contra la injusticia. Los descendientes de Hussein, dirigentes o imanes de la comunidad dado el carácter hereditario atribuido por ésta a la sucesión, tuvieron todos un destino trágico de cárcel y muerte. El poder temporal planteaba pues un problema, que se solucionó gracias al fenómeno de la ocultación o *gayba*.

La denominación "duodecimano" se origina en las creencias definitivas de la corriente en doce guías sucesorios en el linaje de Ali, de designación divina, conocidos como los Doce Imanes; y en que el duodécimo de estos, del que se cree que desapareció y está oculto desde el año 874, es el Mahdi. En la escatología islámica, Al-Mahdī es el profetizado redentor del islam que gobernará durante siete, nueve o diecinueve años

Aghani), de Abu'l-Faraj al-Isfahani, pero nada de esto llega a nuestros días (excepto una canción) de una forma independiente.

¹²³ Historiador erudito islámico, y autor de más de cincuenta libros en varios idiomas.

¹²⁴ Teólogo, jurista, y tradicionalista islámico de Bagdad. Compuso más de 100 libros, sobre todo de carácter religioso.

(según varias interpretaciones) antes del Día del Juicio y librerá al mundo del mal. En el chiismo, Al-Mahdi es el duodécimo Imán, que regresará de su “ocultación”. Al contrario del sunismo, donde la creencia en la existencia de Al-Mahdī nunca se desarrolló en un artículo fundamental de fe, en el chiísmo en general, y el chiísmo duodecimano o imaní en particular, la certeza en el regreso de Al-Mahdī se hizo una doctrina constitutiva de su dogma espiritual.

La confesión duodecimana constituye proporciones mayoritarias o notables de las poblaciones de Irán, Azerbaiyán, Baréin, Irak y Líbano. También se consideran duodecimanos los alevíes de Turquía, pese a mantener importantes diferencias doctrinales con el chiísmo imamí predominante.

Además, hay minorías considerables duodecimanas en India, Pakistán, Afganistán, Kuwait y en las costas orientales de Arabia Saudí.

Para los musulmanes chiíes Al-Hussein no es sólo un descendiente del Profeta, sino alguien que está eternamente presente y cuyos milagros se manifiestan antes de su nacimiento, durante su vida y después de su martirio. Su muerte trágica en Kerbala es tan antigua como la tierra misma. El martirio de Hussein en sí mismo no es más que la realización de una eterna voluntad divina.

Tras la fallida rebelión de los partidarios del derecho de Ali y sus descendientes al liderazgo de la comunidad musulmana frente al poder central de los omeyas¹²⁵, los sucesos de la batalla de Kerbala no tardaron en convertirse en un caldo de cultivo fértil para la introducción de mitos y leyendas, por motivos políticos, ideológicos y doctrinales en apoyo de la causa chií. La crónica histórica de la muerte de Al-Hussein se mezcló así con relatos apócrifos y el texto histórico incorporó varias leyendas populares que con el tiempo se consolidaron como una tradición verídica e incuestionable transmitida de generación en generación.

Una de esas tradiciones vincula la trágica suerte de Hussein con una profecía del profeta Mahoma y mantiene que este vio en un sueño el cuerpo de su nieto despedazado en Kerbala. Otra tradición narra cómo el profeta se traslada a Kerbala por la noche y

¹²⁵ Rebelión liderada por Al-Mujtār Al-ṭāqafī desde Kufa entre 686-687 d. C. en apoyo a Muḥammad ibn al-Ḥanafīyah, hijo de ‘Alī y hermanastro de Hussein, y para vengar la muerte de este y de sus partidarios en la Batalla de Kerbala.

regresa con tierra ensangrentada en su mano. Otra afirma que Hussein, en su camino hacia Kufa, se encuentra con el famoso poeta al-Farazdaq quien, en un intento de disuadirle de su propósito, le dice: “el corazón de la gente está contigo pero sus espadas están con los omeyas” (Ibn Kaṭīr, vol. XIII, 1996: 1).

Los discursos elegíacos que se leen en público durante Ashura para relatar los sucesos de la batalla de Kerbala se caracterizan por su acusado estilo melodramático y tono emotivo y tienen por objetivo suscitar la compasión hacia los miembros de la Familia del Profeta, “Ahlu -l- Bayt”, ya que la naturaleza de la postura hacia ellos se considera, en la doctrina chií, un criterio decisivo para la recompensa o el castigo en la otra vida

La dimensión legendaria del personaje histórico de Al-Hussein se asocia en la literatura chií con nociones relacionadas con el origen de la vida y del universo que han preocupado a la mente humana desde el principio de la creación.

El evento de Kerbala no se contempla como un acontecimiento histórico aislado, sino como un evento cuya importancia abarca el perpetuo conflicto entre el bien y el mal, tal como insinúa el famoso eslogan chií: “Kerbala está en todas partes y Ashura es todos los días”.

En su estudio antropológico-religioso sobre el concepto del martirio en la historia del pensamiento islámico, la profesora e investigadora libanesa Salwa Al-Amad presenta un análisis interesante de las escenas de la conmemoración de Ashura. Sostiene que los elementos simbólico-legendarios reemplazan al relato histórico y que los rituales conmemorativos se centran más en destacar el sentido del evento que sus episodios reales. Con ello, afirma Salwa Al-Amad, las escenas representadas captan la atención de la audiencia y suscitan su empatía. La escenificación del agravio histórico que la batalla de Kerbala supuso para los chiíes tiene además un gran potencial movilizador y puede ser empleado contra cualquier autoridad injusta, sobre todo en épocas de inestabilidad sociopolítica.

De acuerdo con las condiciones existentes en el momento de la conmemoración, tales reminiscencias pueden convertirse en un marco idóneo para la disidencia y la protesta, implícita o explícitamente. Así fue el caso, por ejemplo, durante la Revolución

Islámica en Irán, la guerra civil libanesa y la resistencia libanesa, actualmente en curso, contra la ocupación israelí del sur del país.

En ciertas ocasiones, las celebraciones de Ashura asocian la memoria del martirio de Al-Hussein con las condiciones míseras en otros países no islámicos del tercer mundo, para subrayar la idea de que cada nación y época deben tener su propio mártir que paga con su vida la defensa de la justicia y la verdad, tal como lo hizo Al-Hussein. Tras del asesinato del líder revolucionario argentino Ernesto “Che” Guevara, que fue asesinado en 1967, las representaciones conmemorativas de Ashura del año siguiente le recordaron como mártir durante la escenificación de la batalla de Kerbala, haciendo que sus asesinos, los agentes de la CIA norteamericana, jugaran el papel de los soldados de Yazid Ibn Muawiyah que asesinaron a Al-Hussein y sus partidarios. (Salwa Al-Amad, 2000).

VIII.4. El Drama de la Ta'ziya o Shabih

El drama islámico conocido como Ta'ziya o *Shabih*¹²⁶ es un drama religioso que escenifica la batalla de Kerbala en la que murió Imam Hussein, el segundo nieto del Profeta Mahoma en el año 680 d. C. Ta'ziya ha dado lugar a una de las escasas manifestaciones teatrales autóctonas del mundo islámico. Este drama fue descrito por Peter Brook, el distinguido director de teatro, como “una forma muy poderosa del teatro” (Brook, 1994: 38) tras asistir a la actuación de Ta'ziya por primera vez en 1970 en una aldea al norte de Irán. Muchos críticos de teatro, como David Williams, afirman que Ta'ziya “había disparado o dirigido la imaginación de Brook” para las futuras obras experimentales como *Orghast* y *La Conférence des oiseaux*.¹²⁷ (Williams, 1988: 13)

La representación de la Ta'ziya puede ser comparada, hasta cierto punto, con los Misterios cristianos como en el caso de la representación escénica actual de la Pasión de Cristo que se representa durante la Semana Santa en Oberammergau, etc.

¹²⁶ *Shabih* en árabe significa ‘semejante’ o ‘parecido’. Con el tiempo la palabra se convirtió en un término para referirse a una representación conmemorativa de los eventos de la batalla de Kerbala de forma “semejante” o “parecida” a cómo ocurrieron en el pasado según las crónicas históricas. Como término específico, sería mejor traducirlo por ‘simulación’.

¹²⁷ Título de una obra teatral adaptada por Peter Brook y Jean-Claude Carrière del poema épico persa escrito por el poeta místico Farid ud-Din Attar a finales del siglo XII.

Arnold quien, el primero que compara la Ta'ziya al drama medieval de la Pasión de Cristo fue seguido por Chris Kutschera¹²⁸, quien también compara Ta'ziya con la Pasión medieval que se representa en las gradas de las catedrales. Tras presenciar una representación de la Pasión de Hussein en 1994 en la ciudad de Bazargán¹²⁹ escribió:

Del mismo modo que los cristianos han representado a lo largo de los siglos hasta finales de la Edad Media espectáculos sobre la Pasión de Cristo en las gradas de las catedrales, los chiíes iraníes representan, todavía hoy, la 'Pasión de Hussein', un espectáculo ritual dramático único en el mundo islámico: verdadera lección de historia en vivo, la 'Ta'ziya' es, con todas las ceremonias que la rodean durante este mes de Muharram, una ocasión única para observar y analizar no solo los resortes fundamentales de la psicología de los iraníes –y ante todo su aspiración al martirio-, sino también sus supersticiones más superficiales.

Los autores anónimos de Ta'zijas han labrado sobre este tema en el curso de los siglos, escribiendo un gran número de piezas, construidas cada una de ellas alrededor de un episodio particular, o sobre alguno de los miembros de la muy numerosa familia de los descendientes del Profeta –y de su yerno Ali. De este modo podemos citar las 'Ta'zijas' la Ta'ziya del Martirio de Muslim, de los hijos de Muslim, de Hur, de Ali Akbar, de Qasim, de Abul Fazel Abbas, que incluyen hechos que suceden desde el paso por el lugar de la masacre, el viaje a Damasco, hasta la reaparición del Mahdi, etc. Es semejante, haciendo una comparación con el mundo cristiano, a como si en la Edad Media los autores de la Pasión de Cristo hubieran escrito numerosas piezas episódicas sobre cada uno de los Apóstoles referidos a los hechos señeros de la Semana Santa, titulados: la Traición de Judas, la Negación de Pedro, La Última Cena, la Crucifixión, etc. (Kutschera, Nu. 924,1995).

Ta'ziya es el único drama religioso derivado del drama religioso islámico. Con la excepción del teatro contemporáneo, Ta'ziya es la única forma de drama que se ha

¹²⁸ Periodista francés, investigador, escritor y especialista en el Medio Oriente y el kurdo.

¹²⁹ Bazargán es capital del distrito de Bazargán, situada en el condado de Maku, en la provincia iraní de Azerbaiyán Occidental.

desarrollado en el mundo islámico antes de su contacto cultural con Occidente. Así lo afirma el profesor Badawi, que ha estudiado el teatro árabe de manera extensa. Badawi dice: “Ta’ziya es prácticamente el único espectáculo dramático de carácter trágico que encontramos en el mundo islámico y que fue presentado en los países islámicos, junto con otras influencias occidentales en la segunda mitad del siglo XVII” (Badawi, 1988: 10).

La representación de la Pasión de Imam Hussein, o Ta’ziya, es una forma dramática de las ceremonias religiosas que conmemoran la muerte y el sufrimiento trágico de Imán Hussein (tercer Imam para los musulmanes chiíes) junto con su familia y sus seguidores en el desierto de Kerbala. (Beizai, 1965: 144) En su calidad de actividad social, Ta’ziya se funde con la literatura, la acción mítica, la leyenda y la hagiografía religiosa que surge de la necesidad popular y la demanda del pueblo.

Ta’ziya tiene su origen en las procesiones de Muharram que se celebran en la conmemoración del martirio de Imam Hussein o la representación dramática de la batalla histórica de Kerbala. Como representación teatral pública a la Ta’ziya se la conoce también por el nombre de *Shabih* (simulación). Esta denominación es más técnica que la palabra Ta’ziya que tiene el significado de luto, consuelo o duelo, pero ambas denominaciones se han asociado en el habla popular para referirse a la conmemoración de la muerte de Imam Hussein durante las anuales ceremonias religiosas de la Ashura por la comunidad chií. Por ello, los actores en Ta’ziya se denominan *Shabih Kian*, ya que la simulación es el elemento esencial de sus actuaciones. Algunos de los actores se individualizan mediante los nombres históricos de los personajes principales de la tragedia como Imam Kian quien encarna a Imam Hussein y recita sus versos y *Shimr Kian* que desempeña el papel del malo.

En un sentido amplio, el tema de Ta’ziya es el enfrentamiento entre el bien y el mal y la eterna historia de la lucha de los oprimidos contra sus opresores, el derecho a la rebelión contra la injusticia y el sufrimiento (Arnold, 1932: 239-240). Por ello, la Ta’ziya, como una representación religiosa, entraña un patrón de historias dedicadas a actos religiosos, un patrón que parece existir de una forma casi uniforme en todas las religiones y sus manifestaciones artísticas. Dicho patrón se observa en la Ta’ziya en forma de la eterna confrontación entre santos y demonios. Los santos creen en la otra vida mientras los demonios sólo piensan en las ventajas del mundo de los mortales.

El público conoce la historia perfectamente, o por lo menos ha oído hablar de ella, y esta circunstancia excusa la necesidad de cualquier exposición del desarrollo de los personajes en los dramas. El autor de Ta'ziya no tiene necesidad de proporcionar detalles significativos sobre el trasfondo de la acción ni sobre la personalidad de los personajes. Los personajes malvados saben que son malvados y suelen decirlo (Malekpour, 2004: 14), mientras que los buenos personajes saben de antemano el resultado de sus acciones y a menudo se refieren a ello. Así, en las obras fundamentales de Ta'ziya se puede dedicar mucho tiempo a desarrollar las escenas emocionales como las despedidas llorosas y las lamentaciones (Citado por William, 1979: 187-188).

Al igual que las representaciones occidentales de la Pasión, los dramas de Ta'ziya se realizaron originalmente al aire libre en los cruces de caminos y otros lugares públicos donde se reúnen grandes audiencias. Malekpour ve en ello el equivalente de la Pasión occidental del Oberammergau que presencié en Alemania donde se mantiene como un evento religioso y teatral (Malekpour, 2004: 8).

Más tarde la representación empezó a realizarse en patios de posadas y casas privadas y con el paso del tiempo se construyeron las Husseinías¹³⁰, o *tariqas*, con el propósito específico de albergar las puestas en escena de la Ta'ziya durante las ceremonias conmemorativas de Ashura. Las *tariqas* varían de tamaño, algunas son de estructuras humildes e íntimas que sólo pueden albergar a una docena de espectadores, mientras que otras se ubican en edificios grandes capaces de caber más de un millar de personas. A menudo, las *tariqas* son temporales, erigidos específicamente para la ocasión.

Había pocos edificios grandes capaces de celebrar una audiencia de más de un millar de personas. *Tekye Dawlat*, el Teatro Real en Teherán, fue el más famoso de todos los espacios para representar la Ta'ziya. Construido en la década de 1870 por Naser al-Din Shah, la suntuosa magnificencia del Teatro Real superó a la de las casas de ópera más importantes de Europa, en opinión de muchos visitantes occidentales.

¹³⁰ Husseinías es un sitio religioso donde los fieles chiíes practican los rituales de Muharram y otras ceremonias de duelo. Algunas son majestuosas y otras son simples tiendas, a veces minúsculas, que congregan a una familia o a los chiquillos de la vecindad. El elemento primordial de la Husseinía es el *alama*: una armazón horizontal de varios metros de la que, como tallos, brotan unas espadas o estelas funerarias flageladas, flexibles, cuya altura aumenta de los extremos al centro, rematadas con un abanico de plumas de color. (Goytisolo, 1997: 71).

Las representaciones de Ta'ziya se basan en textos sintéticos, ya que no fueron escritos o elaborados por una sola persona. Fueron “compilados” o “compuestos” por personas diferentes. Los tres grupos importantes que participaron en la creación de estos textos fueron los poetas (profesionales y aficionados), los intérpretes y los copistas. De entre las personas que crearon y realizaron estas obras teatrales, el Maestro de Ta'ziya siempre tuvo el papel más importante, no sólo en su puesta en escena, sino también en su elaboración y desarrollo como acto teatral (Malekpour, 2004: 94-95).

El lenguaje de Ta'ziya es la poesía, pero los textos no guardan un estilo poético uniforme por no estar escritos por un solo poeta. Ello no obstante, la mayoría de los textos escritos en verso tienen un lenguaje sencillo y popular, adecuado para la presentación oral. La sencillez de la poesía y el carácter popular de la obra eran elementos necesarios para que Ta'ziya fuese comprendido y apreciado por el público común (Malekpour, 2004: 95).

VIII.5. El origen histórico de la Ta'ziya

El islam nació entre los árabes de la Península Arábiga y en el seno de la casa del Profeta Mahoma. Casi todas las personas involucradas en los sucesos de la batalla de Kerbala eran árabes. En las obras Ta'ziya, sin embargo, no vemos nada de esto y todos los personajes se comportan como si fueran iraníes. Ciertamente, la cultura iraní domina todo el ambiente de las obras de Ta'ziya que no es sólo y simplemente el único drama islámico, sino que es también el drama genuino de Irán (Malekpour, 2004: 95 y Banham, 1988: 670-67). Efectivamente, la mayoría de las obras de Ta'ziya están escritas en persa. Hay, sin embargo, unas pocas obras escritas en turco o en árabe. De los 1054 manuscritos de Ta'ziya existentes en la colección del Vaticano, 35 son en turco, sólo 4 en árabe y el resto está en persa (Malekpour, 2004: 95).

Chelkowski, por su parte, subraya el carácter iraní del Ta'ziya como teatro religioso al escribir:

Ta'ziya de Irán es teatro ritual y deriva su forma y contenidos de profundas tradiciones religiosas, y si bien es islámico en apariencia es notablemente persa, inspirándose vitalmente en el patrimonio político y cultural de Irán (Chelkowski, 1975: 4).

Igualmente, el historiador del teatro turco, And Metin, cree que la casa de Ta'ziya es Irán (Metin, 1991: 115) a pesar de su existencia y popularidad en otras áreas como Líbano, Irak, Azerbaiyán, Turquía, India, Pakistán y Afganistán. Las actuaciones y procesiones de Ta'ziya elaboradas en Muharram se dan entre los turcos, sobre todo los turcos de Azerbaiyán en el Cáucaso Sur. En cambio, en Anatolia no existe una tradición de actuaciones de Ta'ziya, debido a la predominancia de la confesión sunní entre la población. Además, en la tradición turca (Anatolia), la tragedia no existe y la comedia se considera la única forma aceptable del arte dramático. Sin embargo, tanto a nivel urbano como rural hay una gran variedad de formas dramáticas.

En las grandes ciudades las representaciones dramáticas más habituales son *Ortaoyunu*, comedias populares improvisadas que se asemejan mucho a las actuaciones de Ta'ziya, en el estilo en que se representa, en su forma y su puesta en escena¹³¹.

India, que tiene una población muy grande de musulmanes, es famosa por el gran celo con que se observa el martirio de Imam Hussein entre musulmanes e hindúes por igual. Esta observación, sin embargo, no se parece en nada a la práctica iraní, que se centra en el teatro ritual, la Ta'ziya. La palabra Ta'ziya tiene una connotación diferente en la India. No se refiere al teatro o a la representación de la tragedia de Kerbala, sino a un objeto real, una pequeña reproducción de la tumba de Hussein que se lleva en las procesiones de Muharram acompañada por varios objetos simbólicos que ilustran las leyendas de Kerbala¹³².

La práctica de Ta'ziya-dari (Ta'ziya ceremonias) fue introducida por primera vez en la India por Tamerlán¹³³ (1336-1405). Los emperadores mongoles la establecieron decididamente como costumbre y poco a poco se hizo popular entre las masas. El desfile o procesión se convirtió en un evento espectacular evocando un gran interés y fervor religioso.

¹³¹ Metin, "Las observancias de Muharram en Turquía Anatolia", en Chelkowski (ed.), *Ta'ziya Ritual y Drama en Irán*, Nueva York, 1979, pág. 238.

¹³² Jaffri, Syed Hussein, "Muharram Ceremonias en la India" en Chelkowski (ed.), *Ta'ziya Ritual y Drama en Irán*, págs. 222-227.

¹³³ Líder militar y político turco-mongol, el último de los grandes conquistadores nómadas del Asia Central. En poco más de dos décadas, conquistó ocho millones de kilómetros cuadrados de Eurasia.

El profesor Malekpour remonta Ta'ziya a raíces antiguas que llegan hasta los tiempos de las escenificaciones del zoroastrismo y presta especial atención a las formas esenciales del conflicto dramático entre los creyentes y los no creyentes, lo bueno y lo malo, los fieles y los paganos.

Zoroastrismo, a veces llamado mazdeísmo, es la religión más antigua de Irán y fue fundada alrededor del año 600 a. C. por Zoroastro¹³⁴. Zoroastrismo se basa en un dualismo: la presencia en el universo de dos fuerzas contradictorias, Ahura Mazda (el creador o espíritu bueno) nombre de Dios utilizado por Zoroastro y sus seguidores, Angra Mainyu, el principio malo, el diablo. Según el zoroastrismo, el hombre participa en la lucha entre Ahura Mazda y Angra Mainyu, que terminan con la desaparición del mal. Ahura Mazda encarna las virtudes de bondad y la verdad es simbolizada por la luz y el fuego, mientras que Angra Mainyu, la fuerza del diablo, es simbolizado por la oscuridad. Así el mundo es el escenario de una batalla espiritual entre estas dos fuerzas, y el hombre tiene que elegir entre Ahura Mazda y Angra Mainyu (Miret Magdalena: 6).

En la mayoría de las escrituras del Avesta, podemos identificar fácilmente la presencia de elementos dramáticos como una trama, algunos personajes, algunos diálogos y monólogos. Estos elementos fueron fácilmente moldeados en forma dramática.

El libro sagrado Avesta es una colección de textos sagrados de la antigua Persia, pertenecientes a la religión zoroastriana y redactadas en avéstico. Las partes más antiguas del Avesta, son los gathas¹³⁵. Aparte de su importancia religiosa, los gathas también son importantes desde el punto de vista dramático. Fueron escritos en un estilo de pregunta-respuesta y se coreaban por dos grupos de sacerdotes (magos) ante el fuego sagrado:

Estrofa 11:

¹³⁴ Zoroastro: líder religioso y profeta iranio (630- 550 a. C) nació en el norte de Irán. Sus enseñanzas están recogidas en el libro sagrado Avesta, que es la base del zoroastrismo. Este credo y su filosofía tienen un papel decisivo en la conformación de la sociedad persa. Véase Magdalena Miret: 274.

¹³⁵ Gathas: una serie de 17 himnos escritos por el profeta Zoroastro. Estas partes más antiguas se vienen atribuyendo tradicionalmente a Zoroastro, pero la realidad histórica de este personaje es cuestionable y su autoría de los gathas no se ha podido probar y se cree que datan de un período entre los siglos XI y VI a. C. Véase al respecto Miret Magdalena: 24.

¿Cuándo, Oh tú, Aquel que eres Sabio/ Sabio, vendrá devoción con justicia?

¿Cuándo con el Dominio el vivir bien en ricos en pastos?

¿Quiénes son ellos, aquellos que le ofrecerán seguridad ante los sanguinarios malvados?

¿Quiénes son ellos, aquellos a quienes le vendrá la doctrina de la Buena Mente?

Estrofa 12:

Esos son los futuros salvadores del pueblo

Que a través de la Buena Mente se esfuerzan en sus obras

Para cumplir con el juicio que tú has decretado,

Oh Sabio, como justicia.

Porque fueron creados los enemigos de la Furia. (Henning, 1952: 39).

Aunque estos materiales tempranos no fueron escritos para una representación teatral, son perfectamente aptos para convertirse en forma dramática, como lo demostró Mahin Tajadod ¹³⁶en su obra *Orghast*. Esta obra fue dirigida por Peter Brook en 1971 y presentada en el Festival de Artes de Shiraz-Persepolis, demostrando cómo estos textos religiosos apuntalaron el drama religioso iraní.

Los sacerdotes zoroástricos tenían que aprender de memoria los himnos religiosos y las oraciones y repetirlos palabra por palabra. Las palabras sagradas del profeta Zoroastro, los Gathas, así como otras partes de Avesta, fueron conservadas oralmente hasta fechas tan tardías como el siglo XIV o XV d. C. El hecho de que el libro sagrado de los zoroástricos se mantuviera vivo de este modo demuestra la importancia y la larga historia de la tradición oral.

Además de los recitadores zoroástricos, que conservaron viva su religión gracias a la memorización y repetición de los himnos y oración, había juglares ‘ramishyagar,

¹³⁶ Poetisa iraní y autora de numerosas obras de teatro inspiradas en la mitología y las epopeyas persas. Ha colaborado con Jean-Claude Carrière en la traducción al francés de cien poemas del poeta místico persa Shams Tabrizi (1185–1248).

khuiyagar' para el soberano y su corte. A veces la figura del juglar es incorporada a la leyenda que narra el poeta y las canciones del juglar son añadidas al desarrollo de la misma.

El arte de contar historia era muy apreciado en el antiguo Irán. Los nombres de los más consumados y aclamados narradores de cuentos han sobrevivido, siendo recogidos en la literatura posterior. Con frecuencia cantaban sus cuentos acompañados con algún instrumento musical (Pérez Humanes, Ana, 1996: 60-61).

El origen de las antiguas leyendas narradas se atribuye generalmente al periodo Sasánida, que comenzó en el siglo III d. C. y terminó con el advenimiento del Islam. Muchas de ellas, en realidad, se remontan a un periodo incluso anterior, pero el término Sasánida parece haberse convertido en la denominación general aceptada para todo lo preislámico.

Lamentablemente, la existencia de un drama religioso pre-islámico en el antiguo Irán es un hecho que aún queda por demostrar. Las pruebas que corroboren este extremo fueron en gran parte destruidas por los invasores o por los propios iraníes.

En el siglo III a. C. apareció otra religión en Irán: el mitraísmo. Esta religión se basaba en la adoración de un Dios persa, Mitra o el Sol. Era el Dios de la luz y la justicia, un guardián de los cultivos y un enemigo de los malos espíritus. Muchas de estas características de Mitra se transfirieron al legendario personaje de Siavush, y a través de este, al personaje central del drama religioso Ta'ziya, eso es a Imam Hussein.

El mitraísmo se extendió a través del imperio romano en el siglo II d. C. y muchas de sus características influyeron en el cristianismo. La conexión entre el mitraísmo y el cristianismo ha sido ampliamente discutida. David Ulansey, uno de los eruditos que discute esa conexión, afirma que mitraísmo y cristianismo surgieron al mismo tiempo. Según Hasham Razi, un conocido erudito iraní del mitraísmo, esta religión ya estaba bien establecida en el siglo II a. C. a través de Mesopotamia y Asia menor. Pero David Ulansey mantiene que mitraísmo y cristianismo fueron similares en muchos aspectos. Ambos crecen al mismo tiempo y aparecen en más o menos el mismo área geográfica. Mitraísmo y cristianismo incorporan dos respuestas para el mismo conjunto de fuerzas culturales (Malekpour, 2004: 9).

Fue durante el período sasánida (224 a 652 d. C.) cuando la civilización del antiguo Irán alcanzó su más alto grado de desarrollo cultural, produciendo varias grandes obras religiosas en prosa y poesía. *Yadegar-e-Zariran*, en particular, ha tenido gran importancia en cuanto al desarrollo del drama religioso de Irán. Se puede decir que era la primera historia religiosa producida en Irán.

Yadegar-e-Zariran trata de las guerras religiosas del Zarirr, un general del ejército iraní, contra los enemigos de Zoroastro. Originalmente, la historia fue transmitida como parte de la tradición oral iraní. Durante el período de Parto fue recitada por narradores que utilizaban la música y el canto. Los narradores o juglares de la historia oral, fueron llamados Gusan. Finalmente fue anotada por los sacerdotes de Zoroastro, durante la época sasánida, preservándola para las generaciones futuras.

Aparte de su técnica narrativa, que utiliza varios soportes dramáticos, *Yadegar-e-Zariran* es importante en el desarrollo de Ta'ziya porque representa los rituales de luto y procesiones que, años más tarde, serían los actos centrales dramatizados por el drama religioso islámico. La escena de luto, en la que Bastor, un niño de siete años, se lamenta sobre el cadáver de su padre, Zarirr, que fue martirizado por el bien de Zoroastro y su religión, es una potente escena que anticipa la pasión de la Ta'ziya, sobre el martirio de Imam Hussein y sus hijos en la llanura de Kerbala (Malekpour, 2004: 11):

Mi célebre padre,

¿Quién ha derramado su sangre?

¿Quién ha tomado su caballo alado?

Toda su alegría fue para la lucha,

Pero ahora yace muerto aquí

Como un hombre sin corona,

Y este pelo y esta barba suyos

Están desarreglados por el viento.

Su cuerpo puro está agotado

Y el polvo ha cubierto su cuello.

¿Qué puedo hacer ahora?

¿Si desciendo de mi caballo y me arrodillo a su lado,

Y tomo su cabeza en mis abrazos

Y limpio su cabeza del polvo,

Me será fácil volver a montar mi caballo luego? (Safa, 1961: 129-30)

El triunfo del Islam árabe no sucedió durante la noche al día. Durante casi cuatro siglos el islam tuvo que luchar contra zoroastrismo, maniqueísmo, mazdeísmo, cristianismo, judaísmo y budismo. La gradual islamización de Irán fue acompañada por la iranización del islam. En otras palabras, el islam fue profundamente influenciado por la cultura y civilización persas. Gradualmente Irán aceptó la nueva religión, pero le dio un sesgo iraní en lugar de árabe. Era iraní la resistencia a la dominación árabe que condujo al desarrollo del chiismo frente al sunismo seguido por la mayoría de los árabes. El chiismo es una confesión religiosa que refleja la mayor parte de las características de la cultura y vida iraníes y proporciona muchos elementos necesarios para el desarrollo de Ta'ziya.

Durante doscientos años los iraníes lucharon de diferentes maneras para recuperar su independencia política y cultural de los árabes. Desde el siglo IX los Califas de Bagdad gobernaron sólo en los asunto de la religión y no tuvieron influencia alguna en la política en Irán. La independencia iraní fue interrumpida por una serie de invasiones, primero por las tribus de Asia Central en el siglo XI, y luego por Gengis Kan y los mongoles y tártaros en 1219. Durante todo ese período, los iraníes continuaron resistiendo a los invasores y luchaban para mantener su patrimonio cultural.

Un poderoso ejemplo de la resistencia de esta cultura es la epopeya de *El Shāhnāmeḥ*, o *Libro de los Reyes*¹³⁷, escrito por Abu al-Qasim Ferdousi en 994

¹³⁷ El *Shāhnāmeḥ* 'El Libro de los Reyes o La Épica de los Reyes', es una gran obra poética escrita por el poeta persa Firdousi hacia el año 1000 y es la epopeya nacional del mundo de habla persa. Cuenta la historia y los mitos de Persia desde la creación del mundo hasta su conquista por los musulmanes árabes en el siglo VII d. C.

(Malekpour, 2004: 13). L. Lochhart y J. A. Boyle opinan que ese poema épico de la lengua persa “ha contribuido más que ningún otro a la moldura de la conciencia nacional persa: Firdousi en él conserva para siempre a los mitos, leyendas y tradiciones del Irán preislámico” (Boyle, 1978: 33).

La importancia de este libro en el desarrollo de la Ta'ziya es innegable. Muchas de las características de sus héroes y sus escenas de batalla y, en particular, su técnica de la narración de la historia han sido incorporadas al drama de Ta'ziya. Muchos eruditos han señalado que el *Libro de los Reyes* incorpora elementos asociados con el arte dramático. George Michael Wickens, por ejemplo, escribe:

Tenemos en el Shahnameh todos los elementos dramáticos excepto la propia estructura formal, y esto puede ser sustituido por poco más que un cambio tipográfico y con un poco de acertado corte editorial. Por este medio algunos de los temas más importantes en la obra podrían ser presentados de manera que alterna discursos dramáticamente importantes de los personajes con el comentario del poeta y/o otros. Se debería pensar en el drama griego por un lado y Bertold Brecht por el otro, sólo puede ir a indicar la atemporalidad y la relevancia tópica de la primera gran figura en la literatura de Persia islámica. (Wickens, 1972: 143-4)

VIII.6. El origen mítico de la Ta'ziya

Si tuviéramos que analizar todos los elementos que intervienen en el origen y desarrollo de la Ta'ziya, sería necesario retroceder 3000 años, a la era pre-islámica en Irán y examinar la mitología y epopeyas persas como la muerte y resurrección del mítico príncipe iraní Siavush y los rituales relacionados con ellas.

Siavush, hijo de Kay Kavús, es brutalmente asesinado por Afrasiyab, rey de Turán (suceso descrito con gran detalle por Firdousi en *Shahnameh*, 1985: 204). Siavush se había trasladado a vivir en la corte de Afrasiyab con el fin de escapar a los celos de su madrastra y a las sospechas de su padre. Su muerte deja a su esposa Faringis, hija de Afrasiyab, sola y embarazada de cinco meses (de Kay Cosroes, futuro rey de Irán). Siavush ve su trágico final en un sueño y le cuenta a Faringis que va a ser decapitado, que no habrá para él ataúd, ni tumba, ni sudario, y que nadie llorará su muerte. Al oír la noticia de la muerte de Siavush, su padre, el rey de Irán, llora

desconsolado y se rasga las vestiduras. Héroe como Tus, Gudarz, Giv, Gurgin, y otros se ponen negros ropajes. En cuanto a Rustam, queda destrozado por el dolor y le guarda luto durante una semana. Después jura vengar el asesinato de Siavush y logra destruir a Afrasiyab y convertir Turan en un río de sangre.

El luto por Siavush (*sug-i Siavush*), tal como lo describe Firdousi, es el duelo de todo el pueblo iraní por su amado y joven príncipe, víctima de una conspiración. Su pérdida es convertida en una emotiva historia que ha adquirido un lugar destacado en *Shahnameh*.

La leyenda o mito de Siavush tiene un antiguo origen iraní, su nombre (*Siyavarshan*) es mencionado, con frecuencia, en el Avesta. El duelo por Siavush era ya una costumbre muy conocida en Asia Central en el siglo X d. C., conmemorándose además con una canción. También se ha dicho que el pueblo de Sogdiana lloraba a Siavush una vez al año golpeando sus rostros y ofreciendo al muerto comida y bebida (Curtis, Vesta Sarkhosh 1996: 74-75).

Curtis afirma en su libro *Mitos persas* que:

La perpetuación en tiempos islámicos de esta emotiva tradición de duelo por el asesinato de un mártir se aprecia mucho mejor en los dramas de Pasión (*Ta'ziya*) de los musulmanes chiítas, en los que la muerte y el martirio de Imam son llorados en el mes musulmán de Muharram (Curtis, Vesta Sarkhosh, 1996: 75).

Una vez más, la continuación de la tradición antigua del ritual de duelo hunde sus raíces en las tradiciones del más remoto pasado. En efecto, el *sug-i Siavush* fue reemplazado por el luto al Imam Hussein y otros mártires chiíes.

Edward Brown, uno de los más destacados eruditos en estudios iraníes, describe los dramas de la Pasión como verdaderamente conmovedores, y cita la *Ta'ziya* de Bibí Shahrbanu, legendaria hija del último rey Sasánida, Yazdigird III (633-651) convertida en esposa del martirizado Imam Hussein. Debido a la leyenda que rodea su antepasado iraní, aún es muy popular entre los persas:

Nacida de la familia de Yazdigird el Rey,

De Nushirwan viene mi ascendencia.

Lo que la amable fortuna trajo no fue sino alegría.

A la orgullosa ciudad de Ray, que fue mi hogar

Allí, en el palacio de mi padre, una noche

Mientras dormía vino a mí Fátima- la brillante

¡Oh Shahrbanu-dijo la visión-

Te entrego a Hussein para que seas su esposa;

Y le dije: Piensa que Mada'in es mi hogar a la lejana Medina?

¡Imposible! Pero Fátima gritó: ¡No,

Hussein vendrá hasta aquí con atavíos de guerra,

Te llevará de aquí, prisionera de guerra,

Desde esta Mada'in a la lejana Medina,

Donde, unida en matrimonio con Hussein, mi hijo,

Has de parir hijos que serán mi alegría.

¡Nueve Imames te deberán su nacimiento,

Nunca jamás se vio algo así sobre la tierra! (Curtis, Vesta Sarkhosh, 1996: 76)

Entre los estudiosos iraníes, Mehrdad Bahar fue el primero en señalar la existencia de una conexión entre la muerte y la resurrección de Siavush y los rituales estacionales de duelo de Tammuz:

El ritual de Siavush está relacionado con el ritual de los dioses nativos de la vegetación y el rito de Tammuz e Ishtar de Babilonia, y los rituales de Sumeria. Quizá en el Avesta, la palabra Syavarsan¹³⁸ significa el hombre negro o el negro

¹³⁸ Syavarsan consta de dos partes: 'sya: negro', y 'varsan': animal macho, por lo que Syavarsan podría interpretarse como "caballo negro".

rostro, tenía algo que ver con el color negro o máscara negra que la gente solía poner en sus rostros en tales rituales (Bahar, 1983: 157).

La primera descripción de los rituales de luto por Siavush fue proporcionada por Abu Bakr Muhammad b. Jafar Narshakhi en su *Historia de Bujará*¹³⁹, escrita en el siglo décimo. Después de explicar cómo Siavush fue asesinado y enterrado en Bujará y cómo los sacerdotes zoroastrianos honraron su tumba, escribe:

El pueblo de Bujará tiene extrañas canciones sobre la muerte de Siavush a quien los juglares llaman Kin-e-Siavush, que tienen tres mil años. La gente de Bujará tiene muchas canciones rituales de duelo por la muerte de Siavush que son conocidos en todos los estados y los juglares llaman Garistan-e-Mughan¹⁴⁰, y esta historia se remonta a más de tres mil años de edad (Narshakhi, 1972: 20-8).

Hay varios eruditos iraníes contemporáneos que también creen que hay una conexión entre el rito de duelo Siavush y Ta'ziya. Bahram Bayzaie, Janati Ataie, Farrokh Ghaffary y Humayuni Sadaq han escrito sobre esta cuestión. Todos ellos, sin embargo, se han basado principalmente en la obra de Narshakhi y no han proporcionado evidencia adicional para apoyar sus afirmaciones. Además, ninguno de ellos ha realizado un análisis comparativo de los elementos rituales y teatrales que se pueden encontrar en el rito de Siavush y Ta'ziya. Excepto de Mehrdad Bahar, el único que ha tratado de realizar un análisis comparativo que podría establecer una conexión real entre los dos mencionados rituales de duelo, y Ehsan Yarshater¹⁴¹ que escribe:

Muchos otros paralelos se pueden trazar entre la pasión de Siavush y la de Imam, pero no es necesario demostrar la similitud básica entre los dos. Por supuesto, esto no quiere decir que la pasión de Hussein, tal y como aparece en la Ta'ziya, sea sólo una reencarnación tardía de la leyenda de Siavush. El origen y desarrollo de Ta'ziya se pueden extraer también de Mesopotamia, Anatolia y de los mitos de Egipto. El conjunto de la leyenda de Siavush presenta una

¹³⁹ Bujará, capital de la provincia homónima, es la quinta ciudad más grande de Uzbekistán. Es, junto con Samarcanda, una de las dos ciudades históricas de la cultura tayiko-persa en Uzbekistán.

¹⁴⁰ El llanto de los Reyes Magos.

¹⁴¹ Ehsan Yarshater es Director del Centro de Estudios Iraníes, *Hagop Kevorkian*, Profesor Emérito de Estudios Iraníes y editor de Enciclopedia Irania.

sorprendente similitud con el mito de Tammuz, el dios juvenil mesopotámico que muere y resucita anualmente con la muerte y la reactivación de la vegetación. El punto inconfundible, sin embargo, es que el ritual festivo del duelo de la Ta'ziya tiene claros antecedentes pre-islámicas de Persia. (Yarshater, 1988: 93).

En 1951, el argumento a favor de una conexión entre el rito del luto Siavush y Ta'ziya fue acreditado por un descubrimiento arqueológico en las ruinas de Panjikent, 68 kilómetros al este de Samarcanda. Una pintura mural que representa el rito de duelo de Siavush fue identificada por A. Y. Yakubovski y A. I. Terenozhki.¹⁴² Una copia del mismo fue publicada más tarde por Alejandro Mongaite¹⁴³. Esta pintura mural, con fecha de 3000 a. C. proporciona una importante evidencia pictórica de la naturaleza del rito de luto. Vemos a Siavush, que está en un gran ataúd abierto, llevado por unos pocos hombres. Muchas mujeres y hombres rodean el ataúd, golpeándose el rostro y el pecho. Los detalles son tan precisos que no parece probable que el pintor pudiera haber descrito con tanta precisión si no hubiera visto o experimentado el ritual mismo.

La sagrada sangre derramada en el martirio de Osiris, Siavush y Hussein tenía una conexión mística con la naturaleza, y en particular con los cultivos de la tierra. El agua y las plantas son elementos significantes en todos los tres mitos. Cuando Osiris fue asesinado, el grano creció fuera de su cuerpo. Del mismo modo, cuando Siavush fue asesinado, una planta surgió de la tierra y se alimentaba con su sangre. Según un *hadiz* (dicho del profeta Mahoma) recogido por Zamakhshari¹⁴⁴, un árbol sagrado, cerca de Jerusalén lloró sangre cuando Imam Hussein fue asesinado en Kerbala. Kashefi cita el *hadiz* de Zamakhshari:

El Profeta Mahoma estaba durmiendo en mi tienda. Cuando se despertó, pidió agua, lavó las dos manos santas y luego hizo gárgaras y derramó el agua sobre una zarza que estaba en el otro lado de la tienda. Cuando nos despertamos al amanecer siguiente, vemos que un enorme árbol cargado de frutas había crecido en ese lugar.

¹⁴² *Arqueología en el Asia Central soviética*, Leiden y Koln, 1970: 72-8.

¹⁴³ *Arqueología en la U.R.S.S.*, Moscú, 1959: 295.

¹⁴⁴ En su obra *Rabi' al-Abrār wa Nuṣūṣ al-'Ajbār*.

Un día vimos que sangre pura salía del tronco del árbol y que las hojas estaban muertas. Pensamos que un terrible accidente podría haber sucedido. Al caer la noche, escuchamos lloros y lamentos que venían del árbol, pero no vimos a nadie allí. De repente nos llegó la noticia de la muerte del imán Hussein. Lloramos mucho y realizamos la ceremonia de duelo. (Al-Kashefi, 1977: 357-8).

La tierra se negó a absorber la sangre caliente de Siavush cuando lo mataron. También hay historias sobre cómo la sangre caliente de Imam Hussein se encontraba debajo de cada piedra alrededor de Jerusalén en el día en que fue asesinado (Al-Kashefi, 1997: 357). De todos los héroes iraníes sólo la sangre caliente de Siavush y Hussein quedó sin ser absorbida por la tierra para siempre. El significado simbólico de la sangre caliente es muy claro: estos dos héroes, Siavush y Hussein, no están muertos. Los iraníes creen que están vivos (simbólicamente) y son un objeto de culto para ellos.

En los tres ritos de Osiris, Siavush y Hussein, hay un héroe amado, un símbolo de la luz, la vida y la pureza y es asesinada por un hombre malvado que no puede tolerar la justicia ni la popularidad de su oponente. En realidad, la usurpación y los celos son algunos de las principales causas de estas tragedias.

En la historia de Osiris, Seth, el hermano de Osiris, es quien tiene envidia de él por ser el gobernante de Egipto y el esposo de su hermosa hermana, Isis. Seth mata a Osiris para ganar los dos. En la historia de Siavush, Garsuvaz el tío de Siavush, es quien tiene envidia de este debido a su popularidad en la corte de Afrasiyab. Mata a Siavush para ocupar su lugar como gobernante. En la historia de Hussein, Yazid es el que tiene miedo de Hussein, porque sabe que él ha usurpado el lugar de Hussein como califa de los musulmanes.

Es interesante notar que en estas tres tragedias, los asesinos son castigados y los mártires, en diferente manera, vuelven a seguir viviendo como almas inmortales. Seth es matado por Horus, el hijo de Osiris, Osiris vuelve a vivir como juez de los muertos. Afrasiyab y Garsuvaz, los asesinos de Siavush, son ambos matados por Kia-Kustran, hijo de Siavush. Siavush volverá como planta o como Kia-Khusrau, su hijo, quien luego desaparece para volver como el Salvador de su pueblo. Shimr, uno de los asesinos de Imam Hussein, es asesinado por Mokhtar, y su cuerpo es despedazado por perros salvajes. Imam Mahdi, nieto de Hussein, también desaparece para volver como el

salvador del pueblo con el fin de imponer el orden y la justicia en el mundo. Hay otra similitud entre estas historias. Isis y Faringis dan a luz a sus hijos, Horus y Kia Khusrau, después de que sus maridos, Osiris y Siavush, han muerto. Horus y Kia Khusrau no ven a sus padres.

Hay más paralelismos entre los rituales anteriores de luto y Ta'ziya que representa el martirio de Hussein. La versión del mito de Osiris dice que Seth cortó el cuerpo de Osiris en 72 pedazos y los dispersó por toda la tierra de Egipto. Del mismo modo, en la historia de Hussein existen muchas referencias al mismo número. Hussein y sus seguidores fueron 72 en la batalla de Kerbala, y, según Kashefi, Imam recibió 72 heridas durante la batalla (Al-Kashefi, 1977: 350). Hay también muchas Ta'ziyas con el título *Los setenta y dos mártires de Kerbala*

El ritual de Osiris, Siavush y Hussein comparten ciertas características estructurales que habrían de tener una influencia importante en la estructura de los elementos principales de Ta'ziya. Los elementos teatrales que se encuentran en los tres rituales son la procesión, los lamentos corales, y la realización de ataúdes y pancartas.

Ya hemos explicado que el martirio (*shahada*) fue un elemento clave en el desarrollo del chiísmo y de la Ta'ziya. Representa también un aspecto importante en el mito de Siavush. En muchas partes de Irán Siavush es un símbolo de martirio u opresión injustificada. Una vez más podemos ver que hay una cerrada correspondencia entre el mito Siavush y el Martirio de Imam Hussein. Los dos héroes comparten ciertas características. Meskoob Shahrokh escribe:

Shahada 'martirio'¹⁴⁵, es un fenómeno sacro y por lo tanto mezclado con las creencias religiosas. Después del advenimiento del islam, las creencias religiosas y la forma de vida cambiaron radicalmente en Irán. Sin embargo, algunas de las viejas creencias y tradiciones quedaron depositadas en el fondo de la consciencia de la gente. Después de un tiempo, una parte de aquellas creencias quedó en el olvido, y otra parte se mezcló con las nuevas creencias para producir nuevas ideas e imágenes. La historia de Siavush fue una de esas últimas y el sagrado

¹⁴⁵ La palabra *Shahid* significa testigo fidedigno y es uno de los nombres de Dios (Corán: 5, 117; 6, 19; 10, 29; 13, 43; 17, 96 y 22, 17). Significa asimismo mártir, aquel que da su vida en defensa de su fe. Entre los chiíes, la tradición martirológica de sus imames se inauguró cuando Hussein, nieto de Mahoma y tercer Imam, murió en la trágica batalla de Kerbala.

Siavush fue reemplazado por Imán Hussein y el duelo por Siavush se transformó en Ta'ziya (Meskoob, 1992: 81-2).

De todo lo anterior, vemos que los orígenes de Ta'ziya han sido relacionados con rituales iraníes pre-islámicos, vinculados con la muerte del héroe mítico, Siavush, hijo de Kia-Kaus. Malekpour ve Ta'ziya en paralelo con otras obras de duelo, como la de Osiris en Egipto con la que este género comparte muchos elementos, incluyendo el duelo por los muertos, las procesiones, los lamentos corales y el transporte de ataúdes y pancartas (Malekpour, 2004: 43-49).

Por otra parte, se cree que la costumbre de guardar luto por la muerte de Hussein empezó durante la dinastía Búyida (945-1055 d. C.) y que se convirtió en una forma teatral desarrollada en la segunda mitad del siglo XVIII, construida esta vez en torno a las leyendas relacionadas con el martirio de Hussein.

VIII.7. Elementos que contribuyeron al desarrollo dramático de la Ta'ziya

El misterio chií se desarrolló a partir de las asambleas luctuosas por la muerte de Hussein, de las lamentaciones épico-líricas. Según crónicas históricas, se comenzó a dar forma teatral a estos trenos tras la llegada del sultán búyida, Mu'izz ad-Dawla (915-967 d. C.), al califato de Bagdad en el año 945.

Se cree que la costumbre de guardar luto por la muerte de Hussein comenzó durante la dinastía Búyida (945-1055 d. C.). No se sabe con exactitud cuándo las ceremonias que conmemoran la muerte de Imam Hussein empezaron a escenificarse en público. Lo que sí se sabe es que los primeros chiíes celebraron ceremonias para conmemorar la tragedia de Kerbala. Según argumenta Edward Brown, el sultán Mu'izz ad-Dawla de la dinastía búyida mandó a la población de Bagdad celebrar el luto el año 963:

Mu'izz ad-Dawla Ahmad Ibn Buwayh dio órdenes en Bagdad que durante los primeros diez días de Muharram deberían cerrarse todos los bazares de Bagdad, y la gente debía vestir de negro para el luto al príncipe de los mártires. Pero este procedimiento no era costumbre en Bagdad, los eruditos sunitas lo consideraron como una gran innovación. La gente de la Sunna no fue capaz de evitar este espectáculo debido a la gran cantidad de chiíes y su creciente poder, y porque el

sultán estaba de su lado. A partir de entonces cada año hasta el colapso de la dinastía Calamite (búyida), el luto fue costumbre y se aguardaba con expectación por los chiíes en todos los países durante los primeros diez días de Muharram (Brown, vol. III, 1956: 31).

Brown menciona en su libro que la fuente de su información era Ibn-Kathir, de Siria, pero el informe original de estos rituales de duelo ya había sido proporcionado por Ibn Al-Athir, el autor de *La historia completa*:

El décimo día de Muharram de este año [963] Mu'izz ad-Dawla mandó cerrar tiendas y mercados y ordenó que la gente llevase vestidos negros de lana gruesa y que las mujeres llevaran el pelo despeinado y el rostro ennegrecido y la gente así lo hicieron¹⁴⁶ (Meskoob, 1971: 7-8).

Ibn Kathir, sin embargo, nos ofrece detalles más precisos sobre los ritos de luto y una descripción detallada de los aspectos de las procesiones que fueron muy importantes en el desarrollo de la Ta'ziya. Además nos concreta la fecha precisa de la representación de este ritual:

Cuando los chiíes no podían, como consecuencia de circunstancias políticas, mantener las procesiones públicas, se limitaron a mostrar signos en las puertas de sus mezquitas y celebrar la Ashura en el patio de una casa particular, donde alguien recitaba la historia de los sucesos de Kerbala ante un público que se golpeaba el pecho (Kutschera, Nu. 924,1995).

Si el establecimiento de la dinastía Safávida en Irán (1501-1722) supuso un punto decisivo en la historia política del país, no lo fue menos para la evolución de Ta'ziya. Sin la declaración del chiismo como credo religioso oficial por los safávida, Ta'ziya difícilmente habría podido desarrollarse tal como efectivamente lo hizo, desde un punto de vista cultural. Los poetas iraníes, que solían escribir sobre reyes o sobre temas de amor, volvieron su atención a los temas religiosos y crearon un gran número de colecciones de poesía religiosa, que más tarde sirvió de fuente dramática principal para la Ta'ziya.

¹⁴⁶ Véase también Daood, Monadil: 12-13

Entre aquellas colecciones, la que llegó a ser fuente principal para las representaciones teatrales de Ta'ziya fue *Rowza-tul-Shuhada* (el Jardín de mártires), escrito por Hussein Vaez Kashefi.

Tras la llegada al poder del Sha¹⁴⁷ Safavida Ismā'īl I en 1501-1524 d. C., el chiísmo se convirtió en la religión oficial de Persia, y las ceremonias del mes de Muharram adquirieron una nueva dimensión: se despertó el interés con la lectura de estas historias (*Rowze-Khāni*). Esto supuso la aparición en Irán de un grupo de personas que se dedicaban a relatar o recitar los episodios de la tragedia de Kerbala a la gente, que por lo general se reunían en las mezquitas o casas particulares durante el sagrado mes de Muharram. La principal fuente religioso-literaria de sus historias era el libro *Jardín de los Mártires*, que es de donde viene el nombre que se dio a esas personas: “*rowze-Khan*”, es decir lectores de “*rowze*”.

Al principio, las recitaciones corrían a cargo de personas devotas por iniciativa personal, y poco a poco iban profesionalizándose como actividades artísticas ofrecidas por grupos o asociaciones especializadas y socialmente reconocidas.

En su obra *el Jardín de los mártires*, Mullah Hussein Kashefi (d. 1505) unificó todos los acontecimientos de Kerbala en una estructura narrativa épica que permitiera a cada evento ser presentado de forma independiente, mientras seguía manteniendo una conexión clara con los eventos de la batalla de Kerbala como conjunto. En la siguiente descripción del martirio de al-Hussein, se puede ver hasta qué punto se acerca el trabajo de Kashefi a la forma teatral:

Cuando el Imán Hussein cayó al suelo, alguien se le acercó para acabar con su vida, pero su mano comenzó a temblar. Imán Hussein miró al hombre y le dijo: ‘vete, no eres el que quería que me mate. Lamentaría verte castigado con el fuego del infierno’. A esto, el hombre se echó a llorar y dijo: ‘¡O, hijo del Profeta, se encuentra en esta situación y sigue queriendo salvarme del fuego del Infierno!’. El hombre volvió a Umar b. Saad y este le preguntó: ‘¿Qué hiciste? ¿Le mataste? ¿Le mataste?’. Y el hombre respondió: ‘No, pero a ti es a quien voy a matar’ y se lanzó contra ‘Umar b. Sa’ad, pero fue inmediatamente rodeado de soldados y herido en la lucha con ellos. El hombre se volvió la cara al Imán

¹⁴⁷ Soberano persa; en sentido lato, título de dignidad en el ámbito iranio-indio.

Hussein y dijo: 'Hijo del Profeta, sea testigo de que su amor me ha traído la muerte. Búsqueme mañana y lléveme al cielo con los mártires de su ejército'. El Imán Hussein gritó: 'Confía que así lo haré. Estarás conmigo mañana (Kashefi, 1997: 351).

A menudo, tras de la lectura de la '*rowze*'¹⁴⁸, muchos de los asistentes enlutados se ponían de pie y formaban círculos para cantar poemas religiosos, mientras golpeaban sus pechos en armonía con la poesía. Esos cánticos se guiaban por la figura de un '*maddāh*' o panegirista, provisto de una buena voz y la habilidad de cantar, que pedía a la multitud repetir algunas partes con él o responder en coro a sus preguntas, sin dejar de golpear el pecho con las manos al compás de las entonaciones poéticas. Durante la realización de este ritual, los participantes a menudo entraban en un estado de trance y de éxtasis. Se transformaban en los mártires de la llanura de Kerbala y hablaban con una sola voz. De esta manera, el '*maddāh*' hacía de maestro del canto y de la actuación mientras que los asistentes hacían de coro acompañante:

Coro: Adiós, adiós, hoy es el día de Ashura,

Alrededor de la tienda de campaña está az-Zahrā'¹⁴⁹ golpeando su cabeza.

Solo: Adiós, adiós, hoy es el día de Ashura.

Coro: Alrededor de la tienda de campaña está az-Zahrā'
golpeando su cabeza,

Adiós, Adiós, hoy es el día de Ashura.

Solo: Adiós, adiós, hoy está la novia infeliz.

Coro: La novia infeliz está pensando en el día de mañana,

Adiós, adiós, hoy es el día de Ashura,

¹⁴⁸ *Rowze* es un término persa que significa recitación y narración de la tragedia de Kerbala.

¹⁴⁹ Fátima, apodada az-Zahrā', es hija del profeta Mahoma de su primera esposa Jadīya. Contrajo matrimonio con Alí ibn Abi Tālib, primo hermano de Mahoma, con el que tuvo tres hijos varones: Ḥasan, Hussein y Muḥsin, y dos hijas: Zainab y 'Umm Kulzūm.

Alrededor de la tienda ésta az-Zahrā' golpeando su cabeza.

Solo: Adiós, adiós, hoy ésta Leila alborotada.

Coro: La alborotada Leila está pensando en el día de mañana

Adiós, adiós, hoy es el día de Ashura (Malekpour, 2004: 71).

Después, todos los participantes salían de las mezquitas y seguían sus ritos en las calles frente a un público más amplio. Ese evento para-teatral con su uso de la voz y el movimiento, argumenta Malekpour, fue la primera representación teatral en público de los episodios de la batalla de Kerbala.

En estas procesiones se introdujeron accesorios teatrales simbólicos como ataúdes de los mártires, banderas, estandartes y animales como leones y caballos. Cada accesorio encierra un significado simbólico. Por ejemplo, en la mayoría de las procesiones aparece un hombre disfrazado en piel de león. Acompaña la procesión y va golpeándose la cabeza y llorando. Con esto se alude a que incluso el rey de los animales está de luto por Imán Hussein. Y como el león constituye una figura central del escudo de la dinastía safávida, su aparición en la procesión transmite el mensaje de que el país entero está de luto por la muerte del héroe nacional (Malekpour, 2004: 57.)

El siguiente desarrollo fue incorporar a las procesiones actores para encarnar a los personajes centrales de la historia de Kerbala. Se presentan personajes como Imán Hussein, sus dos hijos y su asesino, Shimr. Este último personaje aparece, al igual que Imán Hussein, montado a caballo durante toda la procesión y los dos jinetes van blandiendo sus espadas y desafiándose mutuamente.

Uno de los poetas que contribuyeron al desarrollo de Ta'ziya con sus versos religiosos y devocionales fue Muhtasham Kashani (1528-1588). Su poesía fue particularmente rica en imágenes visuales y lenguaje coloquial, características que se convertirían en elementos importantes en Ta'ziya. Kashani, que vivió durante el reinado del Sha de Tahmaseb de Safavid, escribió la más poderosa de todas las elegías sobre el martirio de Imán Hussein. En estrofas de 12 versos, utilizó un lenguaje muy visual y emocional para describir las virtudes y sufrimientos de Al-Hussein (Malekpour, 2004: 52):

Una vez más, ¿qué es esta conmoción
entre todas las criaturas del mundo,
este duelo, lamentación,
llanto, canto trágico,
este gran renacimiento
que se extiende desde la tierra
al empíreo sin que suene
la última trompeta?
¿Acaso el sol se ha levantado en el oeste?,
¿Acaso este tumulto y confusión
han penetrado en cada átomo
del universo?
No sería una metáfora
llamar a esto Resurrección aquí y ahora,
¡A este levantar público y general
llamado Muharram! (Beny, 1975: 195).

El estilo de lenguaje utilizado en las elegías fue pronto sustituido por otro más sencillo y más dramático, y también más cercano al lenguaje popular. En este sentido, el poeta iraní Qa'ani (1807-1853) supo cómo desarrollar una forma de poesía dramáticamente adecuada para el diálogo en la Ta'ziya. Su lenguaje era de una naturaleza extraordinariamente teatral y tan sólo le faltaba ser hablado por personajes separados, en lugar de un único narrador (rowza-Khan), para que la obra se transformase en un “teatro” en el sentido pleno: (Malekpour, 2004: 53)

¿Qué es lo que está lloviendo? ¡Sangre! ¿Quién? ¡El ojo! ¿Cómo?
¡Día y Noche!

¿Por qué?

¡De dolor! ¿Qué dolor? ¡El dolor del Monarca de Kerbala!

¿Cuál era su nombre? ¡Hussein! ¿De qué linaje? ¡De ‘Alī!

¿Quién era su madre? ¡Fátima! ¿Quién era su abuelo? ¡Mustafa!

¿Qué le paso? Fue martirizado ¿dónde? En la llanura de Mariya!
Kerbala!

¿Cuándo? ¡Un décimo de Muharram! ¿En Secreto? ¡No, en público!

¿Lo asesinaron de noche? ¡No!, de día ¿A qué hora? ¡Al mediodía!

¿Se le cortó la cabeza desde el cuello? ¡No, desde la nuca!

¿Se le asesinó sin que tuviera sed? ¡No! Nadie le dio de beber.
¡Nadie lo hizo!

¿Quién? ¡Shimr! (Brown, vol. IV, 1956: 180).

Durante el periodo Safávida y especialmente durante el reinado de Shah Abass (1588-1629), la celebración que marcaba el mes de Muharram incluía una presentación ritual de la muerte trágica de Imam Hussein. Este ritual se convirtió en un acontecimiento de importancia (Malekpour, 2004: 14).

Aparte de las narraciones dramáticas orales de Shah-Nameh-Khani, existía en el período Safávida otra forma visual de la narración de cuentos, conocida como *Pardeh-Dari*¹⁵⁰ o *Pardeh -Khani*. Los narradores de “*Pardeh Khan*” colgaban un enorme lienzo pintado en una pared. En este lienzo se pintaban episodios de las historias narradas y el narrador las señalaba mientras contaba su historia. Las pinturas se dividían

¹⁵⁰ Pardeh-Dari, es una forma visual de la narración de historias a través de un “*pardeh*” que es un enorme lienzo pintado que ilustra episodios de *Shahnama* y la batalla de Kerbala.

generalmente en tres categorías dependiendo de la naturaleza del tema representado. La primera categoría era épica e ilustraba historias del Shah-Nameh, tales como la muerte de Siavush, Rostam y Sohrab y Rostam y Esfandiar. La segunda categoría romántica y se basaba en historias bíblicas y coránicas tales como la historia de José y Zuleicha. La última categoría religiosa y representaba escenas trágicas de Kerbala. Las pinturas, las recitaciones de los narradores y sus gestos creaban una atmósfera verdaderamente dramática y permitían a los miembros de la audiencia visualizar en su mente los eventos y los personajes de la historia. De esta manera, los espectadores se relacionaban con la acción que se narraba de una forma similar en muchos aspectos a la clase de contacto empático que tiene lugar en una pieza totalmente dramatizada de teatro.

Todos los narradores de las historias, cualquiera que sea su forma de contar las historias, comparten técnicas y objetivos similares con el fin de atraer el interés y la atención de su público. Estos narradores no sólo narraban sus historias, sino que también las actuaban, para dar vida a los personajes de una manera que permitía a la audiencia verlos y empatizar con ellos. Esta forma de contar historias tuvo una poderosa influencia en la forma de escenificar la Ta'ziya, puesto que los actores de Ta'ziya aprendieron muchas de sus habilidades de estos narradores.

De lo dicho hasta aquí, se ve que Ta'ziya iba desarrollándose lentamente durante un largo periodo de tiempo, desde la dinastía Búyida (945-1055) hasta la dinastía Qājār (1787-1925).

La instauración del credo chií como religión oficial en Irán durante el período Safávida coincidió con los primeros contactos con el mundo occidental. Estos primeros contactos ocurrieron en el siglo XVII, y uno de los resultados fue que el país poco a poco iba aceptando la influencia de muchos elementos políticos y culturales del mundo occidental. La influencia occidental en Irán tuvo lugar especialmente en los siglos XVIII y XIX, cuando, por ejemplo, las obras filosóficas y literarias fueron traducidas al persa. Obras de Molière se tradujeron en 1869 y las de Schiller y Shakespeare aparecieron en 1880 (Adabiyate, vol. I: 303). Además, las ideas sociales occidentales fueron llevadas a Irán por viajeros y estudiantes durante este período.

Después de la caída del Imperio Safávida, el acontecimiento político más importante de Irán fue la aparición del Shah Nader y el establecimiento del estado

Afshari en 1735. En principio el Shah Nader derrotó a los turcos y conquistó Bagdad, y luego en 1737 se marchó a la India y ocupó Delhi. La dinastía Afshari duró poco y fue derrocada por Karim Khan de la dinastía Zand en 1758. Esta dinastía a su vez fue de corta duración y pronto fue sustituido por el Qājār, que permaneció en el poder desde 1779 hasta 1925. En este período de Qājār la Ta'ziya, con el apoyo de los reyes, llegó a su punto más alto y se convirtió en representación nacional del arte en Irán.

Los Qājār dieron a Ta'ziya un gran impulso para su composición y representación bajo el patrocinio de altos dignatarios y de la corte imperial. Se levantaron cada vez más lugares para las asambleas del duelo y las representaciones (en persa: *Tekye* o *Hoseyniye*), sean permanentes o temporales. La más importante de esas construcciones, la Tekye Dowlat, fue edificada en Teherán, cerca de los palacios reales, hacia 1870. En esa 'Tekye del Estado' se hicieron las representaciones más fastuosas, con participación de bandas musicales militares, multitud de actores y comparsas, entre ellos numerosos jinetes, procesiones de grupos socio-religiosos, etc. Durante toda la época Qājār, bajo el patrocinio de grandes mecenas o de grupos socio-religiosos, las representaciones de Ta'ziya alcanzaron cada vez más esplendor (Jean Calmard, 2006: 746).

La música tiene una gran importancia en el desarrollo de Ta'ziya. Los músicos y los cantantes de Ta'ziya fueron protegidos de las personas religiosas (en su mayoría clérigos) que se oponían a la utilización de la música y miraban la actuación artística como una acción corrupta, la música iraní no murió y logró sobrevivir adaptándose a la nueva situación. Unos grupos de músicos se refugiaron en el interior de las cortes que eran cerradas al público, y otros se convirtieron en simples actores y viajaban de ciudad en ciudad y de pueblo en pueblo. A veces se les dio la bienvenida, otras fueron humillados. Esta situación se mantuvo hasta el siglo XVI, cuando la dinastía Safávida llegó al poder y estableció el primer estado chií en Irán. Esta dinastía creó una atmósfera opresiva religiosa y social, y ni los músicos de la corte ni los actores fueron capaces de seguir trabajando.

Milagrosamente, la misma religión que había dañado la existencia y el crecimiento de la música vino a su rescate y le dio una nueva función. La música fue empleada por primera vez en los ritos de duelo de Muharram y luego en Ta'ziya, donde ciertas formas de canto y algún instrumento musical encontraron su nueva oportunidad

como una parte integral de la representación. La calidad de la música utilizada en el Ta'ziya se enriqueció y esto ayudó a hacer de la Ta'ziya una forma de drama poético en el que la música era una parte integral de cada actuación.

Sobre este tema, Rohollah Khaleghi escribe:

La Ta'ziya fue uno de los principales medios por los cuales algunas de nuestras canciones nacionales fueron protegidas. En Ta'ziya, fue el canto que más hizo para asegurar la supervivencia del patrimonio musical del país. Un cantante con una buena voz era más capaz de complacer a un público o un grupo de dolientes. Por ello, los jóvenes que tenían una voz cálida y hermosa fueron seleccionados para desempeñar papeles en la Ta'ziya. Fueron entrenados por los actores más experimentados y conocedores de las técnicas del canto. Por ello, el cantante que se había formado en la escuela de Ta'ziya era capaz de alcanzar los más altos niveles en el arte del canto (Khaleghi, 1974: 348).

De lo dicho hasta aquí, se ve que Ta'ziya iba desarrollándose lentamente durante un largo periodo de tiempo, desde la dinastía Búyida (945-1055) hasta la dinastía Qājār (1787-1925). Los elementos implicados en este desarrollo fueron los rituales pre-islámicos, el establecimiento del estado, la popularidad de la poesía religiosa, las lecturas de elegías, las procesiones, los cuentos públicos, los Pardeh Dari, y la música. Todos ellos tuvieron una gran importancia en el desarrollo de Ta'ziya y crearon un estilo operístico para esta forma dramática que gira sobre la pasión de Imam Hussein.

La dinastía Qājār se debilitó e Irán pasó a ser un débil estado semi-colonizado. El nivel de destrucción provocado por el Qājār hizo a la nación susceptible de revolución en 1906, que introdujo el primer sistema parlamentario occidental en Irán, seguido 15 años después del golpe de Reza Shah Pahlavi en 1921, que puso fin a la dinastía de Qājār.

En 1921, Reza Pahlavi (1925-1941) puso fin a la dinastía Qājār con un golpe de estado. Con el apoyo de muchos nacionalistas e intelectuales, el nuevo Shah comenzó a liquidar muchos de los elementos sociales y culturales asociados a la dinastía Qājār al considerarlos reaccionarios y perjudiciales para el desarrollo de un Irán moderno basado en el modelo occidental. Se censuraron elementos de la religión islámica por estimarse fanáticos, entre ellos las representaciones de Ta'ziya. Como consecuencia de la

prohibición, el magnífico teatro *Tekye Dowlat* fue arrasado. Las compañías que se dedicaban a la escenificación de Ta'ziya se vieron obligadas a refugiarse en pequeños pueblos y aldeas para lejos del alcance de la policía del gobierno.

Sin embargo la contribución cultural más importante de Muhammad Reza Pahlavi (1941-1979), fue la creación del Festival de Artes de Shiraz. Bajo la dirección de un cineasta y académico de Ta'ziya, Farrokh Ghaffary, el Festival se convirtió en un importante evento internacional, no sólo para la vanguardia del teatro occidental, sino también para las formas tradicionales del teatro iraní. En él participaron directores de vanguardia como Peter Brook, Jerzy Grotowski, Robert Wilson, Shuji Teriyama, Peter Schumann, Tadeusz Kantor y André Gregory. Más importante aún, en este festival Ta'ziya se presentó oficialmente después de haber estado prohibida por el gobierno durante años.

Esto animó a muchos jóvenes estudiosos iraníes a realizar investigaciones sobre Ta'ziya y recopilar materiales y obras teatrales tradicionales que iban desapareciendo y cayendo en el olvido. (Malekpour, 2004: 16-17)

La revolución islámica de 1978/79, liderada por Jomeini, cambió Irán en un estado teocrático. Así como la revolución constitucional de 1906 y el derrocamiento de la dinastía Qājār fueron una reacción a un sistema feudal que tenía estrecha relación con la religión, la revolución islámica fue una reacción a la occidentalización del país y la dictadura del régimen de Pahlavi.

Lo que aquí nos interesa apuntar es el hecho de que la revolución islámica supo cómo movilizar los sentimientos de los iraníes contra el régimen de Pahlavi mediante los rituales de luto de Muharram. Aunque la Ta'ziya disfruta hoy de mayor libertad bajo el régimen islámico y recibe más apoyo del público, tiene, sin embargo, que responder al desafío de los críticos entre los líderes religiosos que nunca habían apoyado la representación pública de los Imames en el escenario. Si estos poderosos líderes religiosos serán capaces o no de lograr su objetivo de suprimir Ta'ziya es una cuestión que está aún por decidir. Sin embargo, sabemos por los 300 años de tradición histórica, cultural y religiosa que la Ta'ziya es lo suficientemente fuerte para vencer esa oposición. (Malekpour, 2004: 18).

VIII.8. Testimonios occidentales de la Ta'ziya

Por otra parte, existe una valiosa información sobre la celebración de los rituales de luto asociados con la muerte de Imam Hussein, proporcionada por escritores occidentales.

El francés Jean-Baptiste Tavernier (1605-80) viajó por Oriente seis veces entre 1632 y 1668 en la época de la dinastía Safávida. En su libro *Safar-nameh Tavernier* leemos por primera vez acerca de algunos de los elementos teatrales importantes de la Ta'ziya que se realizaba como parte de los ritos de luto practicados en aquel momento:

En algunos de esos ataúdes, un niño estaba durmiendo y el ataúd estaba rodeado de personas que estaban llorando y llorando. Estos niños eran representantes de los dos niños de Imam Hussein a quienes Yazid mató (Tavernier, 1957: 414).

La descripción de Tavernier del ataúd de los niños llevado en una procesión es un buen ejemplo de lo que se conoce en Ta'ziya como *Shabih-sazi* o representación. En este caso la dramatización (*shabih*) consiste en la representación de Alí Akbar (Alí el mayor) y Alí Asghar (Alí el menor), los dos niños de Imam Hussein. La referencia de Taverniers proporciona la evidencia de los primeros intentos de convertir los ritos de luto en un teatro religioso.

Por otro lado, en el diario de viaje de Gemelli Careri (Careri, 1700: 146) que visitó Irán en 1664, encontramos información interesante sobre los rituales de luto de Muharram. Estos incluían representación pública de '*Umar-Koshan* 'el asesinato de 'Umar'.¹⁵¹ El asesinato de 'Umar es una adaptación islámica del rito preislámico de la matanza de Megies¹⁵². En esta ceremonia, la gente fabricaba títeres de 'Umar y se los llevaba a las calles donde se burlaba de ellos y finalmente los echaba al fuego mientras cantaba. El ritual era un acto de venganza contra 'Umar quien los chiíes creen que fue el responsable de quitarle el Califato a Imam Alí, padre de Imam Hussein.

¹⁵¹ Fue el segundo de los llamados Califas Ortodoxos, la primera serie de gobernantes que tuvo el imperio islámico a la muerte de Mahoma y antes del establecimiento del Califato Omeya. Murió asesinado el 4 de noviembre de 644 en la mezquita de Medina (capital del Estado) por un esclavo persa llamado Firūz.

¹⁵² La matanza de los Megies (sacerdotes Zoroástricos) era una ceremonia anual que se remonta al 522 a. C.

Esta ceremonia fue practicada durante el periodo Safávida e influyó en el desarrollo de la Ta'ziya ya que muchas de las características negativas de 'Umar fueron transferidos al personaje de Yazid, el califa omeya responsable de quitarle el califato y la vida a Imam Hussein. Sin embargo, la representación de este ritual fue ilegalizada por el gobierno de Teherán desde hace algunos años al considerarse ofensiva para los musulmanes de confesión sunní.

Casi todas las pruebas que tenemos acerca de los rituales de luto relacionados con Imam Hussein pertenecen al periodo Safávida. Escritos de ese período indican que hubo rituales de luto y procesiones que incluían elementos teatrales simbólicos, como portar los ataúdes de los niños de Imam Hussein. Incluso su caballo puede ser interpretado como una presentación simbólica de Hussein. Sin embargo, a pesar de los elementos teatrales que eran parte de los rituales de duelo, y a pesar de la evidencia de un diálogo dramático en forma de recitación elegíaco entre el guía de los ritos funerarios y los dolientes, aún no hay pruebas que indiquen la existencia de la Ta'ziya como una forma completa de drama durante ese período. No es hasta la época de la Afshari y Zand (1735-1787) cuando encontramos evidencia de la existencia de una escenificación de la Ta'ziya.

La primera descripción importante de los rituales de Muharram que confirma la existencia de la Ta'ziya al final de la dinastía Zand proviene de William Fanklin, que estuvo en Irán en 1787, donde presencié la Ta'ziya en la ciudad de Shiraz. En su libro titulado *Observación sobre un viaje de Bengala a Persia*, primero proporciona una descripción detallada del lugar de la representación 'Tekye' y de los paisajes. Luego, habla de la representación teatral de *La boda de Qasim 'Aroosi Qasim'*, que es uno de los episodios famosos de la Ta'ziya. Fanklin escribe:

En una de las representaciones, se muestra la corte de Yazid donde aparece el califa sentado en un trono hermoso y rodeado de muchos guardias. El embajador de Europa también está allí. Entre las representaciones más emocionantes está la boda del joven Qasim, hijo de Hasan y sobrino de Hussein, con la hija de este. El matrimonio, sin embargo nunca se consume, ya que Qasim es asesinado en una escaramuza a orillas del Éufrates, el 7 de Muharram. En esta ocasión, un muchacho representa a la novia, en su traje de boda y maquillada, rodeada de las mujeres de la familia que entonan una elegía de luto, relacionada con la

circunstancia de que su prometido marido se encuentra acorralado por los infieles. La despedida entre los recién esposados también se representa, y se ve a la novia colgar una especie de mortaja alrededor del cuello de su joven marido antes de que este parta hacia el campo de batalla.

El embajador de Europa a quien Francklin describe en la corte de Yazid jugaría un papel central en uno de los más famosos dramas de Ta'ziya, titulado precisamente *El embajador de Europa* (Safir-e-faranghi). Esta particular Ta'ziya fue representada regularmente durante la época Qājār (1787-1925). Varias versiones de esta Ta'ziya han llegado hasta nosotros, incluso como una fotografía que muestra la misma escena descrita por Francklin. La fotografía fue tomada en el *Tekye Dowlat*, que era el lugar más popular para representar la Ta'ziya durante el período Qajar.

La Ta'ziya de *El embajador de Europa* trata de un embajador cristiano que llega de Europa a la corte de Yazid. El embajador ve a Yazid bebiendo vino y golpeando en una cabeza sin cuerpo. Cuando el embajador le pregunta sobre la cabeza, Yazid le dice que esta es la cabeza de Imam Hussein, que ha muerto en la llanura de Kerbala por su orden. El embajador, movido por la fe en el Imam y su sufrimiento expresa su simpatía por este y critica a Yazid por lo que había hecho a Hussein y su familia. Yazid queda tan enojado por las críticas del embajador que le mata. El mensaje de la Ta'ziya es muy claro: la tragedia de la batalla de Kerbala es tan impresionante que incluso un no creyente como este embajador europeo muestra simpatía por sus mártires.

Aparte del *embajador de Europa*, la descripción de Francklin de la boda de Qasim proporciona pruebas sobre la realización de una forma temprana de Ta'ziya en la época de la dinastía Zand. Algunos eruditos han llegado a la conclusión de que Ta'ziya fue realizada de una manera u otra en este momento. Entre estos expertos se encuentran Sadeq Humayuni (1991: 19), Muhammad Jafar Mahjub (1967: 9), Farrokh Ghaffar (1971: 2) y Bahram Bayzaie (1965: 122). Este último investigador escribe: “esta evidencia de Francklin muestra que Ta'ziya había encontrado finalmente su forma en la dinastía Zand. Más tarde, al inicio del período Qājār, se extendió gracias al apoyo de los Reyes Qājār” (1965: 122).

Como menciona Bayzaie, Ta'ziya se hizo tan popular durante la dinastía Qājār que anualmente, durante los diez primeros días del mes de Muharram, los iraníes podían ver la actuación en todo el país.

Samuel Benjamin, el primer Embajador de los Estados Unidos en Irán entre 1883 y 1885, asistió a una de esas obras teatrales en el *Tekye Dawlat*, el Teatro Real en Teherán, y se quedó sin superlativos para describir el *Tekye Dawlat*, construido por Nasser Din Shah, que gobernó desde 1848 hasta 1896. El local real, cuyas paredes están cubiertas con preciosos chales de cachemira, alfombras persas y suelos maravillosos, era un enorme teatro circular tan ancho como el anfiteatro de Verona, con unos 70 metros de diámetro, esta techado por una estructura situada a 30 metros de altura, y colgaban en él un gran tapiz, lámparas de araña gigantes con unos cinco mil velas protegidas de corrientes de aire por vidrios de colores. Pero lo que deslumbra al enviado de EE.UU., es el espectáculo del público, donde se sientan en el suelo inclinados alrededor del escenario central para que todos puedan seguir viendo la actuación. Otros *Tékiés* estaban decorados con paneles de cerámica pintada representando episodios de la vida de Imam Hussein, o escenas del Corán. El más famoso de ellos es el *Tekye Dawlat*, el Teatro Real en Teherán, donde en un panel se muestra al califa Yazid triunfante en su trono de Damasco, bebiendo vino y rodeado de embajadores. Otros paneles ilustran con realismo la batalla de Kerbala, mientras que en otros se representan a Salomón y la Reina de Saba, a José y sus hermanos. (Murray, 1887: pp. 382-8).

Aparte de Samuel Benjamín, un observador extranjero, la descripción más importante y compresiva de la Ta'ziya proviene de Abdollah Mostofi.¹⁵³ Este presencié una actuación de Ta'ziya en tiempos del Sha Nasserdin en el *Tekye Dawlat*, cuando la Ta'ziya estaba en su pleno apogeo. En su libro *Dastan-e Zandeghi Man* (Dastan-el hombre Zandeghi), Mostofi primero habla de la larga ceremonia de preparación que precede la realización de una Ta'ziya, antes de describirla con mucho detalle:

Nada más marcharse el Mullah, se escuchó el sonido de una banda militar. La Real Banda Militar rodeó la plataforma y luego tomó su lugar en el medio. Inmediatamente después, entró la Banda de Tambores, dio la vuelta a la plataforma y tomó su lugar también. Tras ellos, era la hora de varios grupos de

¹⁵³ Abdollah Mostofi (1876-1950): es escritor iraní y político durante la época Qājār.

dolientes, que llegaban en procesión y se detenían frente a la Galería Real, donde comenzaban a recitar alabanzas y a golpearse el pecho antes de irse. Al final, hizo su entrada un grupo de más de mil funcionarios del gobierno, dio la vuelta a la plataforma y se fue. Tras ellos, llegó el turno de los artilleros, montados en camellos. Finalmente, entró el grupo de los actores de la Ta'ziya, conducidos por "Moin al-Boka", 'Maestro de la Ta'ziya'. Y luego vino un grupo de cuatro actores, todos en sus trajes, recitando elogios. Después de formar un círculo, estos actores subieron a la plataforma, y con la guía del Maestro, se sentaron en las sillas doradas colocadas en la plataforma. Los niños se sentaron en el suelo y la Ta'ziya comenzó (Benjamin, 1954: 382-8).

CAPÍTULO IX. LAS MANIFESTACIONES TEATRALES DE LA TA'ZIYA CONTEMPORÁNEA

En este capítulo estudiaremos tres manifestaciones teatrales contemporáneas de la ta'ziya o *shabih*, la ta'ziya iraquí y libanesa como ejemplo de la Ta'ziya que se representa en los países árabes y la Ta'ziya persa que se representa en Irán de manera diferente.

IX.1. Ta'ziya Iraquí en la Ciudad de Kerbala 2008

La Ta'ziya en Irak fue prohibida muchas veces por las autoridades que gobernaban el país. El 4 de Muharram de 1286 (año de la hégira) en Bagdad el gobernador otomano Midhat Pasha (1869-1872) anunció un comunicado oficial publicado en el periódico *Zawra* prohibiendo la celebración de la Ta'ziya, pero su intento no tuvo éxito. En un estudio realizado por el orientalista francés Mauris Kanar *Bagdad en el siglo XIV*, encontramos la Ta'ziya prohibida antes en el año 1002 en Bagdad por el gobernador de Irak Abi Ali b. Ostad Hermiz (Daood: 12-13).

También durante más de tres décadas del régimen dictatorial de Saddam Hussein en Irak la representación pública de la ta'ziya estuvo prohibida, y los rituales de la ta'ziya fueron practicados dentro de estrechos límites y a veces en la clandestinidad. Dicha prohibición afectó a la estructura de la Ta'ziya y la forma de su escenificación.

El texto de la Ta'ziya en Irak se basa en el libro del *Maqtal* escrito por Abdul Razzaq Al-makram¹⁵⁴, que describe los eventos históricos de la batalla de Kerbala con mucho lujo de detalle y se solía recitar durante la época de la prohibición por Abdul-Zahra Al-Kaabi¹⁵⁵, cuya voz constituye hoy una referencia para la memoria colectiva. Por ello, la Ta'ziya iraquí se vale del recurso de la narración performativa con el fin de profundizar el efecto emocional en el público.

La representación de los acontecimientos de la Ta'ziya iraquí comienza en el décimo día de Muharram coincidiendo con la fecha del evento histórico de la batalla de

¹⁵⁴ Abdul Razzak bin Mohammad al-Musawi (Najaf, Irak: 1898-1971) es orador y escritor. Entre sus obras destacan: *Maqtal al Hussein*, *El libro de Abbas* y *El mártir Muslim bin Aquil*.

¹⁵⁵ Abdul-Zahra Al-Kaabi (1909-1974) es uno de los predicadores iraquíes del *púlpito Husseini* en Irak y los estados del Golfo. Está considerado el mejor recitador del *Maqtal* en el décimo día de Muharram.

Kerbala, sin informar al público sobre lo que se va a representar ya que éste conoce los acontecimientos de la batalla a través de la narración oral o la narración performativa (escénica). El argumento es conocido por todos los espectadores, es vivido por ellos como parte integrante de su doctrina confesional. Además los protagonistas de la representación (Al-Hussein, Abbas, Ali al-Akbar y Qasim) están enterrados cerca de la ciudad que acoge la representación, lo que da a la representación credibilidad y naturalidad.

El espacio donde se presenta la Ta'ziya es el estadio de fútbol cuya amplitud permite escenificar los eventos de la batalla de Kerbala. Las gradas del estadio se separan del terreno de juego por una malla a modo de valla. Debido a experiencias anteriores en las que algunos exaltados miembros entre el público llegaron a golpear a actores que interpretaban papeles de personajes malvados en el ejército de los Omeyya como Harmalah y Shimr, los organizadores de la ta'ziya hacen lo posible para evitar el contacto directo entre los artistas y el público. Los postes y los travesaños de las dos porterías del estadio se cubren con piezas de la misma tela usada en las distintas tiendas de campaña del bando de al-Hussein y de Umar b. Saad.

La ocultación de las dos porterías forma parte del proceso de amueblar el lugar de la actuación. En este sentido la Ta'ziya se representa en un espacio cuyos aspectos se adaptan o cambian según la naturaleza de los hechos escenificados para dar mayor credibilidad a lo que sucede delante del público. Los organizadores acotan el espacio abierto del campo con banderas a fin de formar un círculo amplio o un largo rectángulo a modo de escenario. Dicho círculo o rectángulo se divide en dos partes: una representa el campo de al-Hussein rodeado por estandartes y banderas de color negro y la otra presenta el campo de Umar b. Saad rodeado por banderas de colores cálidos (rojo, escarlata, púrpura, naranja, rosa, amarillo, etc.). Las indicaciones cromáticas de las banderas son importantes ya que los organizadores de la Ta'ziya las usan para distinguir a cada uno de los bandos enfrentados. Además, el tipo del color en la ta'ziya iraquí concuerda con la dimensión psicológica de los personajes.

La Ta'ziya iraquí se cuida mucho de mostrar todas las escenas trágicas de la muerte, en particular la del Imam Hussein y su familia, que se consideran escenas principales en la representación, como lo son en general:

- La muerte del emisario de al-Hussein en Kufa, Muslim b. Aquil.
- El martirio del Hurr al- Riahi, el comandante del ejercicio de Yazid, que se une al ejército de al-Hussein en el curso de la batalla.
- El martirio de Qasim, hijo del hermano mayor de al-Hussein, Hasan.
- El martirio de Ali al-Akbar, el hijo mayor y el favorito de al-Hussein.
- El martirio del Abbas el hermano de al-Hussein.
- El martirio del mismo Imam Hussein.

Cuando muere un miembro del campamento de al-Hussein, la ta'ziya recurre a un tipo de lamento en la lengua coloquial iraquí a través de las voces de los narradores o los coros para profundizar el impacto emocional del suceso en el público. La entonación rítmica del lamento describe y subraya la situación de la tristeza y de pérdida por la muerte de alguien del campamento de al-Hussein.

En las escenas de la Ta'ziya se encuentran rasgos o aspectos antropológicos abundantes, como la raza, que pretenden mejorar el mensaje ideológico. Por ejemplo, el personaje John, que es un esclavo de raza negra de Abu Dhar al-Ghifari¹⁵⁶, implora a al-Hussein que le conceda el permiso de luchar en sus filas, pero al-Hussein se compadece de él porque le considera un humilde servidor que trabaja para sobrevivir.

A través del personaje de John se refleja un conjunto de valores asociados a las raíces del Islam que no distingue entre los seres humanos por su raza, color, o nacionalidad. La ta'ziya representa la escena de John cuidadosamente para afirmar el mensaje de igualdad entre los seres humanos.

Otro aspecto antropológico es el parentesco, que es un patrón cultural deseado por el individuo para perpetuar su recuerdo en la sociedad. Después de que no se quedaron con al-Hussein nada más que su familia y sus primos, presenta a su hijo Ali al-Akbar delante de todo el mundo para luchar contra el ejército de los Omeya, al-

¹⁵⁶ Abu Dhar es uno de los primeros árabes que abrazan el Islam. Es recordado por su estricta piedad y también su oposición a Muawiya durante el califato de Uthman b. Affan y venerado por los musulmanes chiíes como uno de los "Cuatro Compañeros", eso es los primeros musulmanes que eran seguidores (chiíes) de Ali b. Abi Talib.

Hussein, al renunciar a su perdurabilidad ofreciendo a su hijo más querido, representar el mensaje que lo más importante es la justicia de la causa, a la cual sacrifica su hijo en forma ofrenda humanitaria. Cuando aparece Ali al-Akbar en el campo de al-Hussein grita “Alá es grande, Alá es el más grande” para afirmar su fe en la unicidad de Alá.

En los acontecimientos de la Ta'ziya el agua toma también un importante significado simbólico como un elemento de vida y de fertilidad. Cuando Abbas llega al río Éufrates para beber, recuerda la sed de al-Hussein y tira el agua de la mano. Cuando al-Hussein pide agua para su hijo Abdullah recibe como repuesta una flecha que mata al bebé. Cuando le toca a al-Hussein llegar al río Éufrates tras un intenso combate y quiere beber, no puede hacerlo porque recuerda a su sediento caballo y deja a este beber antes que él. Al-Hussein finalmente se queda sin poder saciar su sed ya que en el momento de disponerse a hacerlo, Harmalah lanza su ataque contra el campo de al-Hussein donde hay solo niños y mujeres, de modo que al-Hussein tira el agua y corre para salvar a su familia. Así vemos que el agua constituye uno de los símbolos antropológicos que conectan el ritual de la ta'ziya con la mitología en la que el agua constituye un símbolo constante.

IX.2. Ta'ziya libanesa en el pueblo de Kafrfila (Nabatiye) 2005 ¹⁵⁷

La Ta'ziya en Líbano del Sur suscitó el interés científico en los años 70, produciéndose gran desarrollo del estudio de la Taziya durante esa década, así como entre intelectuales y artistas, aunque el interés se fue apagando. Pero el fenómeno no desapareció, y hasta conoció una cierta recuperación. Podemos explicar esta falta de interés por la polarización de los estudios actuales sobre “Hezbollah” con un enfoque político que no privilegia los aspectos culturales de su acción.

La Ta'ziya fue implantada en el actual Líbano del Sur, así como en Damasco, al final del siglo XIX, por los iraníes que residían allí. Alrededor de 1910, se arabizó (ya que era en persa) y, poco a poco, se ancló en la cultura local, lo cual se manifiesta de diferentes maneras, tanto en los temas elegidos como en la actuación. Así, en las obras

¹⁵⁷ Mervin, Sabrina (2007): “Le théâtre chiite au Liban entre rituel et spectacle”. II. *Scènes théâtrales, itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*. Presses de l’Ifpo, págs.57-75.

iraníes que trazan el drama de Karbala, un actor vestido con un disfraz encarna al “personaje” del león que viene a lamentarse sobre el cuerpo de Hussein, después de su muerte. El león, que simboliza a Ali, “León de Dios”, está muy presente en la cultura persa. Pero desapareció de las obras libanesas. En cambio, encontramos el personaje de al-Hurr en todas las obras del drama de Karbala. No obstante, nada es fijo: un nuevo préstamo, una influencia iraquí o iraní se hace sentir, y los textos son de nuevo trabajados todos los años, con algunos aspectos más lábiles que otros.

En la escenografía de las obras persas, los músicos tocan en la escena; no es el caso del Líbano. En Irán, el escenario está en medio de los espectadores, y a menudo es redondo. En el Líbano, los espectadores están enfrente. Además el recurso al simbolismo es más desarrollado en Irán donde, por ejemplo, el Éufrates está simbolizado por un barreño de agua. Lo que lleva a una depuración de este teatro, que le da un aspecto más moderno. En el Líbano, el desierto de Kerbala y el río están representados en una decoración pintada y es sobre todo el simbolismo de los colores por lo que es recordado: los soldados omeyas están vestidos de rojo, los del ejército de Hussein de verde y las mujeres de la familia de Hussein de negro. Mientras que en Irán los personajes femeninos son interpretados por hombres, aquí por mujeres, aunque durante mucho tiempo tenían prohibido actuar o al menos mal vistas. Recientemente han vuelto actuar.

La representación de la batalla de Kerbala se desarrolló en Nabatiye en los años 1930, gracias al apoyo del responsable religioso local, patrocinado por los notarios y por la burguesía comerciante de la ciudad. Se consignó un texto, se delimitó un lugar escénico, en un área situada en el centro de la ciudad, se distribuyeron los papeles y, poco a poco, la obra de Nabatiye se puso en marcha, y cada año fue renovada. Si su historia fue escrita a partir de fuentes orales, la de las obras de pueblos pequeñas queda por hacer.

En Nabatiye, el texto de la obra fue establecido por primera en los años 1930 por el Sheikh¹⁵⁸ Abd al-Hussein Sadiq y representado por actores, pero el guión varía ligeramente cada año. El texto del Cortejo de las Cautivas de Kafrfila es semejante a

¹⁵⁸ Sheikh: es un título de origen árabe aplicado a líderes religiosos o políticos a nivel local, etimológicamente comparable al arquetipo de viejo sabio. Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Jeque>.

los textos que se representan en otros pueblos, parece provenir de una misma fuente ya que son muy cercanos (lo mismo para la puesta en escena).

La grabación audio de las representaciones, y ahora video, permite transcribir fácilmente el texto, y anotar algunos cambios. Excepto el guión del drama de Kerbala se interpretan de las obras unos textos que siguen siendo inéditos, incluso indisponibles. Por una parte, cada actor sólo tiene el guión del personaje que encarna; por otra, el actor lo escribe en un cuaderno a mano.

Las representaciones discurren a menudo al aire libre y algunos actores llevan micrófonos inalámbricos para amplificar las voces. Tenemos aquí un progreso técnico ya que hace algunos años, éstos se pasaban un micrófono grande de mano en mano. Otros optaron por una técnica diferente: la obra es previamente grabada, con un montaje que mezcla las palabras de los actores, los ruidos y los cantos, y este sonido en “off” se emite durante la representación.

Los actores interpretan así una clase de pantomima, fingiendo hablar. Es el caso, por ejemplo, en Nabatiye, donde numerosos actores y figurantes evolucionan en un terreno vasto, delante de un numeroso público, sentado en la grada, pero también más alejado de la escena, de pie en las calles de los alrededores o encaramado en los balcones y tejados de las casas.

En la mayoría de los casos, los actores no son remunerados. Este teatro es financiado de diferentes maneras. En los pueblos, los actores mismos a menudo se procuran los trajes, y los participantes de la organización ayudan en el material de la decoración y accesorios, etc. El municipio y los benefactores patrocinan estas empresas, por intermedio de una asociación, o clérigos que aportan su caución. En este último caso, los promotores interactúan con el responsable religioso del lugar, guardián de la tradición, ya que la obra está montada bajo su autoridad religiosa. Como garante de la conformidad del texto a la tradición, a él se consulta sobre todo el cambio previsto; si no puede contestar, se remite a alguien más sabio que él, incluso a su marja (una referencia religiosa que tiene la autoridad para tomar decisiones legales dentro de los límites de la ley islámica). Muchos clérigos, hoy en día, apoyan este teatro y contribuyen, porque ven una manera de transmitir el mensaje de Hussein y cultivar su memoria.

Además, hoy en día, algunos pueblos tienden a abrir sus representaciones hacia el exterior, dirigiéndose tanto a los pueblos vecinos como a otras comunidades religiosas. Así, en 2006, cristianos, sunitas y drusos asistieron a la representación del Cortejo de las Cautivas, en Kafrfila, según su director Alî Diya. En correlación, el discurso elaborado acerca del mensaje de Hussein se ve universalista, sobretodo emana de los intelectuales de izquierda convertidos al teatro religioso. Su objetivo es trascender el mensaje, sencillo, vehiculado por los clérigos que se apegan a la autenticidad y al rigor “histórico”. Así Hussein es un paradigma donde todos se encuentran; su ejemplaridad tiene sentido incluso para los “secularistas” chiítas, que viven este teatro como una experiencia de lo sagrado. En cuanto a la obra, está destinada a un público de militantes, muy localizados (los suburbios del sur de Beirut), del cual se agranda el círculo tocando a las mujeres y los niños que constituyen los dos tercias partes de la población.

Este fenómeno va ligado a la profesionalización de las gentes, que se hace de maneras diferentes en Nabatiye, en Kafrfila o en las afueras sur. En los dos primeros casos, se recluta actores de teatro intérpretes de las telenovelas o películas televisivas.

Están entonces fuera de la comunidad delante de la cual actúan, pero les parece familiar. Es el caso de Ammâr Chalaq, que interpretó el papel de Hussein en Nabatiye, en el 2006. Estos actores profesionales son entonces remunerados, participando junto a los actores locales aficionados, que no lo son. Éstos interpretan a veces el mismo papel durante años: así Abû Racha, que encarna el personaje de Shimr desde hace cincuenta y cuatro años, sacando de nuevo su traje cada año. Estos actores locales conocen su papel, y todo el guión. Nadie se atrevería a quitarles su papel. Así en 2006 el personaje de Shimr debía aparecer a caballo, y Abû Racha era ya mayor para hacerlo: fue doblado en sus escenas y mantuvo el resto del papel.

En Kafrfila, desde hace varios años, un actor profesional, Khâlid al-Sayyid, viene de Beirut para interpretar el papel del emisario del rey cristiano que viene a ver a Yazîd y se ofusca al ver a sus pies la cabeza de Hussein. Como en Nabatiye, el recurso a actores profesionales resulta de la profesionalización de los realizadores. En Kafrfila, Alî Diya es un aficionado ilustrado que dedica un tiempo creciente a sus proyectos de teatro; para algunos de ellos, él trabaja en colaboración con Husâm Sabbâh, un profesional. En el 2006, este último montó la obra de Nabatiye, de donde es originario.

Antes de él, el Sheikh la había confiado a otros directores reconocidos, pero “extranjeros” a la comunidad local y al chiísmo. Es el caso de Ra’îf Karam.

Ra’îf Karam es un director que ya se ilustró en el teatro de gran espectáculo de calle en los años 1980, después de haber defendido en Francia una tesis de doctorado sobre Brecht y Artaud. Se lanzó en esta empresa, “en el umbral del teatro y de lo real, de lo sagrado y de lo profano”, siguiendo una reflexión ya empezada sobre la idea del umbral, tanto interior como exterior. Él la integró en un concepto teatral de su invento, el del “teatro catastrófico”. La experiencia del drama de Kerbala le interesaba y además veía en la Ashura un concepto universal. “Hussein me interesa como Cristo, como Guevara y todos los mártires del Líbano”, dice.

Ra’îf Karam aplicó sus concepciones del teatro a esta experiencia, con la ambición de renovar la obra y de renovar esta forma de teatro, con las obligaciones debidas a la caución y la supervisión del Sheikh. Así por ejemplo, no fue posible hasta ahora introducir las voces de un coro femenino: las figurantes están presentes pero mudas.

Ra’îf Karam introdujo cambios en el guión de la obra, por ejemplo en su puesta en escena hace aparecer al personaje de Yazîd en escena. También recurre a un grupo de músicos marroquíes para componer la banda sonora de la obra e introdujo un coro de mujeres cuya presencia fue sólo testimonial. Contrató a un director artístico que colgó una tela, al fondo del terreno, la cual se cubre poco a poco de color rosa oscuro que simboliza el martirio durante el desarrollo del drama. Intentó recoger todos los elementos tradicionales en un túnel postmoderno.

Al año siguiente, Mashhûr Mustafâ siguió con la reflexión en dirección a la modernización y el simbolismo desarrollando otra idea: al final del drama, los personajes que encarnaban a las mujeres de la familia de Hussein se pusieron en círculo para tender una inmensa tela roja que simboliza también la sangre de los mártires.

Sin duda afrontando el reto de profesionalización, en el 2006 el Sheikh Abd-al-Hussein Sadeq pidió la construcción de una nueva escena. Se hizo cubierta y cerrada en los lados, se reducía la vista de los espectadores y cambiaba la relación de los actores con su espacio, e igualmente se propiciaba la integración de la representación en la ciudad, en el centro de otros rituales.

El realizador, Husâm Sabbâh, consigue la adaptación. A Kafrfila se hace llegar un tramoyista de Damasco, un acostumbrado a los platós de telenovelas, que fabricó una nueva decoración. Se cambian también los trajes, matizando el simbolismo de los colores utilizados, y se compone una banda sonora a base de flautas (*nay*) y de voces tarareadas.

En definitiva, algunos directores empiezan a incorporar poco a poco lo que consideran como mejoras a este teatro que, si bien es sagrado, es también popular y un poquito amalgamado.

IX.3. Ta'ziya iraní en el pueblo de Qúdjān, en Khvansar (Isfahán) 2006

El anuncio del comienzo de la Ta'ziya se hace con la entrada de una banda de música cuyos miembros llevan uniformes de color negro bordados con hilos dorados. La banda avanza por un pasillo en el interior de la *Husseiniá* y se dirige al lugar escénico preparado de antemano, donde continúa tocando a lo largo de la representación de los eventos de la Ta'ziya. En un primer momento la música puede sonar monótona, pero si uno se fija bien en los tonos que emiten los instrumentos utilizados (tambores y trompetas, por ejemplo), se ve que estos y el ritmo cambia con la aparición de los personajes y el cambio de las escenas. La música que acompaña la representación tiene dos funciones: en primer lugar, aminora el impacto de las largas conversaciones recitadas por los actores, y en segundo lugar proporciona un tono melódico distinto al recital que lleva a cabo cada personaje en particular.

Comienza la representación con una escena de dos orientalistas extranjeros vestidos a la usanza francesa en el siglo XIX. En su diálogo expresan su deseo de visitar las zonas árabes, pero también su miedo a los peligros que rodeaban semejante viaje.

Hablan de un derviche¹⁵⁹ que les contó la tragedia de al-Hussein b. Ali, asesinado y mutilado a manos del ejército de los Omeya. Ese derviche les había asegurado que al-Hussein hace milagros y salva a los creyentes que le llaman en los malos momentos. Aunque los dos extranjeros no creían en lo que les contó el derviche, se vieron más

¹⁵⁹ Miembro de las sectas místicas sufíes, que surgieron por todo el mundo islámico en el siglo XII. Los derviches eran conocidos por sus rituales de oración extática, en los que con frecuencia se veían envueltos en danzas giratorias. Existen varias órdenes, cada una con su propia regla y ritual (Miret Magdalena, Enrique y otros autores, 1998: 70).

tarde invocando la ayuda de al-Hussein cuando les atacó un león en la carretera durante su viaje y al-Hussein acudió en su caballo ensangrentado y les salvó la vida.

La Ta'ziya iraní pone así un prólogo mediante una historia divertida que encierra un significado moral relacionado con los hechos históricos.

En la literatura de la Ta'ziya iraní hay dos historias: una central que trata de los detalles del martirio del Imam Hussein, y otra marginal que narra historias como esta de dos hombres extranjeros. A esta segunda historia se le denomina *Desh*. Con frecuencia los personajes de esta historia son figuras de la mitología islámica o gente ordinaria que viven en el momento actual. Estos personajes recuerdan los hechos de Kerbala y el poder que poseen para aliviar sus dolores. Tras ello, comienza la historia central de la Ta'ziya (el martirio de Imam Hussein) y los dos hombres extranjeros narran la historia como si realmente estuvieran viviendo el evento del pasado.

El texto en general tiende a la construcción recital, que depende de las recitaciones consecutivas para expresar la pena colectiva de los grandes personajes del evento. La primera recitación es de los dos hombres extranjeros y el derviche. Cada uno de los tres elige un estilo performativo apropiado para expresar sus sentimientos hacia el Imam Hussein.

La segunda recitación se da en forma alternativa entre Rukayya y Fátima al-Sugra, hijas del Imam Hussein, cuyos papeles son representados por niños que tienen rasgos femeninos, bien en su fisionomía bien en su voz. Por eso aparecen en la Ta'ziya sin velo, al contrario del personaje de Zaynab, la hermana de al-Hussein.

Esta alternancia de voces no es diálogo en el sentido propio, sino una unidad bilateral de acuerdo a la base de la repetición y el paralelismo que constituyen dos características esenciales de la construcción recital. Así cuando Rukayya se dirige en su discurso al público, Fátima la menor le responde con otro discurso en el que describe su situación, pero no se refiere a Rukayya, sino que se dirige a los espectadores que están llorando. Rukayya sobre la cama redacta en un papel lo que pasó con su familia, formando un libro de las calamidades y las tragedias durante el viaje, luego da el libro al beduino y comienza el diálogo entre los dos. El diálogo-recital entre Rukayya y el beduino es un prelude a la entrada en escena del personaje del Imam Hussein, quien narra los detalles de la batalla que acababa de vivir. Esto significa que el recurso de la

restauración o recuperación es el que predomina en la exposición de la historia central, pues la Ta'ziya no presenta los eventos en el momento de ocurrir, sino que lo hace mediante la reconstrucción narrativa.

La Ta'ziya iraní no sigue una secuencia lineal en su narración de la historia de la tragedia de al-Hussein y de familiares y compañeros, sino que nos da las líneas generales de la historia que el público conoce perfectamente.

La importancia del personaje Zaynab, la hermana de al-Hussein, en la Ta'ziya iraní, junto con otras personajes femeninos como Fedaa, la sirvienta de Fátima al-Zahra (la madre de al-Hussein) Fátima al-Sugra y Rukayya, indica el interés por el rol de las mujeres en la representación de la Ta'ziya, aun cuando sus papeles estén desempeñados por hombres¹⁶⁰.

A partir de la información y razonamientos que hemos consignado anteriormente se pueden extraer las siguientes conclusiones, referidas, sobre todo, a las diferencias entre la Ta'ziya árabe e iraní.

1- Las composiciones dramáticas de la Ta'ziya no llevan nombre de autor. Son una creación colectiva sobre textos primitivos que han sido refundidos a lo largo de los siglos por los responsables de las representaciones y los actores hasta adaptarlos a los gustos del público. La Ta'ziya iraní sigue la secuencia histórica de los eventos de la batalla, mientras que la Ta'ziya iraní no respeta el orden de la historia original ni las convenciones escénicas realistas. En esta última, se introducen elementos contemporáneos al hecho histórico, e incluso una visión desde la actualidad, a través de la creación de una historia marginal junto a la historia central.

2- La Ta'ziya árabe pretende ser realista y se ajusta a lo mencionado en los libros del Maqatal, sin atender el elemento ficticio. En cambio, en la Ta'ziya iraní el elemento exótico es lo que predomina y la fantasía juega un papel significativo en la interpretación de los hechos históricos.

¹⁶⁰ Comunicación personal con algunos ciudadanos iraníes de esta zona en el 12 de Agosto de 2013.

3- Tanto la Ta'ziya árabe como la iraní tratan la idea del héroe-mártir en un contexto islámico. Sin embargo, en la Ta'ziya iraní se encuentran influencias de antiguas religiones paganas pertenecientes a la civilización persa.

4- La Ta'ziya árabe se representa en un espacio abierto y amplio que contribuye a recrear los acontecimientos de la batalla con bastante pormenor, mientras que Ta'ziya iraní se representa en un espacio cerrado debido a su concentración continuada en los personajes individuales. Durante la representación de la Ta'ziya iraní, por ejemplo, al-Hussein y los suyos permanecen reclusos en un espacio circular o tienda rudimentaria que solo abandonan para luchar y morir.

5- Debido a que, como se ha dicho en el punto 3, la Ta'ziya iraní se relaciona con precedentes legendarios derivados de las epopeyas y las leyendas persas, por eso encontramos que junto a las figuras humanas aparecen las figuras de demonios, ángeles, animales y otros elementos legendarios que no tienen presencia en la Ta'ziya árabe.

6- La Ta'ziya árabe e iraní siguen una técnica de representación que usa de manera simultánea o alternada la narración y la escenificación (la rememoración ante el receptor y la visualización de los acontecimientos). Así, a la vez que se recrean hechos de la batalla (en las representaciones árabes, con detalle) se da una variación de niveles-situaciones comunicativos. Todo ello, claro está, integrado dentro del plan textual y de representación de la Ta'ziya.

7- La Ta'ziya iraní utiliza la poesía, y la prosa constituye un componente secundario, al contrario de la Ta'ziya en árabe, en la que la prosa ocupa el primer lugar.

8- La Ta'ziya árabe mezcla el lenguaje elocuente con el coloquial, mientras que la Ta'ziya iraní depende sólo de los dialectos locales iraníes.

9- La relevancia de la mujer en la Ta'ziya iraní es muy notable, a pesar de que el papel de la mujer se realiza tradicionalmente por hombres, mientras que el papel de la mujer en la Ta'ziya de árabe es menos importante, aun cuando las mujeres se encarguen de interpretar a los personajes femeninos.

10- La Ta'ziya árabe e iraní usan el color en su dimensión simbólico-religiosa tanto en el vestuario como en otros accesorios utilizados en la representación con el fin de caracterizar los personajes y enfatizar las situaciones dramáticas. La familia del Profeta,

por ejemplo, lleva el verde que simboliza el Paraíso, mientras que sus oponentes se visten de rojo que representa la sangre, el sufrimiento y la crueldad.

11- En algunos lugares donde se representa la Ta'ziya se ha intentado introducir elementos de modernidad en el lenguaje escénico. Si en el festival de Shiraz (Irán) algunos de los directores occidentales más innovadores del siglo XX se sintieron fascinados por la teatralidad de la Ta'ziya, esta, por su parte no desatiende en determinados casos lo promovido por dichos directores.

CAPÍTULO X. LA TA'ZIYA DE CIUDAD DE AS-SADR

X.1. Análisis de secuencias de *La historia legendaria de la inmortalidad de al-Hussein*

Obra presentada en 2011 en Ciudad al-Sadr¹⁶¹ y dirigida por Yusuf Ebadi Hussein, como actividad de la Fundación del Sadraín de Cultura y Teatro, con 100 actores aficionados del pueblo. La obra duró casi tres horas y media en un escenario de 120 metros de largo y 90 metros de ancho.

La obra respeta la crónica histórica y recoge la mayor parte de los sucesos y los diálogos de libros conocidos, sobre todo los del Maqal de Abdul-Zahra al-Kaabi (2004), Sheij al-Mufid (1993) y Abdul Razzaq Al-Muqarram (2008). Sin embargo introduce unos pocos cambios para potenciar la cualidad dramático-teatral.

La obra se centra en el personaje de al-Hussein b. Ali y en los mismos sucesos de la batalla de Kerbala. Empieza con la escena de la llegada de al-Hussein y sus seguidores a Kerbala y la salida del ejército Omeya para interceptarlos, encabezados por Umar y otros como Hurr al-Riyahi Shimir b. al-Yawsan. Todos ellos se ponen de acuerdo en asediar a al-Hussein y sus seguidores e impedir que tengan acceso al agua. Durante el asedio, al-Hurr, movido por el sufrimiento del bando de al-Hussein a causa de la sed, decide abandonar el bando Omeya e incorporarse al de al-Hussein. Los Omeyas intentan convencer a al-Hussein para que se rinda, pero este se niega tajantemente a pesar de la sed y de la difícil situación en que se encuentra. El combate empieza y los seguidores de al-Hussein caen uno tras otro tras luchar heroicamente. Al final matan a al-Hussein, le cortan la cabeza y la llevan a punta de lanza y prenden fuego a las tiendas de su familia.

SECUENCIA I. “La llegada de al-Hussein a Kerbala¹⁶²”

¹⁶¹ Ciudad al-Sadr (árabe: مدينة الصدر): uno de los distritos de la capital iraquí, Bagdad. Se construyó como ciudad-suburbio en 1959 bajo el nombre de la Ciudad de la Revolución, pero pasó a denominarse Ciudad de al-Sadr después del fallecimiento del líder chií Muhammad Sadiq al-Sadr.

¹⁶² Al-Muqarram, p. 192.

I.1. Resumen: El grupo del Imam Hussein se detiene en Kerbala y el Imam pregunta a un hombre del pueblo cómo se llama el lugar, y al obtener la respuesta el Imam pide a sus compañeros que acampen ahí.

I.2. Personajes: Al-Hussein, Zuhayr, Abbas y otros seguidores de Al-Hussein.

I.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

I.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Al-Hussein, Zuhayr, Abbas y otros seguidores de al Hussein ⇔ Subsecuencia a

Al-Hussein y sus seguidores enarbolando banderas blancas y liderados por su hermano Abbas, en una plaza llena de arena, forman un cuadrado en cuyo centro está al-Hussein. El grupo se para y al-Hussein, arrodillado frente a una pequeña bandera negra, pregunta en voz alta:

Hussein: ¿Cómo se llama este lugar?

Por detrás de él un hombre del lugar entra corriendo y se establece el siguiente diálogo:

El hombre: Se llama Nínive¹⁶³.

El Imam: ¿Tiene este lugar otro nombre?

El hombre: Sí Señor, se llama Ghadiriyyah.

El Imam: ¿Tiene otro nombre?

El hombre: Sí Señor, hijo de Amir al-Mu'minin¹⁶⁴, se llama Taf.

El Imam: ¿Tiene otro nombre?

El hombre: Sí, hijo de Fátima al-Zahra, se llama Tierra del río Éufrates.

El Imam: ¿Tiene otro nombre?

El hombre: Sí, es llamado también Kerbala.

El Imam: ¡Oh, Alá¹⁶⁵! ¡En Ti me refugio contra la aflicción y la desgracia!¹⁶⁶

Se levanta y se dirige a sus seguidores:

¹⁶³ Capital del Imperio Asirio cuyos restos se encuentra actualmente dentro de la ciudad de Mosul, en el norte de Irak.

¹⁶⁴ “Príncipe de los creyentes” título otorgado por el profeta Mahoma a su yerno, Imam Ali, padre de al-Hussein, exclusivamente, pero que con el correr del tiempo llegó a ser adoptado por los soberanos de la comunidad islámica.

¹⁶⁵ Alá (Allah): Nombre musulmán de Dios

¹⁶⁶ Aflicción (*Karb* en árabe) y desgracia (*Balaa* en árabe) forman el nombre de la ciudad de Kerbala.

¡Quedaos y no abandonéis este lugar!, ¡no os marchéis! Este es el lugar en que acamparemos; es aquí, por Alá, donde serán matados nuestros hombres, es aquí por Alá, donde serán cautivadas nuestras mujeres, es aquí por Alá, donde serán matados nuestros niños, es aquí por Alá donde serán visitadas nuestras tumbas. Esta es la tierra que me prometió mi abuelo, el Enviado de Alá y se realizará su dicho.

SECUENCIA II. “La reunión de al-Hussein con sus seguidores¹⁶⁷”

II.1. Resumen: Los seguidores de al-Hussein vienen a anunciarle a al-Hussein y a su familia sus disposiciones para luchar contra el enemigo.

II.2. Personajes: Al-Hussein, Umar, Zuhayr, Zaynab, Habib, Muslim b. Awsaja y Abbas.

II.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

II.3. a. Secuencia de apertura. Escena 2: Al-Hussein y Umar ⇔ Subsecuencia a Al-Hussein está paseando por la tierra de Kerbala llevando el sable de su abuelo, el profeta Mahoma. Detrás de él sus seguidores están parados. Escucha desde lejos una voz que dice:

Soy Umar, Señor, hijo de al-Zahra y el Príncipe de los Creyentes, mi señor Abi Abdullah ¡Aquí estoy, Hussein! ¡Aquí estoy, hijo del Mensajero de Alá!

El Imam: Bienvenido Umar, bienvenido seas con nosotros.

Umar: Mi señor, tu abuelo, el Mensajero de Alá, me ha informado sobre este día, por eso he venido a consolarte y a apoyarte, la paz sea contigo hijo del Mensajero de Alá.

El Imam, abrazándole, dice:

Y la paz sea contigo.

Después Umar se dirige hacia los seguidores de al-Hussein y les dice:

La paz sea con los partidarios de al-Hussein.

Los seguidores de al-Hussein le responden:

Y la paz sea contigo.

¹⁶⁷ Al-Muqarram, pp. 193-194.

II.3.b. Subsecuencia. Escena 3: Al-Hussein, Zuhayr y seguidores de al-Hussein ⇔
Subsecuencia b

Luego viene otro hombre llamado Zuhayr con su sirviente para unirse a los seguidores de al-Hussein; saluda a al-Hussein, le abraza y se arrodilla ante él.

El Imam: ¡Mi hermano Zuhayr!

Zuhayr: La paz sea contigo.

El Imam: Y la paz sea contigo.

Después al-Hussein abraza al sirviente de Zuhayr y le dice:

El Imam: Bienvenido, bienvenido seas con nosotros.

II.3.c. Subsecuencia. Escena 4: Al-Hussein y sus seguidores ⇔ Subsecuencia c

El Imam se dirige al cielo con las manos levantadas:

¡Oh, Alá! Nosotros, la familia del Profeta Mahoma, fuimos perseguidos en nuestros hogares en la ciudad de nuestro Profeta (Medina). Los hijos de los Omeyas nos hicieron daño. ¡Oh, Señor! Conserve nuestros derechos y ayúdenos contra la gente injusta.

Luego mira a su gente y les dice:

La gente es esclava de este mundo. La religión es exactamente lo que ellos dicen. La utilizan mientras Alá les provea medios de vida. Cuando son probados, la verdadera gente religiosa es poca.

Y añade:

Todos ustedes saben lo que nos ha pasado y conocen cómo el mundo os ha dado la espalda. El bien es ahora considerado malo y de lo bueno queda poco. Ustedes ven que la verdad no se practica y el mal no se previene. Por cierto, el creyente no desea nada salvo encontrarse con su Señor. Ciertamente, no ve la muerte (en cuanto liberación) como felicidad y vivir con gente injusta no lo ve como aflicción.

II.3.d. Subsecuencia. Escena 5: Al-Hussein, Zaynab, Zuhayr y Habib ⇔ Subsecuencias
d, e, f

El Imam Hussein escucha una voz que le reclama desde su campamento. Entra en el campamento y dice:

Sí, Zaynab.

Zaynab: ¿Has hablado con tus seguidores? ¿Estás seguro que van a permanecer fieles a ti?

Al-Hussein: Sí hermana, los he probado, son los más valientes de sus tribus. Cada uno de ellos quiere morir por esta causa como el bebé que quiere la leche de su madre.

II.3.e. Subsecuencia

Zuhayr, tras escuchar las palabras de al-Hussein, se dirige a Habib:

Habib: Sí, Zuhayr ¿Qué tienes?

Zuhayr: Mi señora Zaynab...

Habib: La paz sea con ella.

Zuhayr: ...y mi señor al-Hussein.

Habib: La paz sea con él.

Zuhayr: Zaynab le preguntó al Imam sobre nuestra fidelidad y nuestra firmeza en la guerra.

Habib: ¿¿Que mi señora preguntó sobre esto!?

Zuhayr: Sí

Habib: En verdad, por Alá, no queremos hacer nada sin su permiso. ¡Si no necesitara su permiso yo sería el primero en morir!

Zuhayr: Y soy testigo de esto ¡por Alá!

Habib: Pues ven conmigo para hablar con los al-Ansar¹⁶⁸ sobre esto.

Habib llama a todos los hombres y les cuenta lo que Zuhayr acaba de decirle:

Habib: Óiganme, los al-Ansar de Alá y del Mensajero, mi Señora Zaynab preguntó a al-Hussein mi señor y vuestro señor, sobre lo que haremos mañana en la guerra y sobre nuestro apoyo a Abu Abdullah.

II.3.f. Subsecuencia

Habib sugiere que todos vayan a hablar con las mujeres para expresarles su firmeza.

Habib: Vayámonos a consolar a la familia del Mensajero y decirle que lucharemos por el triunfo de la razón y de nuestro Señor.

Cuando todos llegan a las carpas de la familia de al-Hussein, se arrodillan frente a ellas y dicen:

Habib: la paz sea con la familia del Mensajero de Alá, el guía de la revelación divina y de la enseñanza; la paz sea con las mujeres de la familia del Mensajero de Alá. Hemos decidido voluntariamente, a pesar del gran número de los enemigos que hemos visto, ser vuestros hombres y vuestros jinetes. No bajaremos nuestros sables salvo en los pechos de los enemigos.

Habib y los al-Ansar expresan sus deseos de morir en defensa de Al-Hussein y su familia, exclamando:

Habib: ¡Mi vida por ti, Hussein!

Los al-Ansar: ¡Nuestras vidas por ti, Hussein!

¹⁶⁸ Los Anṣār son los originarios de la ciudad de Yathrib. Cuando Mahoma inmigró de la Meca a Yathrib, los Anṣār le dieron refugio y se convirtieron en sus devotos seguidores.

Al-Hussein: Hermanos míos, regresen pronto a sus lugares, Alá les recompensará.

Ali al-Akbar llama a Habib y este corre hacia él:

Habib: Aquí estoy hijo del Mensajero de Alá.

Ali al-Akbar: Mi tía Zaynab le manda sus saludos a usted y sus compañeros.

Habib: Que la paz sea con mi señora y sucesora.

Habib se echa a llorar y dice:

Habib: Mi señora Zaynab me recompensa con el saludo ¿Quién soy yo para que mi señora me recompense con el saludo? ¿Quién soy yo para merecer el saludo de la hija de Fátima al-Zahra y del Príncipe de los Creyentes?

Después se arroja al suelo llorando y empieza a echarse tierra sobre su cabeza. Al-Hussein lo levanta y le dice:

¡Tranquilícese, Habib!

Habib: Mi señor, el Mensajero de Alá ha venido contigo para consolarte. Por Alá, daré mi vida por ti, hijo del Príncipe de los Creyentes. Hussein, la vida no tendrá sabor sin ti y el morir por la victoria del segundo nieto de Mahoma tiene el sabor de la miel. ¡Apresuraos! A por el triunfo de nuestro señor al-Hussein, el triunfo de Alá y su religión, a por la victoria de al-Hussein Abu Abdullah.

II.3.g. Subsecuencia. Escena 6: Al-Hussein, sus seguidores, Abbas, Muslim b. Awsaja y Zuhayr b. al-Qayn ⇔ Subsecuencia g, h

Los seguidores de al-Hussein comienzan a correr alrededor de él blandiendo sus sables y exclamando:

¡Aquí estamos, Hussein! ¡Aquí estamos, Hussein!

Después todos se sientan en el suelo formando un círculo. Al-Hussein se pone en el centro y pasea mientras pronuncia su discurso:

Glorifico a Alá con la alabanza más sincera y lo alabo en la felicidad y en la desgracia. La alabanza sea para Alá que nos ha dado al Profeta y nos ha enseñado el Corán y la religión. Nos ha dado oídos, ojos y corazón, y no nos ha hecho politeístas. Ciertamente, que no conozco seguidores mejores que los míos ni familia mejor que la mía. Que Alá les recompense a todos. En verdad, mi abuelo me ha dicho que yo iba a estar en Irak y que iba a ser asesinado y el momento llegó. Ciertamente, creo que mañana será el día decisivo con esa gente. Les doy mi permiso a todos ustedes para dejarme solo. Durante esta noche, cualquiera de ustedes puede montar su caballo o camello y partir. Cualquiera de ustedes puede llevar a uno de mi familia y dispersarse entre las ciudades

y pueblos. En verdad, es a mí a quien quieren. Cuando me tengan, no irán detrás de ningún otro¹⁶⁹.

II.3.h. Subsecuencia

Abbas, el hermano de al-Hussein, se levanta de su sitio y dice:

¿Por qué haremos eso? ¿Para quedarnos vivos después de ti? ¡Qué Alá maldiga el vivir después de ti! ¡Qué Alá maldiga el vivir después de ti!¹⁷⁰

Se levanta otro hombre de los seguidores de al-Hussein y dice:

¿Qué diría la gente? Dirían que nosotros abandonamos a nuestro Imam, a nuestro Señor, y que no disparamos nuestras flechas junto con las tuyas, que no arrojamos nuestras lanzas junto con él, que no desenfundamos nuestras espadas por él. ¿Cómo podemos defendernos de semejante acusación? No, por Alá, nosotros no haremos tal cosa. Antes daremos por ti nuestras vidas, nuestras propiedades y nuestras familias. Nosotros lucharemos por ti hasta que llegue nuestra hora¹⁷¹.

Entonces Muslim b. Awsaja se levanta y dice:

Señor, hijo de al-Zahra, si te dejamos solo, ¿qué responderemos ante Alá? Juro por Alá que no descansaré hasta atravesarles los pechos con mi lanza y lucharé con mi espada hasta morir contigo¹⁷².

Zuhayr b. al-Qayn, dice:

Mi señora, luz de mis ojos, ¡por Alá!, yo preferiría ser matado y devuelto a la vida mil veces para que de esta forma Alá, el Todopoderoso y Altísimo, me ayude a proteger su vida y las vidas de estos jóvenes de su familia¹⁷³.

Todos los seguidores de al-Hussein hablan en los mismos términos uno tras otro. Tras lo cual, al-Hussein invoca a Alá pidiéndole que sea benévolo con todos ellos:

Al-Hussein: ¡Que Alá os recompense por su bien¹⁷⁴!

¹⁶⁹ Al-Muqarram, pp. 212-213 y al-Mufid, p. 91.

¹⁷⁰ Al-Muqarram, *Ibíd.* y al-Mufid, *Ibíd.*

¹⁷¹ Al-Muqarram, p. 213 y al-Mufid, p. 92

¹⁷² Al-Muqarram, *Ibíd.* y al-Mufid, *Ibíd.*

¹⁷³ Al-Muqarram, *Ibíd.* y al-Mufid, *Ibíd.*

¹⁷⁴ Al-Mufid, p. 93 y al-Muqarram, p. 214

Al-Hussein pasa la palma de su mano sobre las cabezas de sus seguidores, sentados en círculo y les dice:

Partidarios de Alá y partidarios del Mensajero de Alá, alcen la cabeza hacia el cielo, y alégrese. Este es el paraíso.

Todos los seguidores de al-Hussein exclaman:

¡Alá es grande, alabado sea Alá. Este es el paraíso!

Después se abrazan unos a los otros y al-Hussein les dice:

Por Alá, moriremos después de lo que nos va a ocurrir, si Alá quiere, y volveremos cuando aparezca nuestro Reparador para vengar a los pueblos injustos¹⁷⁵.

Un seguidor se levanta y le dice a al-Hussein:

Por ti daré mi vida, ¿quién es el Reparador¹⁷⁶?

Hussein: El sexto de nuestros hijos, Muhammad b. Hasan b. Ali, que se ocultará durante un largo periodo antes de reaparecer de nuevo para colmar la tierra de tanta justicia como de tiranía estaba llena¹⁷⁷.

SECUENCIA III. “La disposición de la batalla¹⁷⁸”

III.1. Resumen: En este momento a ambos lados de la plaza, los soldados de al-Hussein y Yazid, están preparados para la batalla. Mientras el grupo de al-Hussein reza, el enemigo dispara sus flechas hacia él. Mueren dos seguidores de al-Hussein y otros caen heridos. Al-Hussein comienza a disponer a los soldados para la batalla, y lo mismo ocurre en el bando enemigo. Shimr intenta provocar al Imam Hussein y uno de los soldados de éste quiere dispararle, pero el Imam se lo prohíbe. Cuando los soldados de Yazid se acercan a ellos, el Imam pide que escuchen su discurso para tranquilizar los ánimos. Al terminar el discurso un hombre de los seguidores de Yazid sale adelante para provocar a al-Hussein y sus seguidores. El Imam descarta entrar en batalla y manda a un mensajero para negociar con el enemigo, pero Umar b. Saad se niega a ello. Al

¹⁷⁵ Al-Muqarram, p. 215

¹⁷⁶ Al-Muqarram, *Ibíd.*

¹⁷⁷ Al-Muqarram, *Ibíd.*

¹⁷⁸ Al-Mufid, pp. 95-96, al-Muqarram, p. 226, al-Kaabi, p. 13

escuchar la negación de Umar, uno de los comandantes de Yazid, Hurr, se retira con sus hijos y se unen a los seguidores de al-Hussein. Shimr exhorta a los seguidores de al-Hussein que dejen de apoyarle y anuncien su fidelidad a Yazid.

III.2. Personajes: Al-Hussein, Habib b. Muzahir, Abbas, Shimr, Umar b. Saad, Qays b. al-Ashath y un hombre.

III.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

III.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Al-Hussein y sus seguidores ⇔ Subsecuencia a Comienza el-adhan¹⁷⁹. Al-Hussein avisa a sus compañeros para hacer la oración diciendo:

¡La oración! ¡Que Alá se compadezca de ustedes!

Los compañeros del Imam Hussein se disponen en línea recta detrás del Imam para rezar. La oración prosigue vigilada desde lejos por Shimr y Umar b. Saad. Durante la oración cae una lluvia de flechas lanzadas por el ejército de Yazid hacia los orantes. Los compañeros del Imam se separan en dos grupos. Mientras unos rezan tras él, los demás se mantienen de pie, prietos los unos contra los otros, formando una muralla con sus cuerpos y así impiden que las flechas den con los orantes. Los hombres que formaban ese escudo humano reciben las flechas afiladas en sus carnes sin desfallecer y sin queja alguna. Cuando todos hubieron acabado la observancia de la Oración del Alba, algunos compañeros de Imam Hussein quedan gravemente heridos.

III.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Al-Hussein, Zuhayr b. Al-Qayn, Habib b. Muzahir, Abbas, Umar b. Saad, Shimr y Muslim b. Awsaja ⇔ Subsecuencias b, c, d, e

Con acompañamiento musical, comienza la escena de la preparación de la batalla entre los dos bandos. Al-Hussein distribuye a sus lugartenientes. Pone a Zuhayr b. Al-Qayn a cargo del flanco derecho de su ejército y a Habib b. Muzahir a cargo del izquierdo. Confía su estandarte a su hermano Abbas. Ordena colocar leña y cañas en una zanja detrás de las tiendas para hacerlas arder en caso de ser atacados desde la retaguardia. Y dice:

¹⁷⁹ La llamada a la oración para los musulmanes.

Habib, tú deberías estar en el frente izquierdo y tú, Zuhayr, deberías estar en el frente derecho. Y tú, hermano Abbas, estarás a mi lado.

III.3.c. Subsecuencia

En el otro lado, comienzan también los preparativos de la batalla. Umar b. Saad hace lo mismo que al-Hussein y reparte los papeles entre sus hombres fuertes y dice:

Umar b. Saad: Tú, Hayyay, deberías estar al frente del flanco izquierdo; tú, Shimr, deberías estar en el medio y tú, muchacho, llevarás la bandera.

III.3.d. Subsecuencia

Cuando Shimr ve el fuego en la zanja, grita:

¡Oh Hussein! Te precipitaste al fuego antes del Día del Juicio.

El Imam no reconoce a Shimr y pregunta:

¿Quién es éste? Suena como Shimr.

Sus seguidores le responden:

Sí, es él.

Y El Imam entonces le contesta a Shimr:

Hijo de la pastora de cabras, tú eres más adecuado para arder en el fuego.

III.3.e. Subsecuencia

Muslim b. Awsaja se dispone a dispararle una flecha a Shimr, pero al-Hussein lo detiene y le dice:

No quiero ser quien dispara primero.

SECUENCIA IV. “El Sermón de al-Hussein al ejército de Umar b. Saad¹⁸⁰”

¹⁸⁰ Al-Muqarram, pp. 226-229, al-Mufid, pp. 96-98 y al-Kaabi, pp. 14-19.

IV.1. Resumen: Al-Hussein se queja en solitario a Dios mientras el ejército de Umar se va acercando a su campamento. Luego dirige un sermón a los soldados del enemigo; en él les recuerda los lazos de fraternidad que les unen con él en la religión, así como las promesas de apoyo que le dieron para hacerle venir hacia ellos y su debida obediencia a los principios del Corán y la Sunna de su abuelo, pero ellos se niegan a darle la razón y faltan a sus promesas.

IV.2. Personajes: Al-Hussein, los soldados de Umar, Abbas, Ali, Shimr y Habib b. Muzahir.

IV.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

IV.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Al-Hussein y los soldados de Umar ⇔ Subsecuencias a, b

Cuando la caballería enemiga empieza a avanzar hacia al-Hussein, él levanta las manos y dice:

¡Oh, Alá!, es en Ti en Quien yo confío en medio de todo sufrimiento. Tú eres mi esperanza entre tanta violencia. Tú eres mi confianza y provisión en todo lo que me suceda, a pesar de que el corazón se debilite por ello y mi fuerza disminuya; a pesar de que los amigos me abandonen y los enemigos se regocijen por ello. Todo viene de Ti. Tú me has consolado en todo y me has revelado el significado de ello. Tú eres el Dueño de toda gracia, el Poseedor de toda bondad y la satisfacción final de todo deseo. No hay fuerza ni poder excepto en Alá, a Alá pertenecemos y a Él regresaremos¹⁸¹.

IV.3. b. Subsecuencia. Escena 2: Al-Hussein, los soldados de Umar, Abbas, Ali, Shimr y Habib b. Muzahir ⇔ Subsecuencia b

Imam Hussein dirige un discurso al ejército de Yazid y la mayoría de los soldados le escuchan:

¡Gentes!, escuchen mis palabras y no se apresuren a atacarme, pues quiero recordarles los deberes que tienen hacia mí, hablarles de las verdaderas circunstancias y librarme así de cualquier culpa si me atacan. Si me hacen justicia, serán más felices debido a ello. Si no me hacen justicia por su propia voluntad, como individuos, entonces, pónganse de acuerdo entre ustedes sobre su propósito; para que este propósito no esté oscuro para ustedes. Y luego llévenlo a cabo contra mí y no reflexionen más. Ciertamente, mi Guardián es Alá, quien creó El Libro. Él cuida de los justos.

¹⁸¹ Expresión de origen coránico, común entre los musulmanes, usada cuando ocurre alguna desgracia para expresar resignación ante la voluntad divina. Véase *El Corán*, La vaca, sura 2, aleya 156, p. 21.

Cuando las mujeres lo oyen, comienzan a llorar y a gritar. El Imam les pide a su hermano Abbas y a su hijo Ali que las consuelen, diciendo:

Hacedlas callar, ya tendrán mucho por lo que llorar, así que no lloren por mí ahora.

El Imam Hussein vuelve a dirigirse hacia los enemigos y prosigue su discurso:

¡Oh, gente! Teman a Alá y tengan miedo de este mundo. Nadie vivirá en este mundo para siempre. Si hubiese alguien que pudiera vivir para siempre, los Profetas serían los más merecedores de ello. Pero todos ellos murieron. Todo lo de esta vida es en vano. Teman a Alá para tener éxito. ¡Oh, gente! Alá ha creado este mundo y Él también es quien lo destruirá. La persona engañada es aquella que se deje engañar por este mundo. Ustedes están reunidos aquí por un asunto que no es justo. Si hacen lo que se proponen, atraerán la ira de Alá hacia ustedes. Ustedes creyeron en Alá y en Su Mensajero, y ahora intentan matar a los hijos de Su Mensajero. Esa gente [sus líderes] sigue a Satán y les hace olvidar a Alá. Que Este les maldiga a ellos y a quienes los quieran. A Alá pertenecemos y a Él retornaremos.

Las palabras del Imam hacen mella en los soldados. Shimr se percata de ello y nota que los soldados quieren oír más de la verdad. El Imam prosigue su discurso:

¡Oh, gente! Díganme quién soy, luego mírense y examínense. ¿Les está permitido asesinar y deshonrar a mi familia? ¿Acaso no soy yo el hijo de la hija de su Profeta? ¿Acaso no soy yo el hijo de su primo, el Primer Creyente en Alá? ¿No es Hamzah, el líder de los mártires, el tío de mi padre? ¿No es Yafar at-Tayyar¹⁸² mi tío? ¿Acaso no han oído el dicho del Mensajero de Alá, cuando nos dijo a mi hermano y a mí, 'Estos son los señores de los jóvenes del Paraíso?' Si así lo confirman, que es cierto, no les he mentado ya que soy consciente que Alá no ama a los mentirosos. Si dicen que no han escuchado esto, si piensan que miento, entonces pregúntenle a aquellos que están entre ustedes quién de ellos lo ha oído. Preguntad a Yabir b. 'Abdullah Ansari, Aba Sa'id Al-Judri, Sahl b Sa'd As-Sa'idi, Zayd b. Arqam y Anas b. Malik, que les digan que oyeron estas palabras del Mensajero de Alá acerca de mí mismo y de mi hermano. ¿No hay en esto razones suficientes para que eviten derramar mi sangre?

Shimr dice:

Este hombre no sabe lo que está diciendo. Si entiendo lo que está diciendo significa que yo adoro a Alá por un solo interés.

Habib b. Muzahir dice:

¹⁸² El Profeta Mahoma honró a Yafar Ibn Abi Talib con el título de *Dhul Jannahayn* (Aquel con dos alas) luego de haber sido martirizado en la batalla de Mu'tah (año 8 de la Hégira/629 d. C) y haber perdido sus dos brazos allí. De aquí que, como el Profeta predijo, Dios dará a Yafar en el Paraíso dos alas en lugar de los dos brazos que le cortaron. Con esas dos alas, Yafar volará en el Paraíso por donde guste.

Yo creo que tú adoras a Alá por al menos unos setenta intereses. Yo testifico que eres sincero. Tú no entiendes lo que él está diciendo ya que Alá ha impreso la ignorancia sobre tu corazón.

El Imam dice:

Ustedes están dudando de que yo sea el hijo de la hija de su Profeta. ¡Por Alá!, no hay otro hijo de Profeta aparte de mí entre ustedes y entre las gentes de Este a Oeste. Les debería dar vergüenza. ¿Acaso están buscando que pague la expiación por alguien de los suyos que yo habría matado, o por una propiedad que yo les habría usurpado, o por alguna herida que yo les habría infligido?

Los soldados no responden y el Imam prosigue:

Shabaz b. Ribí, Hayyr b. Abyar, Qays b. Ashaz, Yazid b. Ali-Hariz: ¿acaso no me escribieron diciendo venga a nuestra tierra, toda la tierra está verde y toda la gente le está esperando; venga a liderar un ejército que ha sido reunido para usted?

Shimr responde:

No. No lo hicieron.

El Imam le responde:

Glorificado sea Alá, por Alá que lo hicieron.

Se dirige al resto de las tropas y dice:

¡Oh, gente! Si no me quieren, entonces déjenme ir a algún otro lugar.

Qays b. al-Ashath le pregunta al Imam:

¿Por qué no obedece las órdenes de nuestros primos los Omeyas? En verdad, ellos no le mostrarán salvo aquello que desean y no le perjudicarán.

El Imam le responde:

Ustedes son sus hermanos, ¿quieren que Banu Hashim les demanden por la sangre de Muslim b. Aquil? Por Alá, no voy a darles mi mano en humillación, y no voy a someterme a ustedes como un esclavo. ¡Oh, siervos!, me refugio en mi Señor y en su Señor en contra de su apedreamiento. Me refugio en mi Señor y su Señor en contra de todo hombre soberbio que no cree en el Día del Juicio.

IV.3.c. Subsecuencia. Escena 3: Al-Hussein, los soldados de Umar y Umar ↔ Subsecuencia c

Imam Hussein entra en su tienda y sale llevando el Corán que levanta delante de Umar b. Saad y dice:

¡Soldados de Yazid! ¡Tenemos en común el Libro de Alá y la Sunna de mi abuelo, el Mensajero de Alá! ¿Acaso no ven que llevo la espada del Mensajero de Alá, su traje de guerra y su propio turbante¹⁸³?

Ellos le responden:

Sí, ya lo vemos.

Y al-Hussein les pregunta:

¿Por qué, pues, quieren combatirme?

SECUENCIA V. “La muerte de Abdullah b. Hussein¹⁸⁴”

V.1. Resumen: uno de los soldados de Umar b. Saad, llama a al-Hussein para enseñar el agua que lleva solo para acto seguido derramarla en el suelo. Hecho esto, el hombre sufre un ataque de sed y muere sediento.

V.2. Personajes: Los soldados de Yazid, Al-Hussein, Shimir y un hombre.

V.3. Esta secuencia se desarrolla en una sola escena.

Uno de los hombres de Yazid, avanza hacia al-Hussein y le enseña una bota llena de agua, diciendo:

¡Esta es el agua del Éufrates!

Hussein b. Ali: Los cerdos y los perros beben de él, ¿cómo entonces impedís beber a la gente de la Casa del Profeta?

El hombre, bebe de la bota y vacía el resto del agua en la tierra, diciendo:

¡Por Alá!, tú no probarás ni una gota de ella, y morirás de sed.

Al-Hussein le responde:

¡Oh, Alá haga que se muera de sed, y no le perdone jamás!

Entonces el hombre empieza a retorcerse de sed hasta morir, diciendo:

¹⁸³ Al-Kaabi, p. 24.

¹⁸⁴ Al-Mufid, p. 87. El hombre no es nombrado en la representación, pero se trata del relato histórico sobre Abdullah b. Hussein.

¡Gente! Me muero de sed, ¿me dais agua?

Shimr se acerca a él y le dice:

¡Maldito! ¿Qué te pasa?

Otro soldado se acerca al hombre y dice:

Está muerto.

Shimr le dice:

No le mató Hussein, él ya estaba enfermo.

Los soldados retiran el cadáver del hombre.

SECUENCIA VI. “La Conversación de al-Hussein con Umar b. Saad¹⁸⁵”

VI.1. Resumen: Al-Hussein llama a Umar b. Saad, habla con él y le propone entablar un combate entre los dos, pero este tiene miedo y no le da respuesta clara, luego vuelve corriendo a su campo.

VI.2. Personajes: Al-Hussein, Zuhayr, Umar y Shimr.

VI.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

VI.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Al-Hussein, Zuhayr y Umar ⇔ Subsecuencias a, b

Al-Hussein manda a un mensajero para hablar con Umar antes de la batalla:

Al-Hussein: Mi hermano Zuhayr, llama a Umar.

Zuhayr: ¡Umar, Umar!

Umar: ¿Que quiere?

Zuhayr: Abu Abdullah al-Hussein me ha enviado para pedirle que vaya a verlo.

Umar: ¿Que quiere?

Zuhayr: Solo hablar con usted.

Umar: ¡Sólo quiere hablar conmigo, sólo quiere hablar conmigo!

VI.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Al-Hussein, Umar y Shimr ⇔ Subsecuencia b

¹⁸⁵ Al-Muqarram, p. 235, al-Kaabi, p. 27.

Umar, el comandante del ejército de Yazid, se dirige a al-Hussein tropezando. Cuando llega ante al-Hussein, este le dice:

¡Umar! Quiere matarme a favor de aquel que ha usurpado el Califato para que le nombre gobernador de media Persia. ¡Por Alá!, no tendrá ese placer. Haga lo que tenga previsto hacerme, pero le juro que nunca tras mi muerte conocerá alegría alguna, ni en este mundo ni en el otro. Veo tu cabeza atada a un bastón y a los niños de Kufa jugando con ella.

Umar se derrumba a los pies de al-Hussein. Este se aleja mientras Umar le sigue arrastrándose y diciendo:

¡Que Alá me ayude!, estoy confundido.

Umar b. Saad se aleja de al-Hussein arrastrándose y se levanta diciendo:

¡No Hussein, no Hussein!

Cuando Umar b. Saad llega a su campo, Shimr le coge de la mano y le dice

¡Tranquilícese!, ha hecho bien, príncipe. ¡Tranquilícese Ibn Saad!

Umar: ¡Por Alá!, vamos a luchar hasta que las manos nos sean cortadas.

Hurr: ¿Qué les parece la oferta de al-Hussein?

Umar: Si la decisión me perteneciera, yo haría otra cosa, pero vuestro gobernador ha rechazado cualquier alternativa.

SECUENCIA VII. “El arrepentimiento de Hurr¹⁸⁶”

VII.1. Resumen: Inmediatamente Hurr con sus hijos se precipita hacia Imam Hussein. Invierte su lanza, quita su escudo y cabalga, con la cabeza gacha, hacia donde está el Imam. Se detiene ante el Imam y le anuncia su arrepentimiento de lo que ha hecho contra él y su familia. Al-Hussein le perdona y Hurr con sus hijos se incorporan a las filas de al-Hussein.

VII.2. Personajes: Hurr y sus hijos, Umar y al-Hussein.

VII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

VII.3.a Secuencia de apertura. Escena 1: Hurr y Umar ⇔ Subsecuencia a, b

¹⁸⁶ AL-Muqarram, pp. 236-237, al-Mufid, pp. 99-100 y al-Kaabi, pp. 28-29

Hurr se aparta de sus compañeros y se va gradualmente acercando al campamento de al-Hussein. Umar le pregunta:

¿Qué quieres? Dime, habla, tu comportamiento es sospechoso ¡Por Alá!, nunca antes te vi actuar así. Si me preguntaran quién es el más valiente de los hombres de Kufa, yo no dudaría en mencionarte. ¿Qué es lo que veo hoy en ti?

Hurr: ¡Por Alá!, le estoy diciendo a mi alma que elija entre el Cielo y el Fuego del Infierno. ¡Por Alá!, yo no escogeré nada que no sea el Cielo, aun cuando sea cortado en pedazos y quemado. ¿Dónde están mis hijos?

VII.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Hurr con sus hijos y Al-Hussein ⇔ Subsecuencia b

Hurr con sus hijos se dirigen hacia el campamento de al-Hussein y cuando llegan Hurr dice a al-Hussein:

¡Oh, Alá! Me arrepiento ante Ti por lo que he traído: miseria al corazón de los hijos de Tu Profeta. Oh, Abu Abdullah (Imam Hussein)! Estoy arrepentido ¿Me acepta? Yo soy el compañero que le impidió regresar. Yo le acompañé a lo largo del camino y le hice detener en este lugar. Pero yo no creí que la gente se negaría a responder a lo que les ofrecí y que llegaría a este extremo. ¡Por Alá!, si yo hubiera sabido que ellos terminarían haciendo lo que veo que le hacen, nunca habría actuado contra usted. Me arrepiento ante Alá por lo que he hecho. ¿Aceptaré también mi arrepentimiento?

Al-Hussein: Sí ¡Que Alá te perdone. Has elegido el camino correcto y has obrado bien!

SECUENCIA VIII. “El comienzo de la batalla¹⁸⁷”

VII. 1. Resumen: La batalla comienza cuando Umar b. Saad dispara una flecha hacia el campamento contrario. Al-Hussein pide a sus soldados que luchen contra el enemigo. Los seguidores de al-Hussein combaten contra el ejército de Yazid. Cuando algunos seguidores de al-Hussein caen muertos, al-Hussein ordena a sus soldados que trasladen sus cadáveres. Varias personas se presentan ante al-Hussein para pedirle permiso para luchar contra el enemigo, pero al-Hussein no otorga su permiso a varios de ellos por ser ancianos. Los otros obtienen el permiso de al-Hussein y se lanzan al combate hasta morir luchando.

VIII.2. Personajes: Abbas, Shimr, al-Hussein, Umar b. Saad, Habib b. Muzahir, Burayr, Abdullah b. Umair Al-Kalbi, Yessar y Salim

VIII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

¹⁸⁷ Al- Muqarram, p. 237-243, al-Kaabi, pp. 29-42 y al-Mufid, p. 101-104.

VIII.3.a. Secuencia de apertura. Escena1: Shimr y Abbas ⇔ Subsecuencia a

Shimr se acerca al campamento de al-Hussein y Abbas le pregunta:

Abbas: ¿Qué tienes y que quieres?

Shimr: No luchéis junto a Hussein y anunciad vuestra obediencia al Príncipe de los Creyentes Yazid.

Abbas: ¡Maldito tú y tu padre! Pretendéis obligar al Hijo del Mensajero a la obediencia de la humillación. ¡Vete al infierno, vete al infierno, Shimr!

Shimr gritando:

¡Abbas, Jafar, escuchadme y someteos!

VIII. b. Subsecuencia. Escena 2: Al-Hussein y Umar b. Saad y Shimr ⇔ Subsecuencias b, c, d, e

Umar b. Saad coge su arco, coloca una flecha y la dispara hacia el campamento de al-Hussein gritando:

¡Sed testigos de que soy el primero en haber disparado!

VIII. c. Subsecuencia

El ejército de Umar b. Saad empieza a lanzar sus flechas. El Imam le dice a su gente

¡Levantaos! En verdad, estas flechas son su mensaje para nosotros.

VIII. d. Subsecuencia

El ejército de al-Hussein lucha contra el enemigo. Hay muchas bajas y el hermano de al-Hussein, Abbas, ordena a su gente retirarse al campamento diciendo:

¡Que todo el mundo vuelva a su lugar!

Al-Hussein: ¡Que Alá os recompense. A Alá pertenecemos y a Él retornaremos!

VIII. e. Subsecuencia

Al-Hussein ordena a sus soldados que trasladen los cadáveres al campamento y se oye a Shimr gritando:

¡Al-Hussein b. Ali!, ¿Dónde están tus hombres? ¿Acaso no queda quien venga a combatirnos?

VIII. f. Subsecuencia. Escena 2: Habib b. Muzahir, Burayr, Abdullah b. Umair Al-Kalbi, Yessar y Salim ⇔ Subsecuencias f, g

Los seguidores de al-Hussein, Habib y Burayr, piden permiso para luchar, pero el Imam no se lo permite, por ancianos. Abdullah b. Umair Al-Kalbi, uno de los hijos de Ulaym, es valiente y tiene experiencia en batallas, pero es muy joven. Pide permiso para luchar y el Imam acepta. Cuando sale a luchar, Yessar, la persona que va a combatir con él, le pregunta:

Yessar: ¿Quién eres? No te conozco, quiero que Zuhayr Ibn Al-Qayn o Habib b. Muzahir salgan contra mí

VIII. g. Subsecuencia

Comienza el combate entre los dos, y Yessar hiere a su rival con su espada, pero Salim se abalanza contra él. Abdullah usa su mano izquierda para detener la espada de Salim, y todos sus dedos quedan cortados. Pero esto no lo detiene, va detrás de Salim y lo mata. Luego, persigue a Yessar y lo mata también. Más tarde, cuando Abdullah cae, al-Hussein dice:

No hay fuerza ni poder excepto en Alá, a Alá pertenecemos y a Él retornamos! “Hubo creyentes que se mantuvieron fieles a la alianza concertada con Alá. Algunos de ellos dieron su vida. Otros esperan aun, sin mudar su actitud”¹⁸⁸.

SECUENCIA IX. “La puesta de sol”¹⁸⁹,

IX.1. Resumen: Cuando termina el primer ataque del enemigo, uno de los soldados de al-Hussein, Abu Thumama, avisa al Imam sobre la hora de la oración y después le pide permiso para luchar contra el enemigo. Al-Hussein se lo da. Abu Thumama lucha y cae muerto. Otro compañero de al-Hussein, Habib, combate contra los enemigos y también cae muerto.

IX.2. Personajes: Al-Hussein, Abu Thumama, Umar y Habib.

IX.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

¹⁸⁸ *El Corán*, Al-Ahzab (La coalición), sura 33, aleya 23, p. 409.

¹⁸⁹ Al- Muqarram, pp. 243-244 y al-Kaabi, pp. 41-42.

IX. a. Secuencia de apertura. Escena 1: Al-Hussein, Abu Thumama, Umar ⇔ Subsecuencia a

Abu Thumama al-Saidy mira al sol ardiente, se da cuenta que es mediodía y le dice al Imam:

¡Oh Imam! Creo que esta gente no le dejará en paz, y quiero morir por usted antes de que le alcancen. Pero es el momento de la oración.

El Imam levanta su cabeza al cielo y dice:

Te has acordado de la oración y Alá te contará entre aquellos que rezan. Sí, este es el momento de la oración.

Abu Thumama al-Saidy dice:

Pregúnteles si nos darán algún tiempo para poder rezar.

El líder del ejército enemigo (Umar) responde:

Vuestro rezo no será aceptado por Alá.

Al oír esto, Habib b. Muzahir dice enojado:

¡Qué Alá te maldiga! ¿La oración de la gente de la casa del Profeta no será aceptada, y la del borracho es aceptada?

Abu Thumama al-Saidy dice al Imam:

¡Por Alá! Yo quiero realizar mi oración en el paraíso. Quiero encontrarme con su abuelo el Mensajero de Alá y Príncipe de los Creyentes, para obtener el martirio. Quiero que me dé permiso para luchar contra los infieles.

Al-Hussein abraza a Abu Thumama al-Saidy y le dice:

Adelante, te doy mi permiso. Adelante con la bendición de Alá.

IX. b. Subsecuencia. Escena 2: Al- Hussein y Habib ⇔ Subsecuencia b

Habib se lanza al combate, diciendo:

Soy Habib b. Muzahir, caballero de Hayyay! Vosotros sois más numerosos que nosotros y nosotros menos que vosotros. Vosotros en la fidelidad sois traidores y nosotros somos fieles y pacientes. Alá es Grande. Mi vida por ti, Hussein.

Habib mata a muchos soldados del ejército de Yazid antes de caer muerto. Al-Hussein dice:

A Alá pertenecemos y a Él retornaremos. ¡Que Alá derrame su misericordia sobre ti, Habib. Fuiste un recitador del Corán!

SECUENCIA X. “El Martirio de Hurr¹⁹⁰”

X.1. Resumen: Hurr pide permiso a al-Hussein para luchar contra los enemigos. Al-Hussein acepta y Hurr lucha hasta caer muerto.

X.2. Personajes: Al-Hussein y Hurr.

X.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

X.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Hurr y Hussein ⇔ Subsecuencia a
Hurr va hacia al-Hussein y le saluda:

La paz sea contigo, Mensajero de Alá.

Al-Hussein: Y la paz sea contigo.

Hurr: ¡Señor Abu Abdullah! Cuando dejé Kufa, oí a alguien diciendo: Hurr, tu irás al paraíso.
Y no entendí. Ahora sé lo que quiso decir.

Al-Hussein: Te doy mi permiso. Que Alá te recompense por tu creencia. Es la mejor recompensa. Adelante con la bendición de Alá.

X.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Hurr y enemigo ⇔ Subsecuencia b

Hurr continúa luchando hasta el martirio. Cuando al-Hussein le ve caer, grita:

¡Alá es grande!

X.3.c. Subsecuencia. Escena 3: Al-Hussein y Hurr ⇔ Subsecuencia c

Al-Hussein se acerca a Hurr, limpia la sangre de su cabeza con su mano y le dice:

Tú eres Hurr (libre) como te nombró tu madre. Tú eres libre en este mundo y en el otro.

SECUENCIA XI. “La oración del miedo¹⁹¹”

XI.1. Resumen: El Imam comienza su oración y uno de sus soldados llamado Amr b. Qardha al-Ansari lo protege durante su oración. Cuando al-Hussein termina la oración se encuentra a su soldado muerto.

¹⁹⁰ Al-Muqarram, pp. 244- 245, al-Mufid, p. 104 y al-Kaabi, pp. 42 -45

¹⁹¹ Al- Muqarram, pp. 245-246, al-Mufid, p. 105 y al-Kaabi, pp. 45-46

XI.2. Personajes: Al-Hussein y Amr b. Qardha al-Ansari.

XI.3. Secuencias y escenas correspondientes:

XI.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Al-Hussein y Amr b. Qardha al Ansari ↔ Sub-secuencias a, b, c, d

Al-Hussein se dirige a Alá y dice:

¡Oh, Alá maldiga a los injustos y derrame Tu misericordia sobre nosotros!

XI.b. Subsecuencia

Imam Hussein comienza su oración con sus seguidores diciendo:

Alá es el más grande, Alá es el más grande. Doy testimonio de que no hay dios sino Alá, poseedor de todos los nombres más hermosos ¹⁹².

XI.c. Subsecuencia

Al terminar la oración, el Imam encuentra muerto a uno de sus seguidores, Amr b. Qardha al-Ansari, quien protegía al Imam con su propio cuerpo cuando este estaba rezando. Al-Hussein le pone la mano sobre su cabeza y dice:

Sí, mi hermano, lleva mi saludo a mi abuelo; dile que Hussein va a seguir el mismo camino.

XI.d. Subsecuencia

Al-Hussein pide a los soldados retirar el cadáver de Amr b. Qardha al-Ansari al campamento.

SECUENCIA XII. “El martirio de Zuhayr¹⁹³”

XII.1. Resumen: Zuhayr pide permiso para luchar contra los enemigos y al-Hussein se lo otorga. Zuhayr combate contra los enemigos hasta caer muerto.

XII.2. Personajes: Zuhayr y Al-Hussein.

¹⁹² En árabe *Al-Asmā' al-Husnā* (الأسماء الحسنى), también llamados “los noventa y nueve nombres de Alá” por los que se nombra a Dios en el islam.

¹⁹³ Al-Muqarram, p. 247, al- Mufid, p. 105 y al-Kaabi, p. 47.

XII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XII.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Zuhayr y al-Hussein ⇔ Subsecuencias a, b

Aparece uno de los seguidores de al-Hussein, Zuhayr, llevando una bandera amarilla con la inscripción “Alá es grande”. Se acerca a al-Hussein y le dice:

Zuhayr: ¿Me permite obtener el martirio entre sus manos?

Al-Hussein: Te doy permiso, hermano ¡Vete y que Alá te bendiga!

XII.3.b. Subsecuencia

Zuhayr muere luchando. Al-Hussein se le acerca y dice:

No hay fuerza ni poder excepto en Alá. Te saludo, mi hermano Zuhayr.

SECUENCIA XIII. “El martirio de Nafi' b. Hilal¹⁹⁴”

XIII.1. Resumen: Nafi' pide permiso a al-Hussein para luchar y este se lo otorga. Nafi' mata a doce hombres del enemigo, antes de que Shimr consiga matarlo.

XIII.2. Personajes: Al-Hussein, Nafi' b. Hilal, Umar b. Saad y Shimr.

XIII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XIII.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Al- Hussein y Nafi' ⇔ Subsecuencia a

Nafi' b. Hilal se dirige al Imam para pedirle permiso diciendo:

La paz sea contigo, Mensajero de Alá, doy mi vida por ti ¿Me permite alcanzar el martirio entre tus manos?

Al-Hussein: Te doy mi permiso. ¡Que Alá te recompense por tu fe con la mejor recompensa!

XIII.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Umar, Nafi y Shimr ⇔ Subsecuencia b

Nafi' se lanza al campo de batalla y abate a doce de los enemigos con sus flechas. Cuando se le acaban las flechas, lucha con su espada, pero Shimr ordena a sus soldados que lo rodeen. Estos logran reducirlo y se lo llevan sangrando a Umar b. Saad.

¹⁹⁴ AL-Muqarram, pp. 248-249, al- Mufid, p.103 y al-Kaabi, pp. 48-49.

Umar: ¿Por qué te hiciste esto a ti mismo?

Nafi': Por Alá, he matado a doce de los vuestros y herí a otros. No pido disculpas por nada: mientras viva, no dejaré vivo a ninguno de vosotros.

Shimr lo mata con su espada.

SECUENCIA XIV. "El martirio de Burayr"¹⁹⁵

XIV.1. Resumen: Uno de los soldados enemigos, Yazid b. Ma'qil, provoca a Burayr, un seguidor de al-Hussein, insultándole para que salga y pelee con él. Burayr combate a Yazid b. Ma'qil y lo mata, pero al regresar a sus filas, un grupo de enemigos lo alcanzan y lo matan. A continuación, Handalah, uno de los seguidores de al-Hussein, pide y obtiene permiso para de luchar y se lanza al combate hasta caer muerto.

XIV.2. Personajes: Al-Hussein, Burayr, Yazid b. Ma'qil y Handalah.

XIV.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XIV.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Al-Hussein, Burayr y Yazid b. Ma'qil

↔ Subsecuencias a, b

Yazid Ibn Ma'qil, provoca a Burayr para que salga a luchar con él:

Yazid b.Ma'qil: ¡Oh, Burayr! ¿Cómo ves lo que os ha hecho Alá?

Burayr: Alá eligió lo mejor para mí y lo peor para ti. ¿No te acuerdas de cuando criticabas a Muawiya y le llamabas descarriado y decías que la razón está con Imam Hussein? Pues esta es mi convicción.

Yazid b.Ma'qil: Vamos a llamar a Alá para ver quién es el mentiroso.

XIV.3.b. Subsecuencia

Burayr le pide a su contrincante que ruegue por la intervención divina, antes de la lucha, para que Alá mate a aquel que es malo. b. Ma'qil acepta y los dos pelean. Burayr mata a b. Ma'qil, pero al regresar, otro grupo de soldados enemigos le atacan y lo matan. Al-Hussein dice:

No hay fuerza ni poder excepto en Alá. A Alá pertenecemos y a Él retornaremos.

¹⁹⁵ Al-Muqarram, pp. 251-252, al-Mufid, p.105 y al-Kaabi, pp. 50-52

XIV.3.c. Subsecuencia. Escena 2: Al-Hussein y Handalah b. Sa'id al-Shabbami ⇔
Subsecuencias c, d

Handalah b. Sa'id al-Shabbami llama al Imam aparte y le dice:

La paz sea contigo.
Al-Hussein: Y la paz sea contigo.
Handalah: ¿Me permite luchar para ganar el martirio?
Al-Hussein: Vete con la bendición de Alá.

XIV.3.d. Subsecuencia

Handalah b. Sa'id al-Shabbami se lanza contra los enemigos y lucha hasta caer muerto.
Al-Hussein dice:

¡Alá es grande!
Handalah: ¿Acaso hay alguien como yo: el Mensajero pone su mejilla sobre la mía?
Al-Hussein: A Alá pertenecemos y a Él retornaremos.

SECUENCIA XV. “El martirio de Abis¹⁹⁶”

XV.1. Resumen: Abis pide permiso a Hussein para salir a luchar contra el enemigo, Hussein acepta y éste entra en combate. Shimr ordena a sus soldados que lo maten. John, un hombre de raza negra, pide permiso para luchar; Hussein se lo da y éste lucha hasta morir.

XV.2. Personajes: Al-Hussein, Umar b. Saad, Abis, John, los soldados y Shimr

XV.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XV.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Abis y Al- Hussein, los soldados y Shimr ⇔
Subsecuencias a, b

Abis se planta delante de Abu Abdullah y le dice:

Ellos habían venido a la batalla ¡mi señor, hijo del Mensajero de Alá! No hay nadie más amado por mí en esta tierra que tú. Si pudiera ayudarte con algo mejor que mi alma, lo haría. Que la paz sea contigo. Doy testimonio que, verdaderamente, tú estás en el camino de la verdad. ¿Me permites a mí?

Al-Hussein: Te permito, hermano mío.

¹⁹⁶ Al-Muqarram, pp. 251-252, al-Mufid, p. 106 y al-Kaabi, pp. 52-53

XV.3. b. Subsecuencias

Abis se lanza contra el enemigo. Se quita la armadura y el casco y lucha con la espada.

Shimr ordena a sus soldados:

¡Matadle con piedras!

Los soldados rodean a Abis desde todas las direcciones y lo matan. Shimr les dice:

¡Malditos, basta!

Umar b. Saad: Este hombre no fue matado por una sola persona.

Cuando Abis cae muerto, al-Hussein dice:

A Alá pertenecemos y a Él retornaremos. No hay fuerza ni poder excepto en Alá.

XV.3.c. Subsecuencia Escena 2: Al-Hussein y John ⇔ Subsecuencias c, d

John se desploma a los pies del Imam y dice:

¿Señor, me da licencia para luchar? Le seguí cuando las cosas eran fáciles, y no le abandonaré en este difícil momento. Sé que quizá no tenga una excelente genealogía, pero tengo mi piel negra. Permítame entrar en el paraíso por su honor. En verdad, no le dejaré hasta que mi sangre negra se mezcle con su sangre.

XV.3.d. Subsecuencia

El Imam asiente y John se lanza al combate y mata a muchos soldados enemigos antes de caer. Imam Hussein se pone al lado de su cadáver y suplica:

¡Oh, señor! Blanquee su cara, perfume su cuerpo, únalo con Mahoma y la progenie de Mahoma! ¡Qué la paz sea contigo, mi hermano!

SECUENCIA XVI. “El martirio de Amr b. Junadah al-Ansari¹⁹⁷”

XVI.1. Resumen: Amr, un niño de once años que perdió a su padre en el primer ataque del enemigo, pide permiso a al-Hussein para luchar. Al principio Al-Hussein se niega, pero después acepta. Amr combate contra los enemigos y cuando cae al suelo al-Hussein llama a su hijo para que le ayude. Ya en su último respiro, el chico pide que su madre se marche con la caravana de las mujeres de la familia del Profeta.

¹⁹⁷ Al-Muqarram, p. 253 y al-Kaabi, pp. 54-55.

XVI.2. Personajes: Amr b. Junadah, al-Hussein y Ali Akbar.

XVI.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XVI.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Amr b. Junadah y al-Hussein ⇔ Subsecuencia a, b

Amr Ibn Junadah al-Ansari, de once años, pide permiso al Imam para luchar. El Imam Hussein dice a sus compañeros:

Este es el que perdió a su padre en el primer ataque. Tal vez su madre no quiera que él luche.

XVI.3.b. Subsecuencia

Al-Hussein llama al chico y le dice:

Hijo mío, quizás tu madre no quiera que salgas, ¡vuelve, vuelve!

Amr: Mi Señor, mi madre me ordenó luchar y me dio la espada y el escudo, es por eso que le pido permiso.

Al-Hussein: Vete entonces con la bendición de Alá. Te doy mi permiso.

XVI.3.c. Subsecuencia. Escena 2: Al-Hussein, Amr y Ali al-Akbar ⇔ Subsecuencia c

Amr lucha. Cuando cae, al-Hussein llama a su hijo, Ali al-Akbar, para que le ayude. En su último respiro, Amr le dice a Ali al-Akbar:

Mi madre se ha quedado sola, déjala marchar con la caravana de las mujeres de la familia del profeta.

Al-Hussein: ¡Maldición de Alá sobre los injustos! A Alá pertenecemos y a Él retornaremos. Sean pacientes con la voluntad de Alá.

SECUENCIA XVII. “El martirio de Ali al-Akbar, hijo de al-Hussein¹⁹⁸”

XVI.1. Resumen: Ali Akbar se presenta delante de su padre y le pide permiso para entrar en el combate del que ningún miembro de su campamento ha vuelto con vida. Ali Akbar se despide de su padre y se lanza contra el enemigo. Su padre le vigila desde lejos. Ali Akbar mata a muchos soldados de Yazid y vuelve hacia su padre para pedirle agua, pero no consigue saciar su sed. Vuelve otra vez al combate y termina muriendo a

¹⁹⁸ Al-Muqarram, pp. 257-265, al-Mufid, pp. 106-107 y al-Kaabi, pp. 58-62.

manos de Shimr y otros soldados. Al-Hussein va hacia su agonizante hijo, le habla antes de morir y ordena a sus soldados retirar su cadáver.

XVII.2. Personajes: Al-Hussein, Ali al-Akbar, b. Nafil y Shimr.

XVII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XVII.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Ali Akbar y al-Hussein ⇔ Subsecuencia a

Ali al-Akbar saluda a su padre y le dice:

La paz sea con Abu Abdullah ¿Me permite combatir?

Al-Hussein se sienta en el suelo con su hijo y le abraza. Suena la música.

Al-Hussein: ¡Luz de mis ojos!

XVII.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Ali al-Akbar, al-Hussein, Shimr y el enemigo ⇔ Subsecuencia b

Ali al-Akbar se levanta y se aleja de su padre. Uno de los soldados enemigos lo llama:

¡Ali al-Akbar!, si quieres clemencia te la daremos.

Ali al-Akbar: El parentesco con el Mensajero de Alá es más importante que el vuestro.

Ataca a los enemigos recitando la siguiente poesía:

Soy Ali, hijo del al-Hussein hijo de Ali.
Somos más próximos al Profeta que nadie,
Ciertamente, Ibn Ziyad no gobierna sobre nosotros.
Lucharé para proteger a mi padre,
Como un Hashimi¹⁹⁹.

Al-Hussein sigue a su hijo con la mirada y dice:

¡Oh, Alá! ¡Divídeles en la tierra, ellos son los que nos asaltaron!

Al-Hussein llama a Shimr:

¹⁹⁹ Banu Hashim (en árabe: بنو هاشم: hijos de Hashim): es el nombre que se da a un linaje árabe que procede de uno de los clanes más importantes de la antigua tribu de Quraish, radicada en La Meca y al que pertenecía Mahoma. El bisabuelo de Mahoma, Hashim, fue quien dio su nombre al clan.

¡Shimr!

Shimr: ¿Qué quieres, hijo de Fátima al-Zahra?

Al-Hussein: ¡Que Alá corte su linaje como cortó la mía y mande a quien lo mate!

XVII.3.c. Subsecuencia. Escena 3: Ali al- Akbar y Al-Hussein ⇔ Subsecuencia c

Ali al-Akbar lucha denodadamente a diestra y siniestra y derrumba a muchos jinetes.

Vuelve hacia su padre y le dice:

¡Padre mío, la sed me está matando! ¿Hay una gota de agua para beber?

Al-Hussein: Hijo mío; mañana verás a tu abuelo. Él te dará agua. Vuelve con la bendición de Alá.

Ali al-Akbar vuelve al combate gritando:

¡Alá es grande, Alá es grande!

XVII.3.d. Subsecuencia. Escena 4: Shimr, sus soldados, Ali al-Akbar y al- Hussein ⇔

Subsecuencias d, e, f

Shimr ordena a sus soldados que vuelvan a sus filas:

¡Retiraos, retiraos!

Shimr y tres hombres golpean a Ali al-Akbar con sus espadas. La bandera blanca que lleva en la mano se le cae:

Ali al-Akbar: Padre mío, te saludo, este es mi abuelo, el Mensajero de Alá y este mi abuelo, Ali b. Abi Talib, y esta es mi abuela Fátima. Te dicen: “¡apresúrate, apresúrate!”.

Shimr llama a al-Hussein:

¡Al-Hussein, hemos matado a tu hijo Ali!

XVII.3.e. Subsecuencia

El Imam abre camino entre los soldados enemigos y llega hasta donde cayó su hijo.

Pone su mejilla sobre la de su hijo, y dice:

No hay nada bueno en esta vida después de ti. Esta gente enemiga de Alá es deshonrada por humillar a la familia del Profeta. Es duro para tu padre y tu abuelo no responder a tus llamadas. Les pides ayuda pero no pueden ayudarte.

XVII.3.f. Subsecuencia

El Imam pide a los suyos retirar el cadáver de Ali al-Akbar a la carpa. Viene uno de sus soldados para darle el casco de su hijo. Al-Hussein lo besa, se levanta y dice:

A Alá pertenecemos y a Él retornaremos.

SECUENCIA XVIII. “El martirio de Qasim, hijo de Imam Hasan y sobrino de Imam Hussein²⁰⁰”

XVIII.1. Resumen: Qasim encuentra un mensaje de su padre Hasan, el hermano de al-Hussein, en el que el padre le dice que si se encuentra a su tío solo tiene que apoyarle. Por eso pide permiso para luchar y al-Hussein se lo da. Qasim entra en combate y lucha hasta que b. Nafil le golpea en la cabeza. Antes de morir, Qasim llama al-Hussein para que le socorra pero este llega demasiado tarde. Los soldados retiran el cadáver y al-Hussein se dirige al cielo y expresa su dolor.

XVIII.2. Personajes: Al-Hussein, Qasim, Ibn Nafil.

XVIII.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XVIII.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Al-Hussein y Qasim ⇔ Subsecuencia a

Qasim, hijo de Imam Hasan y sobrino de Imam Hussein, muy joven, casi un niño, sale de la tienda y se acerca a al-Hussein. Este le pregunta:

Hijo Qasim ¿por qué saliste de la tienda? ¡Decidiste ir hacia la muerte!

Qasim: ¡Tío mío, tío mío! He encontrado en el baúl de mi padre Hasan una carta en la que me dice: “si encuentras a mi hermano y está sólo, no tardes en apoyarle”. Dame permiso para luchar junto con usted.

Al-Hussein: Hijo mío, que Alá te recompense, la mejor recompensa. ¡Vete, hijo mío!

XVIII.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Qasim, b. Nafil y al-Hussein ⇔ Subsecuencias b, c, d

²⁰⁰ Al-Muqarram, pp. 264-265, al-Mufid, pp. 107-108 y al-Kaabi, pp. 64 -67.

Qasim lucha calzado con sandalias. El lazo de una de sus sandalias se le desata en plena lucha y él se detiene para atarlo, sin darles importancia a los soldados enemigos que le rodean. B. Nafil avanza hacia él y le asesta un golpe mortal en la cabeza. Justo antes de morir, Qasim grita con rabia:

¡Oh tío!

El Imam avanza hacia él, y golpea a su asesino, gritándole:

¡Toma esta puñalada de Hussein Bin Ali, tómala del hijo de Ali.

XVIII.3.c. Subsecuencia

Se le ve al Imam parado junto a la cabeza del joven muerto. Levanta la vista con tristeza, diciendo:

¡Ay de aquellos que te mataron, en el Día del Juicio! En el Día del Juicio tu abuelo será su enemigo. Es duro para tu tío haber sido llamado y no haber podido acudir en tu ayuda. Es duro para tu tío no responder a tiempo.

XVIII.3.d. Subsecuencia

Retiran el cuerpo inerte de Qasim y lo ponen junto al cuerpo de Ali al-Akbar. Al-Hussein dice:

¡Oh, Alá! No deje en paz a ninguno de ellos y no les perdone nunca lo que hicieron.
¡Oh, Gente de la Casa del Profeta, sed pacientes, sed pacientes!

SECUENCIA XIX. “El martirio de Abbas, hermano de al-Hussein²⁰¹”

XIX.1. Resumen: Abbas se dirige al campo enemigo para pedir agua, pero el enemigo niega dársela si no jura la obediencia a Yazid. Abbas comunica a al-Hussein la respuesta de Umar b. Saad y le pide permiso para luchar. Tras obtener el permiso, entra en la tienda donde hay niños llorando de sed, entre los cuales se encuentre Sukayna, la hija de al-Hussein. Abbas coge la bota y sale para traer agua. Los soldados de Yazid le persiguen. Abbas lucha contra ellos y logra llenar la bota de agua del río, pero los

²⁰¹ Al-Muqarram, pp. 267-271, al- Mufid, p. 109 y al-Kaabi, pp. 68-75

enemigos le alcanzan con sus flechas, le embisten y le cortan las dos manos. Abbas sigue avanzando para llevar el agua a los suyos. Una de las flechas da en la bota y el agua se derrama en el suelo. Al-Hussein corre al socorro de su hermano y al llegar junto a él se arrodilla a su lado, coge su cabeza y comienza a hablarle. Sukayna se acerca a su padre y le pregunta sobre el estado de su tío. Al-Hussein ordena a su hermana Zaynab que la lleve dentro. Todos se echan a llorar y al-Hussein se queda solo. Su hijo menor, que está enfermo, le pide permiso para luchar, pero al-Hussein se lo niega y ordena a su hermana que lleve el niño a su lecho.

XIX.2. Personajes: Al-Hussein, Abbas, Umar b. Saad y sus soldados, Shimr, Zaynab y Sukayna.

XIX.3. Subsecuencia y escenas correspondientes:

XIX.a. Secuencia de Apertura Escena 1: Al-Hussein, Abbas, Shimr, Umar b. Saad ⇔ Subsecuencia a

Abbas se acerca a Imam Hussein y le pide permiso para hablar con el enemigo. Avanza luego hacia las tropas enemigas portando una bandera verde. Cuando le ve Umar b. Saad le dice:

¿Qué quieres ben Turrab?

Abbas: ¡Umar Ibn Saad! Este es al-Hussein, nieto del Mensajero de Alá. Has asesinado a todos sus seguidores y parientes. Sus niños y sus mujeres están sedientos. Déjales beber agua. Él solicita dejar esta tierra para ti e irse a Roma, a la India o al-Hiyaz²⁰².

Shimr: ¡Ben Turrab! Si la tierra estuviese llena de agua, no les permitiríamos beber ni una sola gota de ella, a menos que juren obediencia a Yazid.

Ibn Saad: Sí, esta es la respuesta.

Abaas: ¡Vais a ir al infierno, irás al infierno, Shimr!

XIX.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Al-Hussein, Abbas y Sukayna ⇔ Subsecuencias b, c

Abbas regresa con al-Hussein para comunicarle la respuesta de Saad y pedir su permiso para luchar y dice:

No puedo aguantar más. Permíteme luchar contra esta gente.

²⁰² El Hiyaz (en árabe: الحجاز): una de las cinco regiones de Arabia Saudí.

Al-Hussein: Mi hermano Abbas, tú eres el abanderado de mi ejército, si te vas, la unidad del ejército se perderá.

Abbas: No puedo aguantar más. Déjame luchar contra esta gente.

Al-Hussein: Si es necesario vete y trae un poco de agua para los niños.

XIX.3.c. Subsecuencia

Abbas entra en una tienda de campaña en la que se ve a un grupo de niños llorando de sed. Entre ellos está la hija pequeña de Imam Hussein, Sukayna, que le dice:

Tío mío, mis labios están secos de sed.

XIX.3.d. Subsecuencia. Escena 3: Abbas, los soldados Umar b. Saad, Hakim Ibn Tufayl y Zayd b. Rutad ⇔ Subsecuencias d, e, f, g

Abbas toma la bota del agua y se dirige hacia el río, blandiendo la espada con una mano y portando el estandarte de Imam Hussein con la otra, con la bota de agua colgada a su espalda. Los soldados de Yazid le persiguen hasta rodearlo y empiezan a lanzar sus flechas. Sin embargo Abbas logra abrirse camino y llegar hasta la orilla del río, donde se ve obligado a hacer frente a sus perseguidores. Lucha con ellos y les fuerza a huir. Descabalga y recoge con la mano un poco del preciado líquido y se dispone a llevarlo a la boca. De pronto, para, se echa atrás y deja caer el agua.

Abbas: ¿Cómo podría tragar una sola gota cuando Sukayna y los demás niños están muriéndose de sed? ¿Cómo podría olvidar a al-Hussein, mi Imam, que lleva tres días sin beber?

XIX.3.e. Subsecuencia

Los soldados vuelven y arremeten de nuevo contra Abbas que les combate, espada en una mano y bandera en otra:

Abbas: Bienvenida sea la muerte. La muerte es piedad, Alá es grande. No amo a la muerte en sí sino a la muerte que es piedad. Alá es grande. Toma esta puñalada del hijo de Ali.

XIX.3. f. Subsecuencia

Abbas logra llenar la bota con agua del río y se dirige al campamento. Sus perseguidores le interceptan y él tiene que defenderse de ellos. Acechando detrás de una palmera, Zayd b. Rutad, sale de su escondite y le dispara a Abbas una flecha, se lanza contra él y le corta la mano derecha con un golpe de su espada.

Abbas: ¡Si cortas mi mano derecha, seguiré luchando para proteger mi religión y el verdadero Imam, el descendiente del Profeta!

XIX.3. g. Subsecuencia

Abbas, sin prestarle importancia a su estado, se esfuerza por regresar con el agua para los niños del campamento. Hakim Ibn Tufayl, otro soldado enemigo que está al acecho, sale de su escondite y le corta la mano izquierda a Abbas con un sablazo. Mutilado, Abbas recibe una lluvia de flechas enemigas. Una de las flechas da con la bota de agua y hace derramar su contenido. Abbas se percata de la pérdida y se derrumba. Una flecha le atraviesa el pecho, y un soldado le golpea la cabeza con un poste de carpa. Abbas cae exclamando:

¡Mi hermano Hussein!

XIX.3.h. Subsecuencia. Escena 4: Abbas y al-Hussein ⇔ Subsecuencia h

Al-Hussein corre hacia Abbas y abre camino en medio de los enemigos, gritando:

¡Alá es grande, Alá es grande! ¡No escapéis, volved!

Abbas lo ve y le dice:

¡Oye, por Alá, quiero quedarme con la bandera hasta que venga mi hermano!

Al-Hussein: ¡La bandera!

Abbas: La quiero conmigo hasta que venga mi hermano.

Abbas, con un ojo atravesado por una flecha y el otro inundado de sangre, no ve más que una niebla rojiza. No puede ver a su hermano cuando este se arrodilla a su lado y coge su cabeza entre sus manos. Traspasados por la emoción, ni uno ni otro puede articular palabras. Finalmente, Imam Hussein rompe el silencio y habla con voz entrecortada por el llanto.

Al-Hussein: Soy tu hermano Abu Abduhalla y el hijo de tu padre. ¿Por qué no quieres que repose tu cabeza en mis rodillas?

Abbas: Señor, no habrá nadie a tu lado para sostener tu cabeza sobre sus rodillas ni para reconfortarte cuando expires. Por esto, es mejor que mi cabeza repose en la arena cuando entregue el alma, tal como te ocurrirá cuando llegue tu hora.

Al-Hussein: Hermano Abbas, luz de mis ojos, ¡contéstame! ¡Ahora mi espada se ha quebrado y ya no tengo opción! Ahora el enemigo se alegrará. Hermano Abbas ¿Qué otra pérdida tendremos después de perderte a ti?

XIX.3.i. Subsecuencia. Escena 3: Al-Hussein y Sukayna ⇔ Subsecuencia i, j

Sukayna, hija de al-Hussein, se acerca a su padre y le pregunta por su tío:

¡Padre! ¿Dónde está mi tío y donde está el agua?

Al-Hussein: Le han dado muerte en la orilla del río y le han cortado los brazos.

XIX.3.j. Subsecuencia

Zaynab, la hermana del Imam, se acerca y se lleva a Sukayna lejos de al-Hussein y todos ellos se echan a llorar desconsoladamente. Imam Hussein se queda completamente solo. Mira a su alrededor y ve que no queda nadie. Mira a su familia y a los niños y dice:

¿Hay alguien que cuidará de la familia del Profeta? ¿Queda alguien que tema a Alá?
¿Hay alguien que nos ayude?

XIX.3.k. Subsecuencia. Escena 4: Al-Hussein, Ali al-Asghar y Zaynab ⇔ Subsecuencia k

Ali al-Asghar, hijo de al-Hussein, abandona su lecho donde yace enfermo. Sale blandiendo su espada y dispuesto a luchar:

¡Padre, la muerte de Ali al-Akbar y de mi tío Abbas me ha partido el corazón!
Al-Hussein: Hermana Zaynab, llévale a la tienda para que la tierra no quede sin nadie de los descendientes de Mahoma.

SECUENCIA XX. “La muerte del bebé de al-Hussein²⁰³”

XX.1. Resumen: Al-Hussein lleva a su bebé y se dirige hacia sus enemigos para que le den agua al bebé, pero una flecha enemiga atraviesa el corazón del niño. Al-Hussein lanza la sangre del niño hacia el cielo y se queja a Dios. Vuelve a su campamento y pone el cadáver del niño en la cuna. La madre se echa a llorar.

XX.2. Personajes: Al-Hussein, Zaynab, Umar b. Saad y la madre del niño.

²⁰³ Al-Muqarram, pp. 272- 273, al-Mufid, p. 108 y al-Kaabi, pp. 76-78.

XX.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XX.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Al-Hussein, Zaynab, Umar b. Saad ⇔ Subsecuencias a, b, c

Imam Hussein pide de su hermana Zaynab que traiga a su bebé para despedirse de él, lo besa, y lo lleva con él hacia el ejército enemigo. Levanta al niño para que todos puedan verlo, y dice:

Si quieren luchar conmigo, este bebé no ha cometido ninguna falta para que luchen contra él. Tómenlo y denle agua.

XX.3.b. Subsecuencia

Umar b. Saad insta a uno de los soldados para matar al niño:

Soldado: ¿A quién tengo que matar, al niño o al padre?

Umar: ¡Dispara tu flecha! ¿A qué esperas? ¡Apunta a su cuello!

XX.3.c. Subsecuencia

El soldado lanza una flecha de tres puntas que le atraviesa el corazón al bebé. Este muere en los brazos de su padre. El Imam toma una parte de la sangre del bebe en el hueco de su mano y lo arroja al cielo, diciendo:

¡Oh, Alá! Eres testigo de lo que han hecho, han matado al que se parece a Mahoma.
¡Tome nuestra venganza de la gente injusta!

XX.3.d. Subsecuencia. Escena 2: Al-Hussein y la madre del niño ⇔ Subsecuencia d

Al-Hussein envuelve el cuerpo inerte de su niño con la capa y vuelve al campamento. Entrega el niño a su madre para ponerlo en la cuna. La madre se sienta al lado de la cuna y solloza.

SECUENCIA XXI. “El martirio de Imam Hussein²⁰⁴”

XXI.1. Resumen: Al-Hussein sale para combatir. Arremete contra los soldados, pero estos se alejan de él evitándolo. Lucha contra el enemigo, desplegado a la izquierda y a

²⁰⁴ Al-Muqarram, pp. 276 -283, al- Mufid, pp. 110-112 y al- Kaabi, pp. 78- 91.

la derecha del río Éufrates, e intenta alcanzar el agua, pero no lo consigue. Después regresa al campamento para despedirse de su familia. Las mujeres de su familia se detienen delante de la tienda sollozando y cuando Hussein se dispone a marcharse, todos, mujeres y niños, se aferran a él diciéndole algo y el Imam intenta consolarlos. En aquel instante, los enemigos comienzan a disparar sus flechas hacia al campamento. De nuevo Al-Hussein coge su espada y se lanza contra el enemigo. Shimr ordena a sus soldados que rodean al Imam. Uno de los soldados dispara una flecha que atraviesa el pecho del Imam y otro soldado, llamado Malik b. Naser, le golpea en la cabeza. Viene el sobrino pequeño de al-Hussein y se tira sobre él intentando protegerlo con su cuerpo menudo, pero los enemigos lo apartan y lo matan. Los soldados atacan a al-Hussein por todos lados, pero nadie quiere asestarle el golpe definitivo. Lo rodean y lo miran. Al-Hussein pide agua y Shimr se niega a dársela. Al-Hussein imagina que su abuelo ha venido para despedirlo. Luego Shimr se inclina para decapitar a al-Hussein y los soldados de Yazid incendian las tiendas del campamento de al-Hussein.

XXI.2. Personajes: Al-Hussein, Shimr, Sukayna, Rukayya, Zaynab, Muhammad b. Abi Said, Zura b. Sharik, Hussein b. Numayr, Sinan, Salih b. Wahab, Jawali b. Yazid al Asbahi.

XXI.3. Subsecuencias y escenas correspondientes:

XXI.3.a. Secuencia de apertura. Escena 1: Al-Hussein, los enemigos, Shimr y Umar ⇔
Subsecuencia a

Imam Hussein entra en su tienda de campaña y sale con su espada dispuesto a entrar en combate. Se lanza contra los soldados enemigos, pero estos se alejan de él y se dispersan a izquierda y a derecha. Al ver esto, Umar grita:

¡Este es uno de los hombres valientes de los árabes! No podéis luchar contra él uno a uno. ¡Rodeadle por todos lados!

Caen flechas a raudales sobre el Imam, que se detiene y dice:

¡Oh, Seguidores de Abi Sufyan! Si no creen en ninguna religión, y no temen al Juicio Final, entonces sean libres en este mundo. Pregúntense si son árabes como dicen.

Shimr: ¿Qué estás diciendo, hijo de Fátima?

Al-Hussein: Yo lucharé contra ti, pero las mujeres no han hecho nada malo. No han hecho nada malo. No permitas a tu ejército atacar a las mujeres.

Shimr dirigiéndose a sus seguidores, dice:

Concedámosle esto.

Al-Hussein: ¡Por mi abuelo, tengo sed!

Shimr: No beberás agua hasta que estés en el infierno.

XXI.3.b. Subsecuencia. Escena 2: Al- Hussein, Amr b. al-Hayyay y hombre ⇔

Subsecuencia b, c

Al-Hussein lucha contra los enemigos, distribuidos a la izquierda y a la derecha de las orillas del río Éufrates. Grita:

¡Alá es grande, Alá es grande!

La lucha se intensifica y la sed de al-Hussein se hace insoportable. Desde la orilla del Éufrates, le ataca Amr b. al-Hayyay con sus hombres emplazados ahí para cortarle el acceso a al-Hussein. Cuando al-Hussein alarga su mano para recoger un poco de agua del río, un hombre le dice:

¿Bebes agua mientras tus mujeres son tomadas como esclavas?

XXI.3.c. Subsecuencia

Al oír esto, al-Hussein derrama el agua sin beberla y corre en dirección de la tienda de campaña.

XXI.3.d. Subsecuencia. Escena 3: Al-Hussein y su familia ⇔ Subsecuencia d

Al-Hussein se reúne por segunda vez con su familia para despedirse de ella. Se pone su armadura y dice:

¡Preparaos para la aflicción, y tened en cuenta que Alá Todopoderoso os protegerá y salvaguardará a todos: os salvará de la maldad de los enemigos y hará que se cumpla su voluntad. Atormentará al enemigo con diversos tipos de tortura y os compensará por esta prueba con muchas clases de felicidad y honra. Así que no os quejéis, ni digáis nada que Le pueda desagradar!

XXI.3.e. Subsecuencias. Escena 4: Al-Hussein y su hija menor Sukayna ⇔

Subsecuencia e

Las mujeres de la familia de al-Hussein salen de la tienda sollozando. Entre ellas está Sukayna, la hija pequeña de al-Hussein, sentada en el suelo. Imam Hussein le pregunta:

¿Qué te pasa Sukayna, hijita mía?

Sukayna a gritos dice:

¡Oh, Hussein! ¡Oh, pérdida! ¡Oh, injusticia!

XXI.3.f. Subsecuencia. Escena 5: Al-Hussein, su hija Rukayya, su hermana Zaynab y Umar ⇔ Subsecuencia f, g

Cuando el Imam se dispone a marcharse, todos se aferran a él diciéndole algo:

Rukayya: Padre mío, pasa tu mano sobre mi cabeza, antes de quedarme huérfana.

Al-Hussein: ¡Tened paciencia, que Ala está con los pacientes!²⁰⁵

Zaynab, la hermana de al-Hussein, sale de la carpa corriendo:

Zaynab: ¡Hermano Hussein!

Al-Hussein: ¿Sí, hermana?

Zaynab: Déjame ver un poco de tu pecho para cumplir con el testamento de nuestra madre, Fátima.

Cuando estaba a punto de morir me hizo acercarme a ella, olfateó mi cuello, me dio un beso en mi pecho y me dijo: este es mi testamento: si ves a tu hermano Hussein solo huélele el cuello y dale un beso en el pecho, porque su cuello será meta de las espadas y en su pecho se estamparán los cascos de los caballos.

Imam Hussein la mira y trata de confortarla, diciendo:

¡Oh hermana! Sé paciente. Sabes que todos moriremos. La gente muere en la tierra. Ningún mortal permanece para siempre. No soy mejor que mi abuelo, ni que mi padre y mi madre. Cada musulmán tiene su buen ejemplo y Alá es vuestro Señor.

Mientras tanto, Umar le dice a su ejército:

¡Aprovechen ahora que está ocupado con su familia y atáquenle; si le dejáis, nunca podrán vencerle!

XXI.3.g. Subsecuencia

De repente, las flechas comienzan a volar hacia el campamento de al-Hussein. Las mujeres y los niños corren para cubrirse.

XXI.3.h. Subsecuencia. Escena 6: Al-Hussein, Shimr y sus soldados y Malik b. Nasr

⇔ Subsecuencias h, i, g

²⁰⁵ *El Corán: Al-Anfal (El botín), Sura 8, Aleya 46, p. 165.*

El Imam agarra su espada con firmeza y se lanza al combate. Derriba a todo el que se pone en su camino, gritando:

¡No hay más ayuda que la de Alá!

XXI.3.i. Subsecuencia

Shimr ordena a sus soldados que rodean a al-Hussein. Alguien lanza una flecha de tres puntas que le atraviesa el pecho a al-Hussein, cerca del corazón.

El Imam: ¡En el nombre de Alá y por Alá, y por la religión del Mensajero de Alá! Así me encontraré con mi abuelo sangrando y le diré quién me dio muerte

En este momento Shimr grita a los soldados:

¡Retiraos, retiraos!

El Imam arranca una flecha clavada en su espalda, y la saca bañada de sangre. Se arrodilla y dice:

¡Oh, Alá! Ya ve en qué condiciones estoy con respecto a tus siervos, los desobedientes.
¡Oh, Alá! Disminuya su número, máteles y no deje a ninguno de ellos sobre la faz de la tierra. No les vuelva a perdonar. Deme paciencia para soportar su destino, ¡oh, Señor!
¡No hay más Dios que Tú, oh, Ayudante de los que buscan ayuda!

XXI. 3. j. Subsecuencia

El Imam está tan débil que apenas puede caminar. Uno de los soldados de Yazid llamado Malik b. Nasr se acerca a él, lo maldice y le golpea en la cabeza con su espada. Al-Hussein lleva puesto un turbante. La espada atraviesa el turbante y hace sangre en la cabeza de al-Hussein. El turbante se empapa de sangre y el Imam le dice al que le golpeó:

¡Que nunca puedas comer ni beber con tu mano derecha! ¡Que Alá te reúna en el Día del Juicio con los injustos!

XXI.3.k. Subsecuencia. Escena 7: Al-Hussein, Abduhalla b.Hasan y los soldados de Yazid ⇔ Subsecuencias k, l

El Imam se cae al suelo y no puede levantarse. De repente, ve a un niño, su sobrino Abduhalla b. Hasan, que viene corriendo hacia él y se tira sobre él para protegerlo con su cuerpo. El Imam le dice:

Debes ser paciente. Ve y reúnete con las mujeres. No te quedes aquí.

XXI.3.1. Subsecuencia

Los soldados apartan al niño de al-Hussein y lo matan. Al-Hussein les dice:

Alá juzgará entre mí y los injustos. ¡Oh, Alá! Tú eres el mejor juez. Divídalos en facciones y hágales seguir los caminos de las facciones y que sus gobernantes nunca estén complacidos con ellos.

XXI.3. m. Subsecuencia. Escena 8: Al- Hussein, Zuraa b. Sharik, Hussein b. Numayr, Sinan y Shimr ⇔ Subsecuencia m

Los soldados de Yazid atacan al Imam por todos lados. Zuraa b. Sharik hiere el hombro izquierdo del Imam con su espada. Hussein b. Numayr lanza una flecha a su garganta. Otro soldado le hiere en el pecho. Sinan le atraviesa la clavícula con su flecha y otro le dispara su flecha en la garganta. Salih b. Wahab le hiere en un costado. El Imam yace en el suelo, sangrando y mirando a sus agresores. Ellos le miran. Pero nadie quiere asesinar al nieto del Profeta de Alá. Lo rodean y lo miran. Al-Hussein es ya una presa fácil de matar. Yace sangrando sin nadie que le ayude.

El Imam: Quiero agua.

Shimr: No te daremos ni una sola gota de agua.

XXI.3.n. Subsecuencia. Escena 9: Al-Hussein y su abuelo ⇔ Subsecuencia n

Al-Hussein yace en el suelo. De repente aparece un hombre con un vestido blanco que le cubre de pies a cabeza, y con una espada en la mano. Le da un beso en la frente al Imam y se marcha llevando con él la bandera verde. En este momento Umar llama a sus hombres y les dice:

¡Continuad y terminad con él!

XXI.3.o. Subsecuencia. Escena 10: Al- Hussein, Shimr y Jawali b. Yazid ⇔ Subsecuencia o

Shimr se acerca al Imam, le separa las piernas, se sienta sobre su pecho, le agarra de la barba y le asesta doce golpes con su espada mientras le pregunta:

¿Qué te ha dicho tu abuelo sobre mí?

El Imam: Me dijo que te matará un hombre grotesco y que tendrás la piel como la del cerdo.
Shimr: ¡Por Alá! Voy a cortar tu cabeza, yo sé que eres el hijo del Mensajero y el mejor de la gente.

XXI.3.p. Subsecuencia. Escena 11: Al-Hussein, Shimr y Jawali b. Yazid ⇔ Subsecuencias p, q

Shimr ordena a Jawali b. Yazid al-Asbahi cortarle la cabeza al Imam, y este se inclina sobre al Imam para cumplir la orden, pero se pone a temblar. Shimr le dice:

¡Que Alá aplaste tu brazo! ¿Por qué tiembles?

XXI.3.q. Subsecuencia

Shimr se inclina y decapita a al-Hussein y clava la cabeza en el extremo de una pica. La entrega a Jawali diciéndole:

Llévala al comandante, Umar b. Saad.

XXI.3.r. Subsecuencia. Escena 12: Los seguidores de Yazid y la familia del Imam.

Termina la obra con los seguidores de Yazid incendiando las tiendas del campamento de al-Hussein. Tambores de guerra resuenan estruendosamente en el llano de Kerbala. El ejército Omeya anuncia su victoria.

X.2. Encuesta sobre la percepción de la Ta'ziya por los espectadores

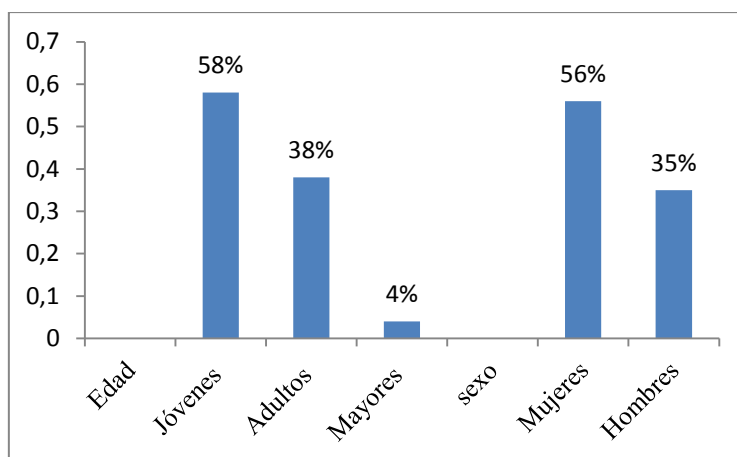
En esta encuesta hecha a los espectadores de la representación de Ciudad de as-Sadr seguimos el mismo paradigma de la encuesta sobre la obra del Paso de Cajiz. En general, la encuesta consiste en una serie de preguntas, unas cerradas a las que hay que contestar con un “sí” o un “no”, y otras abiertas a las que los encuestados responden libremente. Las dos encuestas incluyen los mismos elementos (datos personales, motivación y expectativas, espacio, tiempo, etc.), aunque algunas de las preguntas en la encuesta sobre el Paso de Cajiz se eliminan o sufren ligeras modificaciones en la encuesta sobre la Ta'ziya a fin de adecuar la encuesta a las características culturales de la población de destino.

El número de las personas que participan en la encuesta es 50 de entre las 600 asistentes a la obra, y las respuestas son recogidas el mismo día de la representación y el día después. Los resultados de la encuesta arrojan los datos siguientes:

1- Edad y sexo

El porcentaje de los espectadores de sexo femenino es notablemente mayor que el del sexo masculino y entre los grupos de edades el mayor porcentaje se muestra el de los jóvenes.

1. Gráfica de edad y sexo



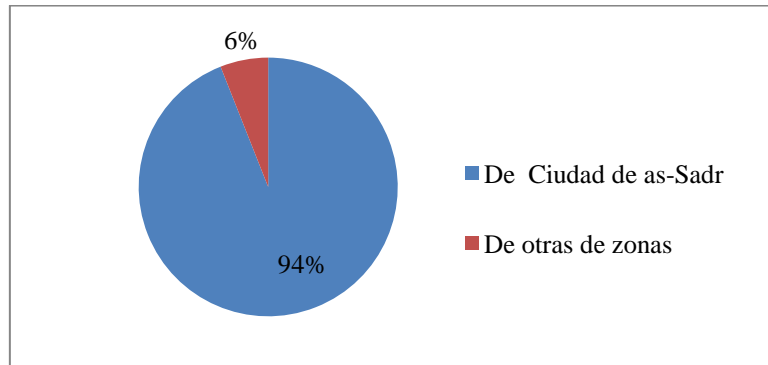
1. Cuadro de edad y sexo

Edad	Número
Jóvenes 15-30	58%
Adultos 31-50	38%
Mayores 51-85	4%
Total	100%
Sexo	
Mujeres	56%
Hombres	35%
Total	100%

2- Procedencia

La casi totalidad de los espectadores proceden de Ciudad de as-Sadr, y el resto de otras zonas o distritos de la capital Bagdad.

2. Gráfico de procedencia



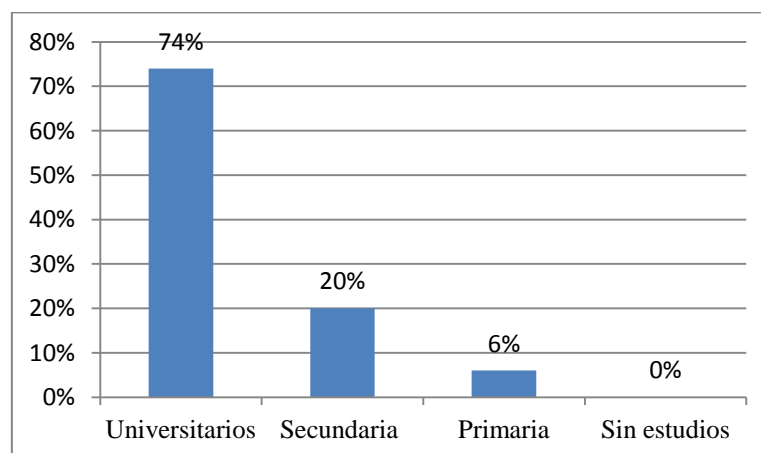
2. Cuadro de procedencia

De Ciudad de as-Sadr	94%
De otras de zonas	6%
Total	100%

3- Nivel de estudios

La mayoría de los espectadores encuestados (74%) tienen estudios universitarios, seguidos por los que tienen estudios secundaria (20%), estudios primarios (6%) y sin estudios.

3. Gráfico del nivel de escolaridad



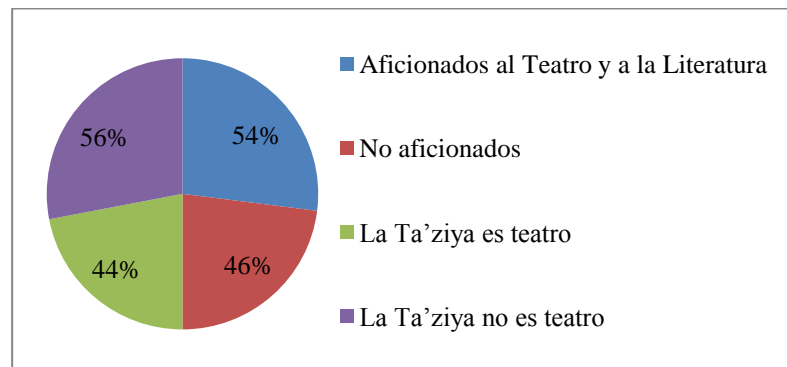
3. Cuadro del nivel de escolaridad

Universitarios	74%
Secundaria	20%
Primaria	6%
Sin estudios	0%
Total	100%

4- Afición al Teatro o a la Literatura

El porcentaje de los espectadores encuestados que declaran ser aficionados al Teatro o a la Literatura es mayor que el de los que declaran no tener afición ni a una cosa ni a otra. A la pregunta sobre si la representación de la Ta'ziya es teatro o no, la mayoría de los encuestados no consideraron la representación de la Ta'ziya como teatro, frente a un 44% que sí la consideraron como tal.

4. Gráfico afición al Teatro o a la Literatura



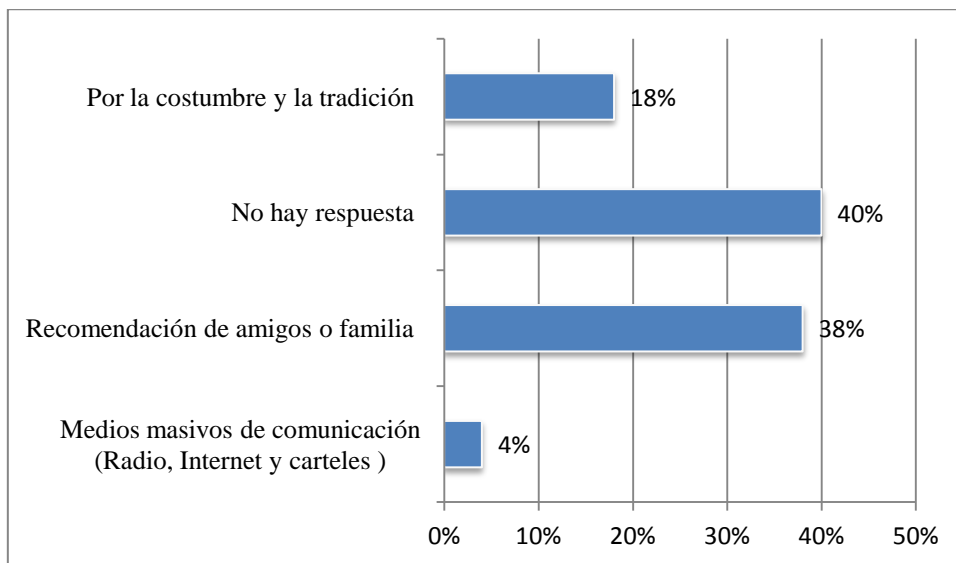
4. Cuadro afición al Teatro o a la Literatura

Aficionados al Teatro y a la Literatura	54%
No aficionados	46%
Total	100%
La Ta'ziya es teatro	44%
La Ta'ziya no es teatro	56%
Total	100%

5- Motivación y expectativas

El mayor porcentaje de los espectadores encuestados corresponde a los que se enteraron de la representación a través de amigos y familiares (38%), seguido por el de aquellos que dieron la tradición y la costumbre como razón (18%), y el (4%) de quienes atribuyeron su asistencia a los medios masivos de comunicación como la radio, el internet y los carteles. El 40% de los encuestados no respondió a esta pregunta.

Gráfico A

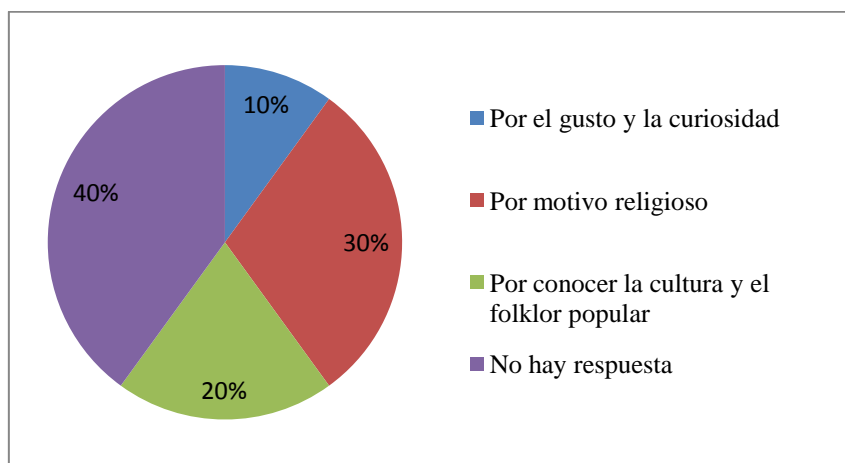


Cuadro A

Medios masivos de comunicación (Radio, Internet y carteles)	4%
Recomendación de amigos o familia	38%
No hay respuesta	40%
Por la costumbre y la tradición	18%
Total	100%

A) El 30% de los encuestados dieron el motivo religioso como razón principal de asistir a la representación de la Ta'ziya, frente al 20% que dieron como motivo el deseo de conocer la cultura y el folklor popular, mientras que un 10% dijo haber asistido por curiosidad y gusto. Un 40% de los encuestados dejó la pregunta sin respuesta.

Gráfico B



Cuadro B

Por el gusto y la curiosidad	10%
Por motivo religioso	30%
Por conocer la cultura y el folklor popular	20%
No hay respuesta	40%
Total	100 %

6- La mitad de los encuestados considera el lugar de la representación de la Ta'ziya como un lugar parecido al original de la batalla de Kerbala, frente a la otra mitad que dice que el lugar no se parece al lugar original de la batalla.

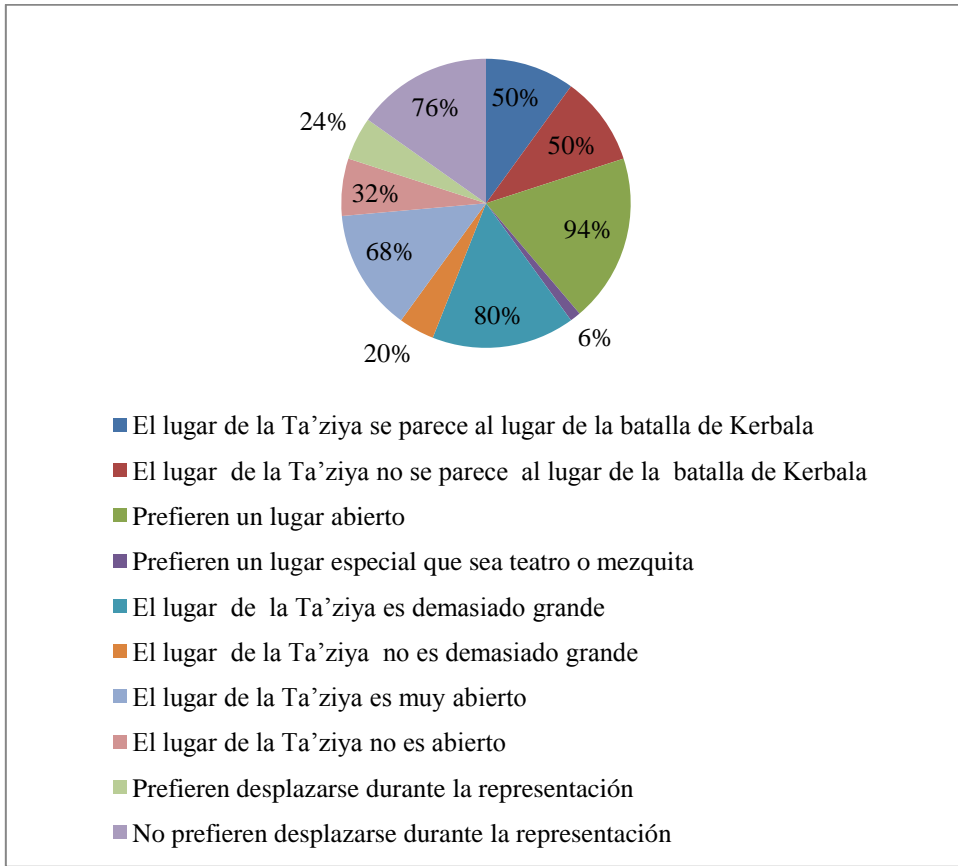
* La mayoría (94%) prefiere que la representación de la Ta'ziya se haga en lugar abierto, mientras una pequeña minoría (6%) prefiere un lugar especial como una mequita o en un teatro.

* La mayoría de los encuestados (80%) opina que el lugar de la representación de la Ta'ziya es demasiado grande, frente a una minoría (20%) que no opina así.

* El 68% de los encuestados ve el lugar de la Ta'ziya como muy abierto, y el 32% opina lo contrario.

* Un 76% de los encuestados piensa que el público no debe desplazarse durante la representación y sólo un 24% prefiere que público se desplace durante la representación.

6. Gráfico sobre el lugar de la representación



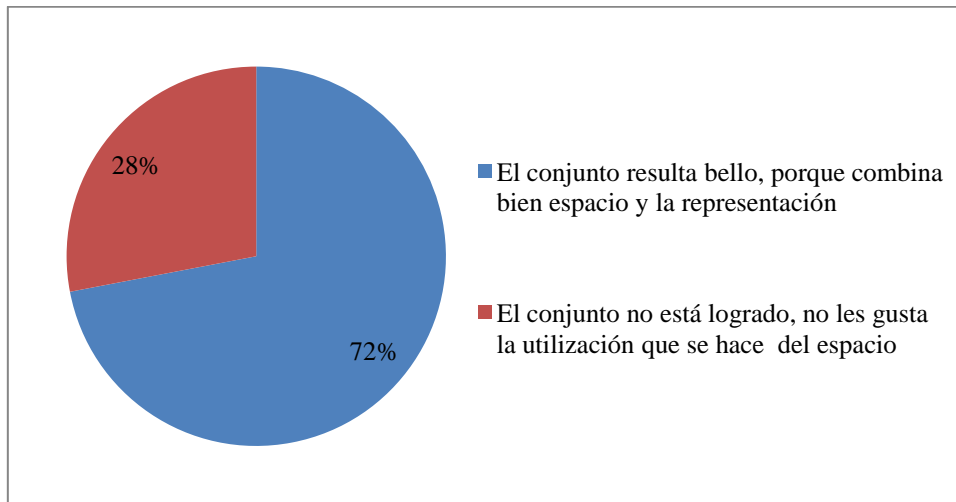
6. Cuadro sobre el lugar de la representación

El lugar de la Ta'ziya se parece al lugar de la batalla de Kerbala	50%
El lugar de la Ta'ziya no se parece al lugar de la batalla de Kerbala	50%
Total	100%
Prefieren un lugar abierto	94%
Prefieren un lugar especial que sea teatro o mezquita	6%
Total	100%
El lugar de la Ta'ziya es demasiado grande	80%
El lugar de la Ta'ziya no es demasiado grande	20%
Total	100%

El lugar de la Ta'ziya es muy abierto	68%
El lugar de la Ta'ziya no es abierto	32%
Total	100 %
Prefieren desplazarse durante la representación	24%
No prefieren desplazarse durante la representación	76%
Total	100%

7- Respecto a la sensación estética que produce la conjunción de espacio y representación de la Ta'ziya, la mayoría de los encuestado (72%) considera el conjunto bello porque el espacio y la representación se combinan bien, frente a un 28% que opina que el conjunto no está logrado y no les gusta la utilización que se hace del espacio.

7. Gráfico sobre la sensación estética



7. Cuadro sobre la sensación estética

El conjunto resulta bello, porque combina bien espacio y la representación	72%
El conjunto no está logrado, no les gusta la utilización que se hace del espacio	28%
Total	100%

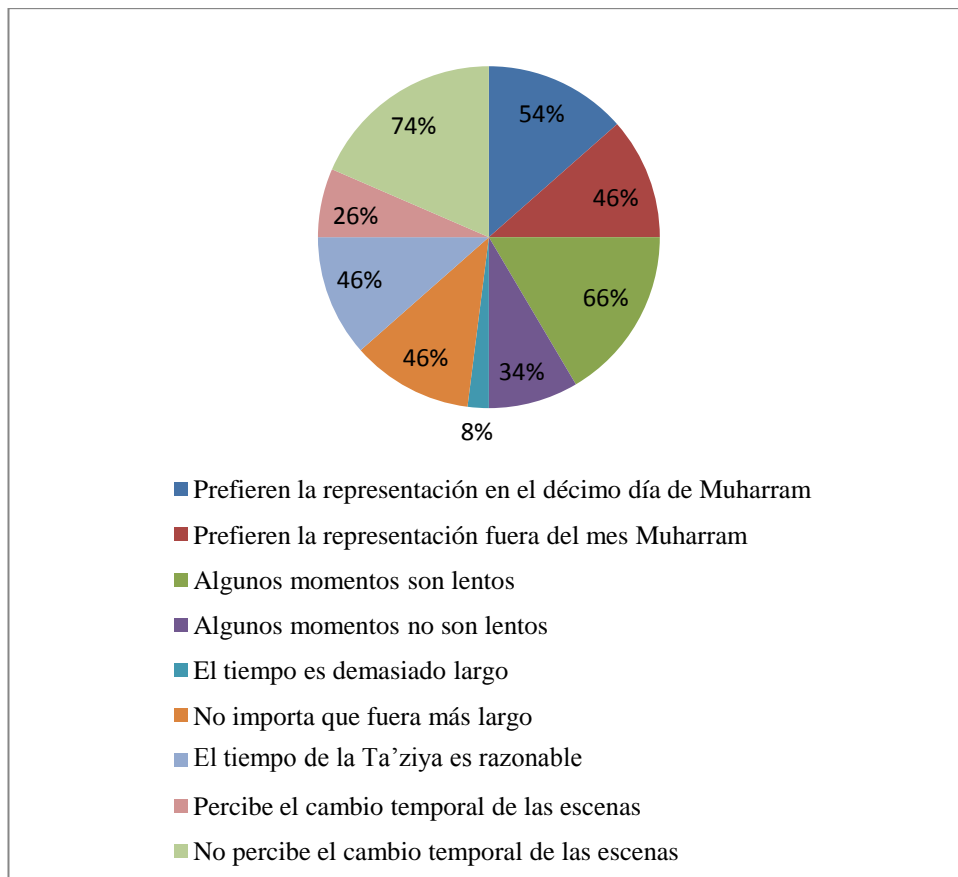
8- Con respecto a la pregunta sobre si está bien que la Ta'ziya se represente en las fechas del mes de Muharram, el 54% del público dice preferir asistir a la representa-

ción en el décimo día del mes Muharram y al 46% le da igual ver la representación fuera del calendario litúrgico del mes de Muharram.

A la pregunta sobre la duración del tiempo de la representación, el 46% de los encuestados responde que es un tiempo razonable, y un 46% que no les importaría que la representación fuera más larga, frente a un 8% que la considera demasiado larga. Por otra parte, a un 66% de los encuestados les parecen lentos algunos momentos de la representación, frente a un 34% que muestra una opinión contraria.

Respecto a la pregunta sobre la percepción del cambio del tiempo de las escenas de la batalla que cubren dos días, un 74% de los encuestados dice no haber observado el cambio temporal en la sucesión de las escenas, frente a un 26% que dice percatarse de tal cambio.

8. Gráfico del elemento temporal

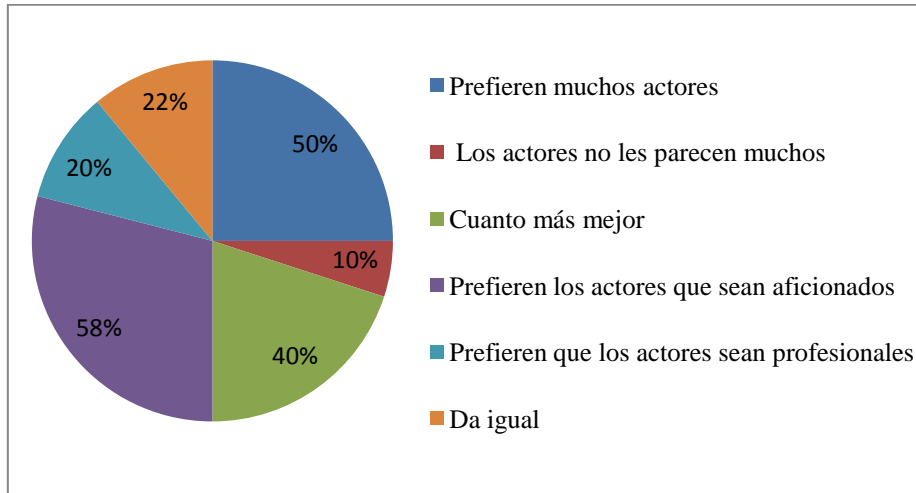


8. Cuadro del elemento temporal

Prefieren la representación en el décimo día de Muharram	54%
Prefieren la representación fuera del mes Muharram	46%
Total	100%
Algunos momentos son lentos	66%
Algunos momentos no son lentos	34%
Total	100%
El tiempo es demasiado largo	8%
No importa que fuera más largo	46%
El tiempo de la Ta'ziya es razonable	46%
Total	100%
Percibe el cambio temporal de las escenas	26%
No percibe el cambio temporal de las escenas	74%
Total	100%

9- En cuanto al número de los actores que participan en la Ta'ziya, un 50% de los encuestados opina que son muchos, frente a un 10% que no opina así. Por otra parte, un 40% de los encuestados piensan que es preferible que haya muchos actores porque ésta es la mejor manera para que todo el pueblo participe en la representación. Respecto a las personas que actúan, un 58% prefiere que sean aficionados, a un 22 % le da igual y un 20% prefiere que los actores sean profesionales.

9. Gráfico del número de los actores

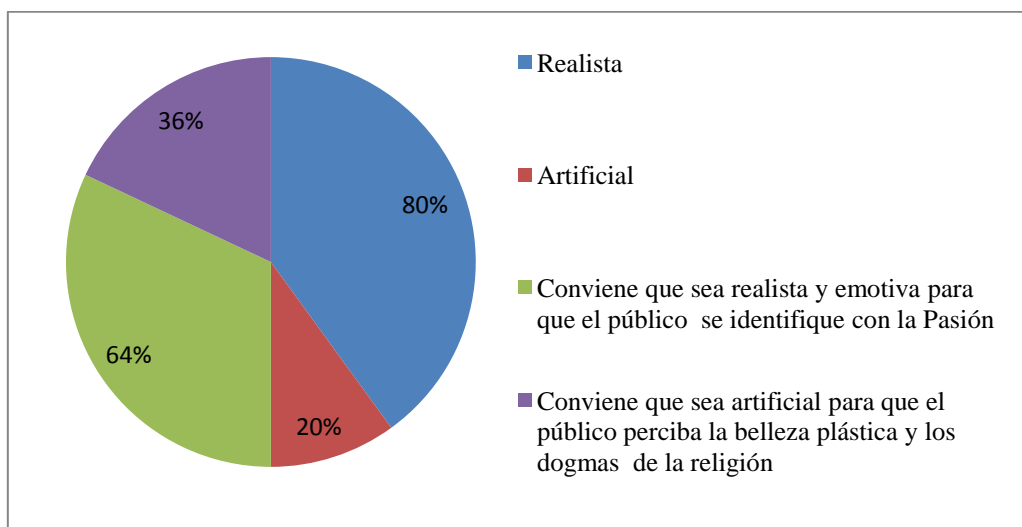


9. Cuadro del numero del los actores

Prefieren muchos actores	50%
Los actores no les parecen muchos	10%
Cuanto más mejor	40%
Total	100%
Prefieren los actores que sean aficionados	58%
Prefieren que los actores sean profesionales	20%
Da igual	22%
Total	100%

10- La forma de interpretar de los actores es realista según el 80% de los encuestados, frente a un 20% que la considera artificial. El 64% cree que es conveniente que la forma de interpretar sea realista y emotiva para que el público se identifique con la pasión, mientras que el 36% cree que la forma de interpretar debe de ser artificial para que el público perciba la belleza plástica y los dogmas de la religión.

10. Gráfico sobre la forma de interpretar de los actores

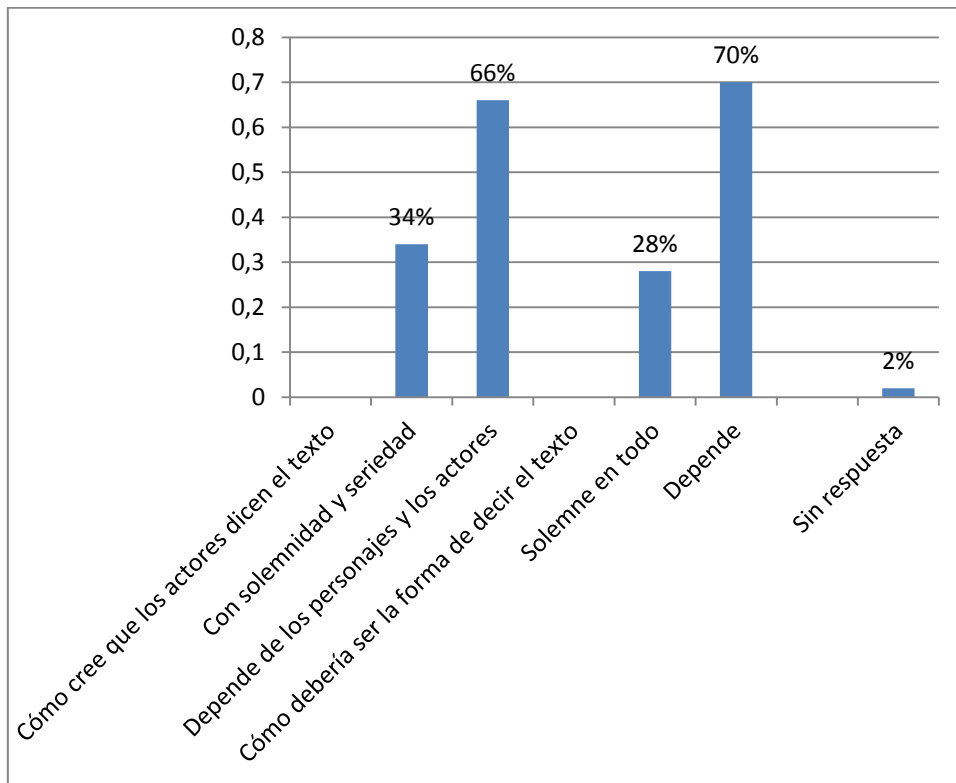


10. Cuadro sobre la forma de interpretar de los actores

Realista	80%
Artificial	20%
Total	100%
Conviene que sea realista y emotiva para que el público se identifique con la Pasión	64%
Conviene que sea artificial para que el público perciba la belleza plástica y los dogmas de la religión	36%
Total	100%

11- En cuanto a la forma de decir el texto, el 34% de los encuestados piensa que los actores dicen el texto con solemnidad y seriedad, frente a un 66% que piensa que la manera de decir el texto depende de los personajes y de los actores y actrices que los interpreten. Ante la pregunta sobre cómo debería ser la forma de decir el texto, un 28% opina que debe ser solemne en todo, el 70% opina que depende y 2% no contesta.

11. Gráfico sobre la forma de decir el texto



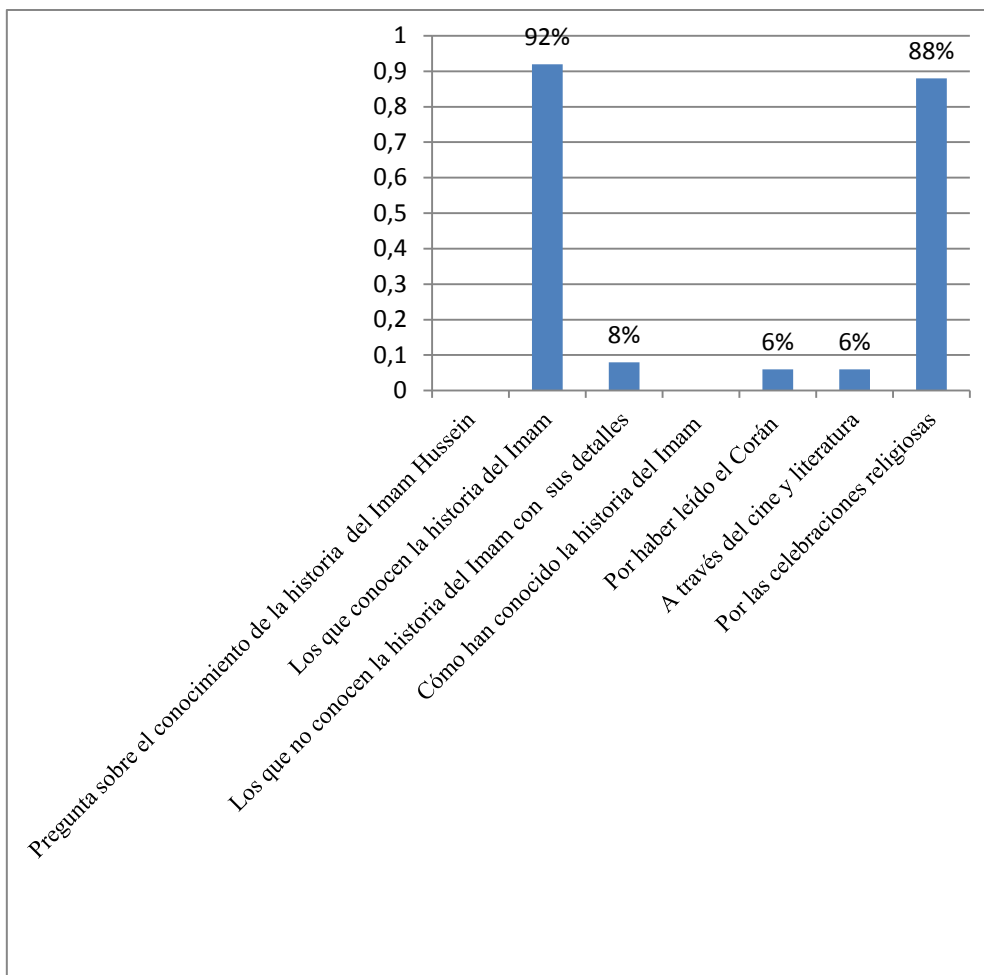
11. Cuadro sobre la forma de decir el texto

Cómo cree que los actores dicen el texto	
Con solemnidad y seriedad	34%
Depende de los personajes y los actores	66%
Total	100%
Cómo debería ser la forma de decir el texto	
Solemne en todo	28%
Depende	70%
Sin respuesta	2%
Total	100%

12- La historia del Imam Hussein es conocida por un 92% de los encuestados, frente a un 8% que no conocían la historia con sus detalles. En cuanto a las fuentes del conocimiento de la historia de la Ta'ziya, un 88% dice conocerla a través de las

celebraciones religiosas, frente a un 6% que da como fuente la lectura del Corán²⁰⁶ y otro tanto a través del cine y la literatura.

12. Gráfico sobre el conocimiento de la historia del Imam Hussein



12. Cuadro sobre el conocimiento de la historia del Imam Hussein

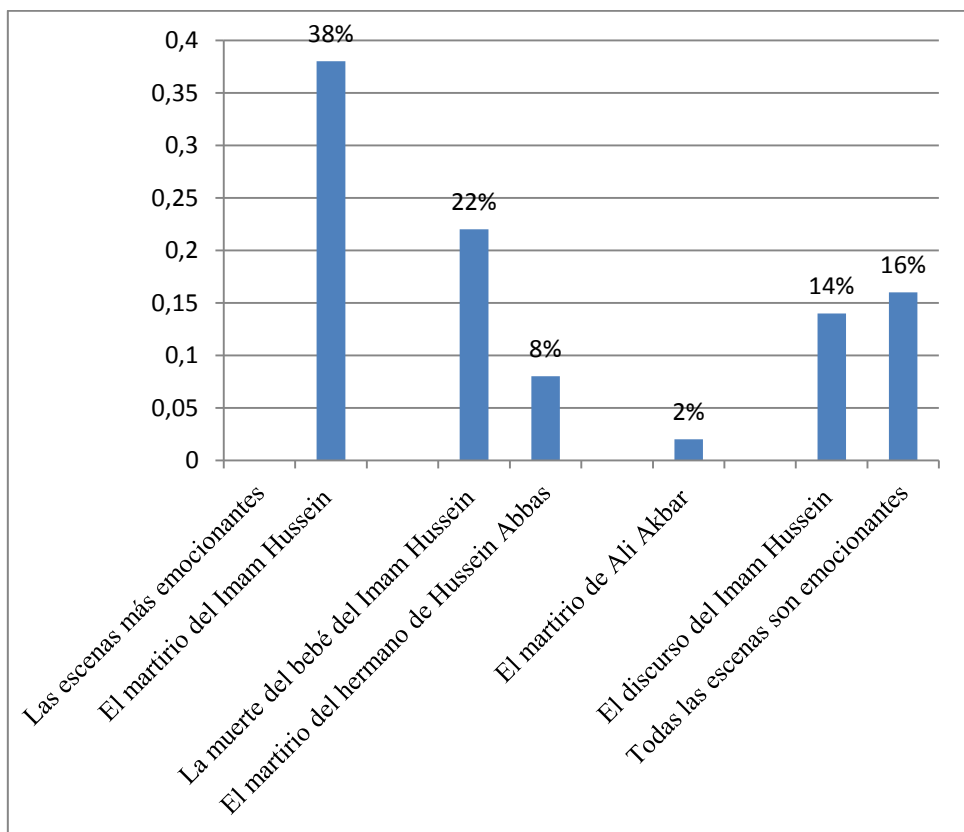
Pregunta sobre el conocimiento de la historia del Imam Hussein	
Los que conocen la historia del Imam	92%
Los que no conocen la historia del Imam con sus detalles	8%
Total	100%
Cómo han conocido la historia del Imam	

²⁰⁶ La historia del Martirio de Imam Hussein no es citada en *El Corán* y aquí los encuestados se refieren no a la historia, sino a las interpretaciones coránicas hechas por algunos intérpretes, tales como las dadas sobre las causas del martirio del Imam Hussein.

Por haber leído el Corán	6%
A través del cine y literatura	6%
Por las celebraciones religiosas	88%
Total	100%

13- En cuanto a cuáles son las escenas más emocionantes, el 38% señala el martirio de Imam Hussein; un 22% la muerte del bebé de Hussein; un 14% el discurso de Imam Hussein; un 8% el martirio del hermano de Hussein (Abbas); un 2% el martirio de Ali Akbar, mientras que un 16% considera emocionantes todas las escenas.

13. Gráfico de las escenas que se recuerdan y grado de emoción



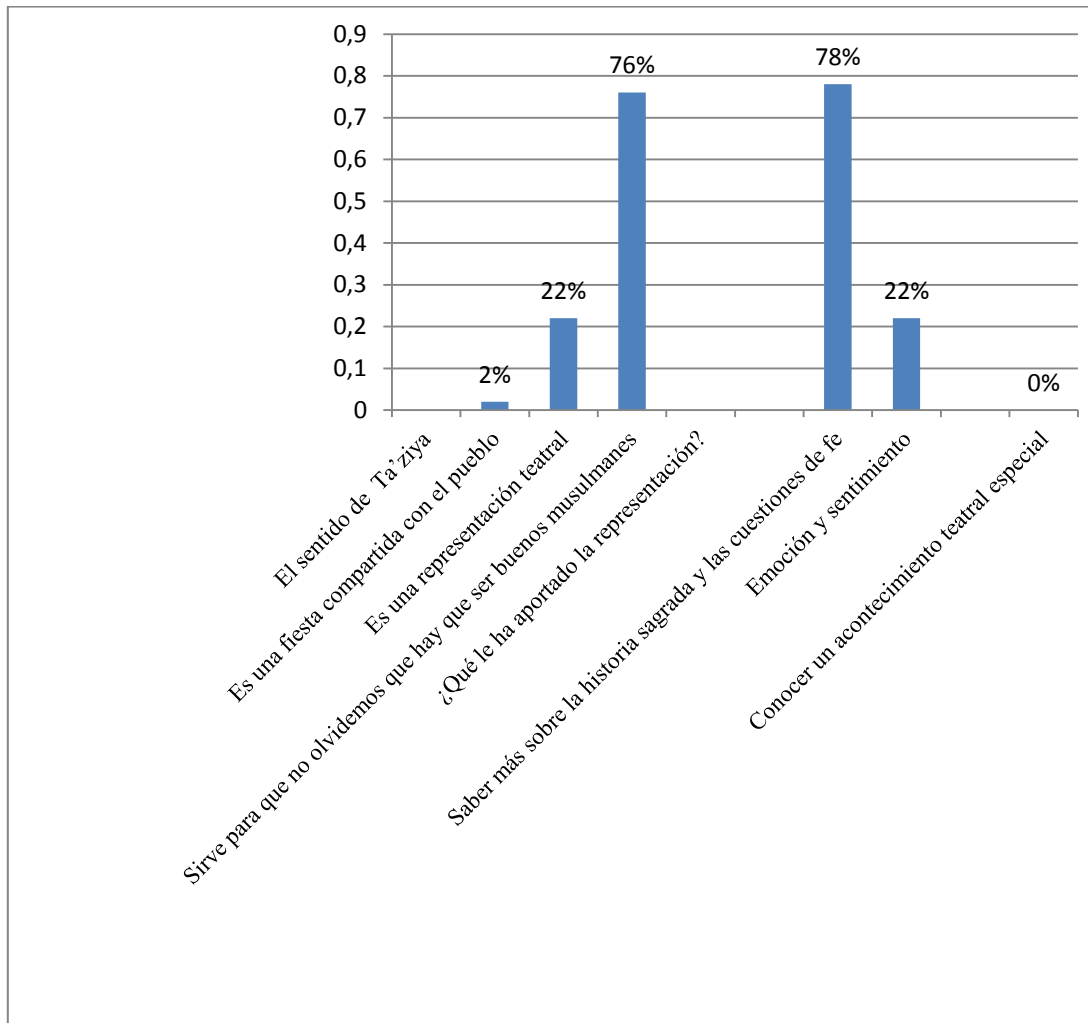
13. Cuadro de las escenas que se recuerdan y grado de emoción

Las escenas más emocionantes	
El martirio del Imam Hussein	38%
La muerte del bebé del Imam Hussein	22%

El martirio del hermano de Hussein Abbas	8%
El martirio de Ali Akbar	2%
El discurso del Imam Hussein	14%
Todas las escenas son emocionantes	16%
Total	100%

14- Los encuestados encuentran diferentes sentidos en la Ta'ziya: para un 78% de los encuestados la obra aporta conocimiento sobre la Historia Sagrada y las cuestiones de fe; a un 76% la obra les recuerda que hay que ser buenos musulmanes; un 22% encuentra en la obra emoción y sentimiento, y otro tanto la considera representación teatral, y un 2% la ve como una festividad compartida por las personas del pueblo. Un 0% entiende que les permite conocer un acontecimiento teatral especial.

14. Gráfico sobre el sentido de la Ta'ziya



14. Cuadro sobre el sentido de la Ta'ziya

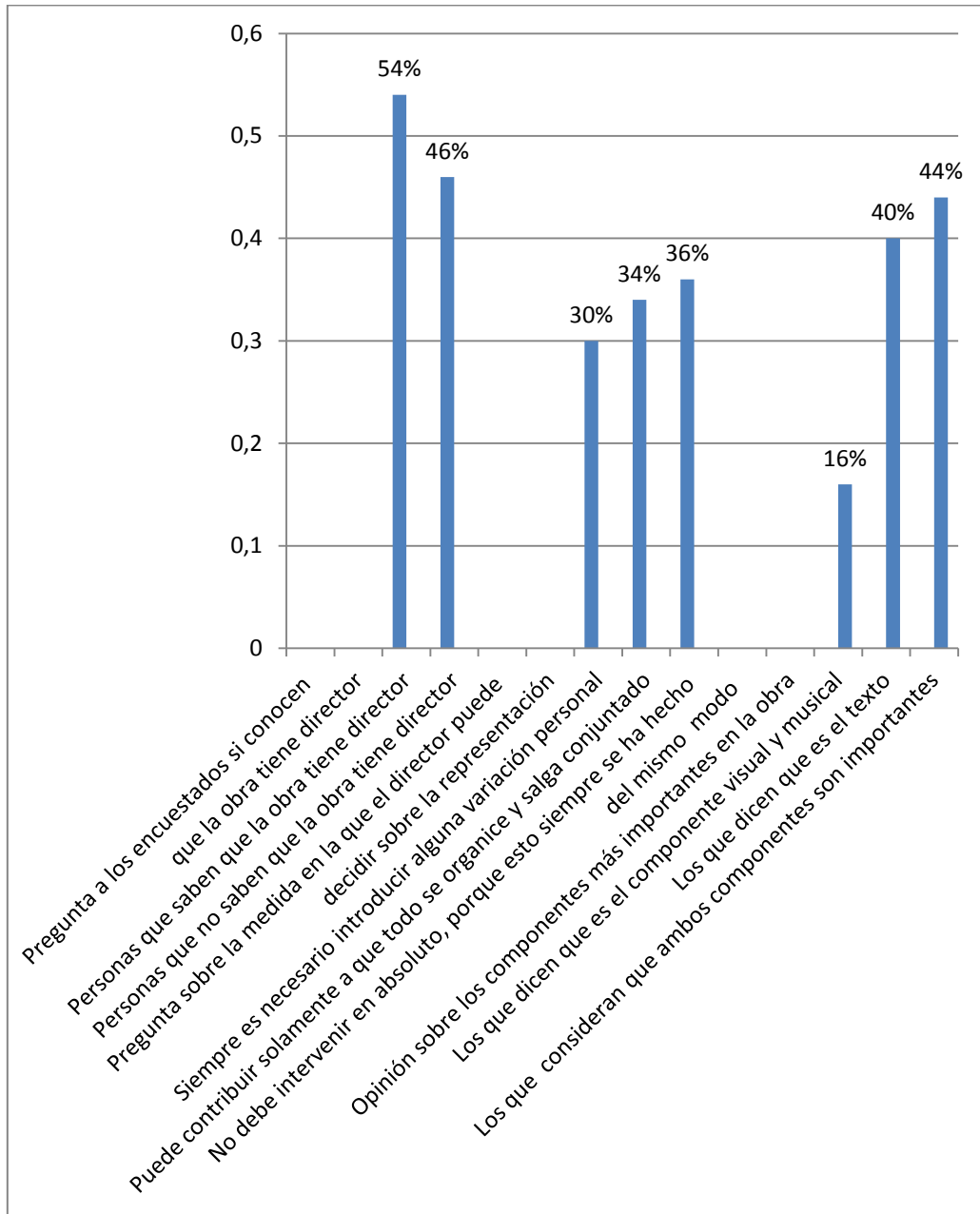
El sentido de Ta'ziya	
Es una fiesta compartida con el pueblo	2%
Es una representación teatral	22%
Sirve para que no olvidemos que hay que ser buenos musulmanes	76%
Total	100%
¿Qué le ha aportado la representación?	
Saber más sobre la historia sagrada y las cuestiones de fe	78%
Emoción y sentimiento	22%
Conocer un acontecimiento teatral especial	0%
Total	100%

15- A la pregunta sobre el conocimiento por parte del público de la existencia de un director de la representación, un 54% de los encuestados dice conocerla, frente a un 46% que responde negativamente.

En cuanto a la pregunta sobre la influencia de las decisiones del director en la obra, un 36% responde que éste no debe intervenir en absoluto en la obra, que siempre deber ser presentada del mismo modo; un 34% opina que el director puede contribuir solamente a que todo se organice y salga conjuntado; mientras que un 30% de los encuestados considera necesario que el director introduzca alguna variación personal.

Respecto a la pregunta sobre qué componente de la obra es más importante: un 44% considera importantes tanto el texto como el componente músico-visual, frente a un 40% que considera el texto como el componente más importante y sólo un 16% prioriza el componente visual y musical.

15. Gráfico del trabajo del director



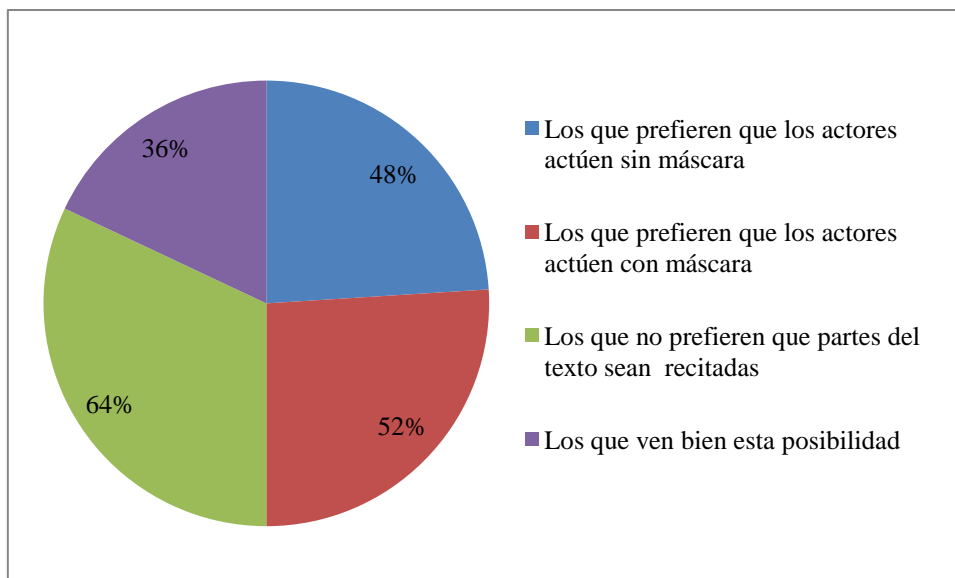
15. Cuadro del trabajo del director

Pregunta a los encuestados si conocen que la obra tiene director	
Personas que saben que la obra tiene director	54%
Personas que no saben que la obra tiene director	46%
Total	100%

Pregunta sobre la medida en la que el director puede decidir sobre la representación	
Siempre es necesario introducir alguna variación personal	30%
Puede contribuir solamente a que todo se organice y salga conjuntado	34%
No debe intervenir en absoluto, porque esto siempre se ha hecho del mismo modo	36%
Total	100%
Opinión sobre los componentes más importantes en la obra	
Los que dicen que es el componente visual y musical	16%
Los que dicen que es el texto	40%
Los que consideran que ambos componentes son importantes	44%
Total	100%

16- Las dos últimas preguntas se refieren a la conveniencia de que haya partes de texto se reciten en verso y de que se utilicen máscaras: un 52% de los encuestados prefieren que los actores actúen con máscaras, frente a un 48% que prefiere que los actores actúen sin máscara. Sobre la posibilidad de que partes del texto sean recitadas, un 64% dicen que no; y un 36 % ven bien esta posibilidad.

16. Gráfico sobre la utilización del verso y las máscaras

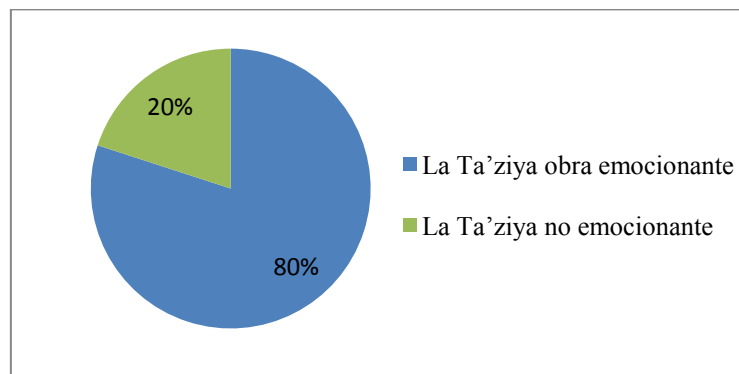


16. Cuadro sobre la utilización del verso y las máscaras

Los que prefieren que los actores actúen sin máscara	48%
Los que prefieren que los actores actúen con máscara	52%
Total	100%
Los que no prefieren que partes del texto sean recitadas	64%
Los que ven bien esta posibilidad	36%
Total	100%

16- Como evaluación general de la Ta'ziya, un 80% de los encuestados considera la Ta'ziya como obra emocionante, frente a un 20% que no ve la obra emocionante.

17. Gráfica sobre la Ta'ziya como obra emocionante



17. Cuadro sobre la Ta'ziya como obra emocionante

La Ta'ziya obra emocionante	80%
La Ta'ziya no emocionante	20%
Total	100%

A partir de los resultados obtenidos se puede destacar lo siguiente:

1- Los tres grupos de edad (el de los jóvenes, entre 15 y 30 años; el de los adultos, entre 31 y 50 años, y el grupo de los mayores, de entre 51 y 85 años) tienen un mayor porcentaje de espectadores de sexo femenino. No hay una causa clara para justificar este

porcentaje, puesto que tanto las mujeres como los hombres comparten los mismos motivos para presenciar la representación, aunque aquellas podrían tener más afecto hacia el personaje religioso.

2- La mayoría de los espectadores proceden de la Ciudad de as-Sadr, con un porcentaje que alcanza el 94%, mientras que el pequeño porcentaje restante lo forman los espectadores procedentes de otras zonas de la capital Bagdad. Ello, sin embargo, no significa que la Ta'ziya sea poco conocida a nivel nacional o internacional, sino que se debe a que la Ciudad de as-Sadr es un distrito popular, con una abrumadora mayoría de residentes chiíes a quienes les interesa ver esta representación inspirada en su doctrina religiosa y que les brinda la ocasión de participar en el duelo colectivo de su Imam.

3- El mayor número de los participantes en la encuesta pertenece a personas con estudios universitarios (74% del total), seguido de lejos por personas con estudios de nivel secundario (20%). Los encuestados con estudios de nivel primario representan el 6%, mientras que las personas sin estudios no arrojan ningún porcentaje. Ello se debe a que hemos preferido dirigir nuestra encuesta a los universitarios entre el público general de la representación (que a buen seguro comprende gente sin estudios) por dos motivos. En primero lugar porque comprender y responder a las preguntas de nuestra encuesta requerían un nivel de estudio relativamente alto y, en segundo lugar, porque hemos pretendido mostrar el nivel de los estudios que tienen los espectadores, ya que existe la idea, errónea a nuestro juicio, de que el público de esta representación religiosa se compone predominantemente de personas humildes y sin estudios, aferradas a tradiciones anticuadas que nada tienen que ver con la vida moderna.

4- Acude al lugar del espectáculo gente no aficionada al teatro y otra aficionada al mismo, con unos porcentajes de 46% y 54,5%, respectivamente. Por otra parte, un 56% del total de los espectadores no consideran la Ta'ziya como teatro, frente a un 44% que sí la consideran como tal. Podría decirse, por lo tanto, que los espectadores en conjunto ven en la Ta'ziya tanto un ritual religioso ligado a la conmemoración anual de Ashura como una representación artística.

5- Los espectadores se enteran de la celebración de la representación por dos medios: la recomendación de amigos y familiares (38%) por una parte y el calendario de las tradicionales celebraciones religiosas, por otra (pon aquí el porcentaje correspondiente).

El porcentaje de los medios de comunicación masivos es tan solo un 4%. Ello se debe a que la repetición anual de la representación juega un papel de peso en preservar el recuerdo del evento entre el público.

6- El motivo de asistir a la representación por razones religiosas arroja un porcentaje de 30% y el motivo de conocer la cultura y el folklore popular representa un 20%, mientras que el gusto y la curiosidad dan un 10%. Esto invita a pensar que el público es creyente y religioso en su mayor parte y le interesa mucho conocer su cultura y folklore popular.

7- A la mitad de los encuestados un 50% les parece que el lugar de la representación se asemeja al lugar original de la batalla de Kerbala. Por otra parte, una abrumadora mayoría (94%) prefiere que la representación tenga lugar en un espacio abierto. Un 80% opinan que el lugar de la Ta'ziya es demasiado grande, y un 68% además dice que muy abierto. Un 76% de los encuestados entre el público de la Ta'ziya prefiere moverse durante la representación. A un 72% el conjunto les resulta bello, porque combina bien el espacio y la representación. Todo ello, indica que el lugar de representar la Ta'ziya coincide con las expectativas y los gustos del público.

8- La fecha de la Ta'ziya, es decir el décimo día del mes Muharram, es adecuada en opinión de la mayoría de los encuestados (45%) que dicen preferir ver la representación en el mes de Muharram. En cuanto al tiempo escénico de la representación tres horas, el 46% de los encuestados piensa que es un tiempo razonable y al 46% de ellos no le importaría que fuera más largo. Por otra parte, un 66% cree que algunos momentos de la escenificación son lentos. Respecto al tiempo de los hechos que abarca dos días, la mayoría (74%) dice no haberse percatado del cambio temporal entre las escenas. Todo esto coincide con las características temporales de la Ta'ziya.

9- La mayoría de los encuestados opinan que el número de los actores es bastante grande, lo cual está bien para la mayoría (50%) porque así un buen porcentaje la población pueda participar en la representación. Por otra parte la mayoría de los encuestados prefiere que los actores sean aficionados. Como sabemos, los actores aficionados de esta manifestación actúan anualmente por satisfacción personal y sin recibir dinero a cambio, y su participación la consideran como contribución al ritual compartido con otros individuos de su comunidad, por eso, creo que es razonable que los actores no sean profesionales en una representación casi ritual.

10- La forma de interpretar de los actores es realista según la opinión de la mayoría de los encuestados (80%). Así mismo, la mayoría (64%) cree que es conveniente que la forma de interpretar sea a la vez realista y emotiva para que el público pueda identificarse con la Pasión de Imam Hussein. La sensación de realismo viene dada por la presencia del actor que encarna al personaje y hace discursos o dialoga con otros, pero además de esto, la voz del narrador incrementa en el espectador la emotividad con la que este percibe la vivencia del personaje. Esto tiene que ver con la existencia de dos voces, la del actor cuando habla, que nos da la imagen del personaje, y la voz del narrador que no es el personaje, y describe lo que se siente el personaje, desde su punto de vista en su propia lengua y dirigiéndose al espectador.

11- La mayoría de los encuestados (66%) cree que la forma de decir el texto de Ta'ziya depende de los actores y de los papeles que interpretan. La forma de decir el texto en la Taziya es variable, puede ser discurso como los textos del personaje Imam Hussein, o en forma de diálogo y a veces de monólogo.

12- La historia del Imam Hussein es conocida para un 92% de los encuestados, frente a un pequeño porcentaje (8%) que no conocen sus detalles. La mayoría (88%) conocen la historia por la tradición oral. Convendría recordar aquí el largo periodo de prohibición al que estaban sujetas en Irak las representaciones de la Ta'ziya en público, la publicación de libros que versan sobre ella, así como usarla como material cinematográfico.

13- La Ta'ziya es una obra emocionante para la mayoría de los encuestados (80%) y la escena más emocionante es la muerte del Imam Hussein para el mayor número de los encuestados (38%). Para la mayoría esta escena final de la caída del héroe religioso se considera la culminación de la tragedia y provoca fuertes emociones de dolor y tristeza en la audiencia. Esto es garantía del éxito de la representación, gracias a la interacción entre el actor y el público, que ayuda a la efectividad del mensaje e insertar al público en la unidad de la representación teatral.

14- La mayoría de los encuestados (76%) encuentran un sentido moralizante en la Ta'ziya, esto es el recordatorio de que hay que ser buenos musulmanes. El mayor porcentaje (78%) de los encuestados dice haber aprendido algo más sobre la historia

sagrada del Imam Hussein y sobre cuestiones de fe tras presenciar la representación de la Ta'ziya. Esto es el motivo o mensaje principal de esta obra teatral.

15- Respecto al trabajo del director, la mayoría de los encuestados, un 46% no sabe que la obra de la Ta'ziya tiene director y un 34% dice que el director no debe intervenir en absoluto en la representación. Esta mayoría piensa que esta obra no es de teatro, sino que es un ritual que depende de la participación colectiva de la comunidad y que se hace del mismo modo cada año sin modificaciones para mantener la memoria de la historia.

16- Con respecto a la importancia de los componentes de la representación de la Ta'ziya, la mayor frecuencia un 44% considera que los componentes más importantes en la representación son el componente visual, el componente musical y el texto. Es una conclusión natural, porque la Ta'ziya como cualquier obra teatral, se realiza más plenamente si incluye los tres elementos.

17- La mayoría de los espectadores encuestados (52%) prefiere que los actores lleven máscaras durante la actuación, porque piensan que representar el personaje religioso a cara descubierta está prohibido por la religión y hay que respetar esa norma. A la mayoría (64%) no le interesa que buena parte del texto se dijera en poesía rimada, quizás porque el lenguaje de la poesía resulta un algo difícil de entender para un público de distintas edades y con diferentes niveles de estudios.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Dividimos las conclusiones en dos apartados, el primero de ellos se refiere a las extraídas de la comparación de los resultados de las dos encuestas realizadas entre el público asistente a la representación de El Paso de Cajiz y el asistente a la de la Ta'ziya. La opinión de los espectadores es muy reveladora de los esquemas perceptivos aplicados y por tanto de la naturaleza de ambas representaciones. Las dos se centran en historias sagradas para sus respectivas religiones y tienen un componente religioso, tradicional, comunitario, pero mientras que en el caso de El Paso se nota su permanencia en un contexto donde prima el teatro como actividad de ocio y cultural, en el caso de la Ta'ziya se percibe que es una actividad propia de una sociedad poco habituada al teatro y donde se da una fuerte cosmovisión religiosa.

El segundo apartado de las conclusiones incluye las que formulamos a partir de las pesquisas llevadas a cabo a lo largo del desarrollo de esta tesis.

1- Comparación entre los resultados de la encuesta sobre El Paso de Cajiz y los de la encuesta sobre la Ta'ziya

- 1- En la encuesta de El Paso de Cajiz, entre los tres grupos de edad (mayores, adultos y jóvenes) de ambos sexos se observa que el mayor porcentaje de los espectadores es del género femenino y el menor porcentaje es del género masculino, al igual que en la encuesta de la Ta'ziya.
- 2- Según los resultados de las dos encuestas, el mayor porcentaje del público que acude al lugar de la representación pertenece a gente de la misma zona donde se celebra la representación. En el caso de El Paso de Cajiz el público procede mayormente de la provincia de Málaga y en menor porcentaje de fuera de Málaga o del extranjero. Igualmente, en la Ta'ziya el mayor porcentaje de los espectadores procede de la Ciudad As-Sadr en Bagdad y el menor porcentaje pertenece a los de fuera de Bagdad, sin que haya registro de asistentes procedentes de fuera de Irak.
- 3- La mayoría de las respuestas en la encuesta sobre la Ta'ziya proceden de personas con alto nivel de estudios (universitarios), y del mismo modo, con respecto al Paso de Cajiz las personas que responden a la encuesta son personas con estudios. También hay semejanza entre el porcentaje de personas con estudios secundarios.

4- La mayoría del público en el Paso de Cajiz y en la Ta'ziya son aficionados al teatro y a la literatura, por lo que los no aficionados al teatro ni a la literatura constituyen la minoría de los encuestados en las dos obras.

5- Tanto en el caso de la Ta'ziya como en el de El Paso de Cajiz la mayoría de los espectadores acudió a la representación por recomendación de amigos y familiares y por costumbre y tradición, mientras que el papel de los medios masivos de la comunicación registra el porcentaje menor, pero con una diferencia notable entre el caso de la Ta'ziya (4%) y el de El Paso de Cajiz (20%).

6- El porcentaje de los encuestados de El Paso de Cajiz que acudieron a la representación por gusto y curiosidad es mayor que el porcentaje registrado en el caso de la Ta'ziya. A su vez los encuestados en el caso de la Ta'ziya que asistieron a la representación por motivos religiosos es sensiblemente mayor que en el caso de El Paso de Cajiz.

7- No hay entrada de pago para ver la representación en la Ta'ziya, mientras en El Paso de Cajiz sí existe entrada para ver la representación y el cien por cien de los encuestados de El Paso de Cajiz están de acuerdo en que hay que pagar la entrada para cubrir todos los gastos de la representación.

8- En la encuesta sobre la Ta'ziya el mayor porcentaje de los encuestados no considera la representación teatro, mientras en El Paso de Cajiz la mayoría de los encuestados consideran que la representación de El Paso es teatro.

9- El lugar de la presentación de Cajiz es considerado por la mayoría de los encuestados como parecido al lugar de la Pasión de Jesucristo, mientras que sólo la mitad los encuestados en el caso de la Ta'ziya lo consideran parecido al lugar de la batalla de Kerbala.

10- El mayor porcentaje de los encuestados en el caso de la Ta'ziya como en El Paso de Cajiz prefieren un lugar abierto para la representación. Tanto en el caso de El Paso de Cajiz como en el de la Ta'ziya la mayoría de los encuestados piensan que el escenario es bello y adecuado para la representación; es decir, que consideran bien el espacio.

11- El porcentaje de los encuestados de la Ta'ziya que piensan que el público no debe desplazarse durante la representación es mayor, mientras que sólo la mitad de los encuestados de El Paso piensan que no debe desplazarse durante la representación.

12- Tanto en la Ta'ziya como en el Paso de Cajiz el mayor número de los encuestados prefieren ver la representación dentro de las fechas de sus fiestas correspondientes, es decir en el mes de Muharram y en Semana Santa, respectivamente.

13- En la Ta'ziya y en el Paso de Cajiz el mayor número de los encuestados no perciben el cambio temporal entre las escenas. Los acontecimientos se presentan al aire libre de forma continuada sin que se indique perceptiblemente cambio de la hora del día ni cambio de días.

14- El mayor porcentaje de los encuestados en el caso de la Ta'ziya y en el de El Paso de Cajiz consideran y ven positivo que intervengan muchos actores y no les importa que haya más. La mayoría de los encuestados en el caso de El Paso de Cajiz y en el de la Ta'ziya prefieren que los actores sean aficionados.

15- Con respecto de la forma de la interpretación de los actores, tanto en el caso de la Ta'ziya como en el de El Paso de Cajiz, el porcentaje mayor de los encuestados opina que es realista y prefiere que sea también emotiva para que el público se identifique con las escenas.

16- El mayor porcentaje de los encuestados en el caso de El Paso de Cajiz y en el de la Ta'ziya opina que la forma de decir el texto depende de los actores y de los personajes. Esto coincide con una concepción realista o psicologista de la interpretación.

17- Los que conocen previamente la historia representada en el Paso de Cajiz y la historia representada en la Ta'ziya constituyen el mayor número de los encuestados.

18- Los encuestados que conocen la historia de la Pasión de Cristo por haber leído la Biblia constituyen el mayor número de los encuestados de El Paso, mientras que el mayor número de los encuestados en el caso de la Ta'ziya conocen la historia de la tragedia de Kerbala por las celebraciones religiosas. Además, el porcentaje de los

encuestados que dicen conocer la historia a través del cine y la literatura en el caso de El Paso de Cajiz es mucho mayor que en el caso de la Ta'ziya. Significativamente, en ese último caso un pequeño porcentaje de los encuestados dice conocer la historia del martirio de Imam a través del Corán, cosa que no es posible a no ser que se refieran a determinadas exégesis del mismo.

19- El mayor porcentaje de los encuestados en el caso de El Paso de Cajiz considera la representación como una actividad teatral, mientras que el mayor porcentaje en el caso de la Ta'ziya corresponde a los que considera que la representación sirve para recordar al público de que hay que ser buenos creyentes. Tanto en el caso de la Ta'ziya como en el de El Paso, un pequeño porcentaje de los encuestados opina que se trata de una fiesta compartida con el pueblo.

20- En el caso de El Paso de Cajiz un buen porcentaje de los encuestados demuestra tener un conocimiento teatral especial, y no saber mucho sobre la historia sagrada y las cuestiones de la fe, al contrario de los encuestados en el caso de la Ta'ziya donde el mayor porcentaje corresponde a los conocedores de la historia sagrada y cuestiones de fe y ninguno dice tener un conocimiento del teatro. Al mismo tiempo, más de la mitad de los encuestados en el caso de El Paso de Cajiz asegura que la representación le emociona, frente a un porcentaje bastante menor (22%) en el caso de la Ta'ziya.

21- La escena más emocionante para los encuestados en el caso de El Paso de Cajiz es la Crucifixión, y el martirio de Imam Hussein lo es para los encuestados en el caso de la Ta'ziya.

22- Con ligera variación, los porcentajes de los encuestados que dicen saber que la representación tiene un director son mayores tanto en el caso de El Paso de Cajiz como en el de la Ta'ziya. La misma semejanza se da con respecto de los porcentajes, menores, de los encuestados que dicen no saber si la representación tiene un director o no.

23- En cuanto a la medida de la intervención del director de la representación, el mayor porcentaje de los encuestados sobre el Paso de Cajiz opina que el papel del director debe limitarse a que todo se organice y salga conjuntado, mientras que en el caso de la Ta'ziya ese mayor porcentaje corresponde a los que consideran que el

director no debe intervenir en absoluto porque la representación siempre se ha hecho del mismo modo. Sin embargo, el porcentaje que opina lo contrario en el caso de la Ta'ziya es menor en solo dos puntos porcentuales.

24- Tanto en el caso de El Paso de Cajiz como en el de la Ta'ziya, el texto y los componentes visual y musical representan los elementos más importantes en la representación. Significativamente, el porcentaje de los que consideran el texto como el elemento más importante de la representación en el caso de la Ta'ziya es el doble del porcentaje que se da entre los encuestados en el caso de El Paso de Cajiz. En cambio los que consideran los componentes visual y musical como el elemento más importante es casi igual en ambos casos.

25- La gran mayoría de los encuestados en el caso de El Paso de Cajiz prefieren que los actores actúen sin máscara, mientras que los encuestados en el caso de la Ta'ziya se muestran divididos sobre esta cuestión, aunque la mayor parte de ellos prefieren ver a los actores con máscaras.

26- El mayor porcentaje de los encuestados en el caso de El Paso de Cajiz no le interesa que una parte del texto se dijera cantando, mientras que el mayor porcentaje en el caso de la Ta'ziya corresponde a los que no prefieren que una parte del texto se dijera en verso.

2- Conclusiones generales de la tesis

Las representaciones de la Pasión de Jesucristo y del Martirio del Imam Hussein se clasifican dentro de los dramas de Pasión, siendo las manifestaciones de este tipo de más vigencia en la actualidad. Las dos se desarrollan a partir de rituales religiosos. Tienen también en común que en ambos casos se representa siempre la misma historia de un héroe sagrado histórico, mítico y popular. Dicha historia, aunque no se halle sometida a la poética de la tragedia tal como se ha elaborado a partir de Grecia, posee un carácter trágico porque hace partícipes a sus destinatarios en las escenas de padecimiento y dolor de sus protagonistas. En cada una de las dos tradiciones, las representaciones suelen transcurrir siempre de la misma manera, aunque no es menos cierto que hay modulaciones diferentes según la comunidad que lo haga, su forma de vida, cultura y la organización que se responsabiliza de la actividad.

Hemos partido de la consideración de las conexiones del teatro con el mito y la religión, y hemos considerado igualmente el componente de duelo que determinan ciertos rituales y manifestaciones religiosas, así como el teatro trágico. A este respecto las representaciones estudiadas poseen este componente de duelo, o manifestación del dolor por los padecimientos y muerte de ser que conmueve especialmente. Remiten a mitos y ritos comunes del Mediterráneo y Medio Oriente antiguos en que se da esa situación elemental de rememoración de la muerte de un ser venerable amado bien por ser Dios o por su proximidad con la divinidad, que resucita –o hace confiar en una resurrección- transmitiendo un mensaje de expiación de las culpas y liberación. Entroncan por tanto con lo que podemos llamar un teatro religioso de duelo, aunque diversificado según tradiciones culturales, y a partir de la Edad Media elaborado por las religiones cristiana e islámica, con las peculiaridades que éstas a su vez presentan dentro de sí debido a los diversos ancestros míticos que incorporan.

Para la Pasión de Cristo, el marco cultural está condicionado por la existencia de la tragedia grecolatina y, en general, la práctica del teatro contra la cual inicialmente se opone el cristianismo. De considerar la representación de la Pasión y muerte de Cristo teatro trágico –la máxima tragedia y que subsume cualquier tragedia humana- lo sería en el mismo sentido en que se representaba el sacrificio de los dioses Dionisos, Deméter, u otros dioses, es decir, como una muerte que conlleva con su resurrección una regeneración liberadora.

En el caso de la Ta'ziya, una de las formas preteatrales que se conocen, e importante para la tradición cultural islámica que carece de teatro propiamente dicho, esta se produce al margen de la tradición del teatro occidental, pero en términos religiosos representa una historia protagonizada por un ser decisivo para esa religión (en su orientación chií), cuya tragedia –si cabe llamarla así- significa también la asunción de la culpa de los demás, y suscita en los espectadores-fieles el consecuente dolor, la adhesión a la doctrina del islam y la esperanza de que por su obra ejemplar –como la de Cristo en lo que tiene de humano- o por su intercesión, -como la de los santos del cristianismo- se facilite la entrada de los demás humanos en el Paraíso. La peculiaridad de la historia del Imam Hussein y de su representación teatral se explica en parte por su derivación de antecedentes persas que no son propiamente árabes.

Este tipo de representaciones conecta el presente con el pasado a través de revivir la historia del pasado con sus detalles de ambientación, vestuario y sobre todo la encarnación de personajes de entonces para facilitar una más sensible percepción y una mayor comprensión al espectador contemporáneo, revelando una realidad más profunda que se encuentra bajo la apariencia de la representación. Sin embargo este carácter místico se encuentra ya prácticamente perdido y muchos otros elementos han enriquecido la representación hasta que se ha convertido en un teatro único, capaz de superar las diferencias y establecer puentes entre actores y espectadores, el pasado y la realidad contemporánea, la religión y el teatro.

Las dos manifestaciones estudiadas, por tanto, constituyen una colección de elementos antropológicos, históricos, religiosos, culturales y literarios. Tienen en común su participación del ritual religioso y tratan sobre seres que son fundamentales para cada una de las religiones y culturas dentro de las que se practican dichas representaciones. Poseen una dimensión religiosa, aunque se representan como teatro, pues tienen raíces religiosas y ese carácter religioso impone unas restricciones en el tratamiento de la historia y actitud del público que no es la del teatro usual. Este carácter religioso puede estar más o menos desdibujado, incluso perdido, pero está en su raíz y en variable medida en su efecto sobre el espectador.

Descendiendo a detalles más particulares de estas representaciones, se observan unas constantes comunes a las dos tradiciones cristiana e islámica, que hemos tenido ocasión de corroborar también cuando hemos considerado la percepción de los espectadores los dos espectáculos estudiados.

El guión de las representaciones se inspira en libros históricos pero al mismo tiempo modulado por lo legendario y las verdades de la fe. La Taziya depende en su creación de los libros históricos llamados *al-Maqtal* que se clasifican dentro de la literatura histórica, aunque la Ta'ziya de Irán que añade algunos mitos de su historia pasada para ilustrar sus raíces profundas en la cultura iraní. Por su parte, el guión de representación de la Pasión toma la mayoría de los hechos de los libros sagrados del *Nuevo Testamento* y *el Antiguo Testamento* con otros componentes inventados con posterioridad. En cualquier caso, tenga mayor o menor presencia el relato historiográfico, se trata de historias que el espectador conoce de antemano y donde falta el elemento de innovación y de suspense en su seguimiento.

La manera de disponer el texto y la representación es semejante tanto en la Taziya como en la Pasión, y se compone de dos niveles: hay un narrador que rememora los acontecimientos situados en otra dimensión temporal (y de realidad) con la intención de transmitir su conocimiento y emotividad al espectador presente; al mismo tiempo mediante los medios escénicos y la interpretación actuarial se muestran los acontecimientos. La narración, y también la intervención de los personajes suele ser cantada o con una recitación especial. Cuando se trata de los personajes más relevantes, se suele cubrir el rostro con máscaras para que no se profane su sacralidad. Los actores, en las representaciones de la Ta'ziya suelen ser hombres, encomendándosele a ellos los personajes femeninos, y en cualquier caso son aficionados que cumplen así con las tradiciones de su comunidad. Tanto en atisbos de profesionalidad, como en el papel del responsable de la representación, que está dejando de ser un mero maestro de ceremonias y pasando a tomar decisiones como director escénico, se observa también la tensión entre la tradición y la innovación debida a estímulos más actuales.

En cuanto a la dimensión sociológica de las representaciones, las semejanzas son también muy llamativas. El público se dirige hacia ellas porque se relaciona mental y emocionalmente con su colectividad, si bien esta es una sociedad donde inciden estímulos y convenciones muy variados de modo que, aunque con diferencias por los tipos de sociedad, islámica y occidental, las vivencias de los espectadores en ningún caso son homogéneas. Aunque el arte esté presente, estas manifestaciones fijadas en las fechas de festividades conmemorativas como la Semana Santa o Muharram presentan un complejo carácter socio-comunitario.

BIBLIOGRAFÍA

- 'Abdul 'Amīr, 'Alwān (2006): “El día de Achura en Kerbala”, *Revista Turismo religioso*, Núm. 22, págs. 68-74. Recuperado de <www.islamictourism.com>, consultado el 25 de diciembre de 2013.
- 'Abū Šanab, 'Ādil (1978): *Bawākīr al-ta'lif al-masrahī fī Sūrya (Primeras composiciones teatrales en Siria)*, Dār al-'Anwār, Siria.
- Agromayor, Luis (2009): *Fiestas populares de España*, Ediciones de Manóteras, Madrid.
- 'Amīn, 'Aḥmad (1965): *Fayr al-'Islām (Aurora del Islam)*, Biblioteca Egipcia, El Cairo.
- Anasori, Ŷābir (1992): *'Adabiyāt Mamayishi Mashabi (Literatura dramática religiosa)*, Teatro de las artes centrales, Teherán.
- And, Metin (1991): *Drama at the Crossroad. Turkish Performing Arts Link Past and Present, East and West*, Isis, Estambul (Turquía).
- Aranda Bustamante, Gilberto y Sergio Salinas Cañas (2010): “Cronotopos y parusia: las identidades míticas como proyecto político”, *Revista Polis*, Núm.27, s. pág., Recuperado de <<http://polis.revues.org/7092>>, consultado el 10 de Junio de 2012.
- Arnold, Matthew (1964): *Essays in Criticism*, Chicago, Universidad de Chicago.
- Al-Amad, Salwa (2000): *Al-'Imām al-Šahīd fī al-Tārīj wa-l idyuluŷiyya. Šahīd al- šī'a muqābil baṭal al-sunna (El Imam mártir en la historia y la ideología: Mártir de los chiíes frente a héroe de los sunnīes)*, Instituto Árabe de Estudios y Publicaciones, Beirut.
- Al-'Arayi, Muḥammad Ḥusayn (1978): *Fann al-tamṭīl 'inda al-'arab (El arte representativo de los árabes)*, Col. Al-Mawsū'a al-Šagīra, Wizārat al-ṭaqāfa wa-l Funūn, Bagdad.
- Alborg, Juan Luis (1970): *Historia de la literatura española*, Vol. II, Gredos, 2ª edición ampliada, Madrid.

- Al-Dīnawarī, Ibn Qutayba (1987): *Al-'imāma wa-l siyāsa, (El imamto y la política)* Manšūrāt al-Rādī, Qum, Irán.
- Al-Ḥakīm, Tawfīq (1994): *Muqaddamat al-Malik Ūdīb (Prólogo de Edipo Rey)*, Editorial del Ministerio de Educación, Siria.
- Al-Hayāyī, 'Ahmad Šams al-Dīn (1975): *Al-'arab wa-l masraḥ (Los árabes y el teatro)*, Al-Ḥayāt al-misriyya, El Cairo.
- Al-Mūsa, Jalīl (1997): *Al-Masraḥiyya fī al-'adab al-'arabī al-ḥadīth (La obra teatral en la literatura árabe moderna)*, Ittiḥād al-Kuttāb al-'arab, Damasco.
- Alsina, José (1991): *Teoría Literaria Griega*, Gredos, Madrid.
- Alonso de Santos, José Luis (2007): *Manual de Teoría y Práctica Teatral*, Castalia, Madrid.
- Al-Wardi, Ali (1990): *L'mhāt ŷtmāi min Tārīj Al- Irak al-ḥadīth (Vislumbres de la historia social de Irak moderno)*, Kufan, Londres.
- 'Azīza, Muḥammad (1971): *Al-'Islām wa-l masraḥ (Islam y teatro)*, Dār al-Hilal, El Cairo.
- Badawi, Mohammed Mustafá (1988): *Al-drama al-arabiyya al-mubekkira (Drama árabe temprano)*, Cambridge, Londres.
- Bahar, Mehrdad (1983): *Pajoheshi dar Asatir- e Irán (Una investigación sobre la mitología persa)*, Toos, Teherán.
- Barba, Eugenio (1999): *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*, Catálogos, Buenos Aires.
- Beizai, Bahram (1965): *Namayesh dar Irán (Teatro en Irán)*, Kavian, Teherán.
- Benjamin, Samuel Greene Wheeler (1887): *Persia and the Persians*, John Murray, Londres.
- Beny, Roloff (1975): *Persia: Bridge of Turquoise*, Thames and Hudson, Londres.

- Berthold, Margot (1974): *Historia social del teatro*, trad. Gilberto Gutiérrez Pérez, Guadarrama, Vol. I, Madrid.
- Bertos Herrera, María de Pilar (1985): *El tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su provincia*, Universidad de Granada.
- Bobes Naves, María Carmen (2001): *Semiótica de la escena: Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Arco/Libros, Madrid.
- Boixadós, Alberto (1976): *El mundo del Arte y su proyección en el orden político*, Areté, Buenos Aires.
- Boulnois, Olivier (2008): *Au-delà de l'image: Une archéologie du visuel au moyen âge, Ve-XVIe siècle*, Seuil, Paris.
- Boyle, John (1978): *Persia, History and Heritage*, Henry Melland, Londres.
- Brachetti, Ángela (2007): *La pasión de Cristo: Representaciones religiosas en Andalucía, Paraguay, Perú y Filipinas*, Servicio de Publicación de la Diputación de Málaga (Cedma), Málaga.
- Brown, Edward G. (1956): *A Literary History of Persia*, Vol. IV, Universidad de Cambridge, Cambridge.
- Cacciari, Massimo (1989): *Drama y duelo*, trad. Francisco Jarauta, Tecnos, Madrid.
- Calmard, Jean (1974): "Le mécénat de Représentations de ta'ziyé, I. Les précurseurs de Nâseroddin Chah", *Le monde et l'Islam Iránien*, Vol. II, págs.73-126, Ginebra, París.
- Carbonell Martínez, Santiago (2008): *Análisis mitemológico en torno a la figura prometeica: un viaje en paralelo*, Universidad de Alicante.
- Careri G.F. (1700): *A Voyage Round the World*, Nápoles, Italia.
- Carro Celada, José Antonio (2000): *Jesucristo en la Literatura Española e Hispanoamericana del siglo XX*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid.
- Castro, Eva (1997): *Teatro medieval, El drama litúrgico*, Vol.I, Crítica, Barcelona.

- Chelkowski, Peter (1979): *Taziyeh: Ritual and Drama in Iran*, Universidad de Nueva York, Nueva York.
- Checa Olmos, Francisco (2010): “Fiestas, tradiciones y costumbres”, Capítulo VIII, *Las huellas de la historia*, págs. 449-450, edición Comarketing Wadi S.L. Padaya.
- Coello, Diego (2011): “La Passió d’Altea, la pasión de un pueblo”, *Información.es. El periódico de Alicante*, 18 de abril de 2011. Recuperado de http://www.diarioinformacion.com/benidorm/2011/04/18/passio-daltea-pasion_pueblo/1117793.html, consultado el 24 de junio de 2013.
- Cohen, John Michael (1963): *A History of Western Literature*, Aldine, Chicago.
- Collier, Mark; Manley, Bill (1998): *How to Read Egyptian Hieroglyphs*, Museo Británico, Londres.
- Curtis, Vesta Sarkhosh (1996): *El pasado legendario: mitos persas*, trad. Ana Pérez Humanes, Akal Torrejón de Ardoz, Madrid.
- Dagman, Saad. al- Dîn (1973): *Ala'soul altarikhiah lnsha'ah aldrama fi ala'db ala'rbi (Las raíces históricas de la creación del drama en la literatura árabe)*, Universidad de Beirut al-Arabiyya, Beirut.
- Daood, Monadhil (2006): *Masrah Al-Taazia fi Al-irak (Teatro de la Taziya en Irak)*, Al-Mada, Damasco, Siria.
- *Diccionario del Islam: Religión y cultura* (2006), Editorial Monte Carmelo, Burgos.
- Diez Borque, José María (1986): *Teatro y fiesta en el barroco*, Serbal, Barcelona.
- Díez de Velasco, Francisco (2002): *Introducción a la historia de las religiones*, Trotta, Madrid.
- Dubatti, Jorge: (2007): *Filosofía del teatro I: convivo, experiencia, subjetividad*, 1ª edición, Atuel, Buenos Aires.
- Duvignaud, Jean (1988): *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*, 1ª edición, México.

- Eagleton, Terry (2011): *Dulce violencia. La idea de lo trágico*, Trotta, Madrid.
- *El Corán* (2001): trad. Julio Cortés, quinta edición, Ansariyan-Qum.
- *El Nuevo Testamento de los cuatro evangelios*. Recuperado de <http://exopus.wordpress.com>, consultado el 28 de diciembre de 2013.
- Fábregas, Xavier (1975): *Introducción al lenguaje teatral*, 1ª edición, Asenté, Barcelona.
- Ferdowsi, Hakim Abul-Qasem (1985): *Shah-nameh*, Jibi, Teherán.
- Fernández Ramos, Felipe (2007): *Pasión de nuestro Señor Jesucristo*, San Esteban, Salamanca.
- Fischer-Lichte, Erika (1999): *Semiótica del teatro*, editorial Arco-Libros, Madrid.
- Fracer, James George (1975): *La rama dorada: magia y religión*, trad. Elizabeth Campuzano, Fondo de Cultura Económica de la Universidad, México.
- Francklin, William (1790): *Observations Made on a Tour from Bengal to Persia*, T. Cadell, Londres.
- Gállego Serrano, Julián (1972): *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid.
- García Barrientos, José Luis (2007): *Teoría de Literatura y Literatura comparada, Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, 2ª edición, Madrid.
- García Páramo, Almudena (2004): *Jesús de Nazaret: hombre y leyenda*, Dastin, Madrid.
- Gobineau Comte, Joseph Arthur (1865): *Les Religions et philosophies dans l'Asie Centrale*, Didier, Paris.
- Gómez García, Luz (2009): *Islam e islamismo*, Espasa Calpe, Madrid.
- Gómez García, Manuel (1997): *Diccionario Akal: Diccionario del teatro*, Akal, Madrid.

- Goosen, Louis (2006): *Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, traducción María Felisa Lorda Alaiz, Akal, Madrid.
- González Montañés, Julio I (2002-2009): *Teatro y Espectáculos públicos en Galicia*, s. pág. Recuperado de <<http://www.teatroengalicia.es/>>, consultado el 22 de mayo 2014.
- Goytisolo, Juan (1997): *De la Ceca a la Meca*, Alfaguara, Madrid.
- Grande Rosales, M^a Ángeles, Sánchez Trigueros, Antonio y Hernández Guerrero, José coord. (1996): “Teatro, drama, espectáculo”, *Manual de teoría de la literatura*, págs. 256-270, Algaida, Sevilla.
- Guzmán Guerra, Antonio (2005): *Introducción al teatro griego*, Alianza, Madrid.
- Hechavarría Prado, Habey (2006): “Teatro y religión. El eterno reencuentro”, *Revista del Espacio Laical*, Núm.8, págs.1- 4. Recuperado de <<http://www.espaciolaical.org>>, consultado el 23 de mayo de 2013.
- _____ (2007): “Vindicación del arte cristiano”, *Revista del Espacio Laical*, Núm.8, s. pág. Recuperado de <<http://www.espaciolaical.org>>, consultado el 23 de mayo de 2013.
- Henri, Jeanmaire (1951): *Dionysos Histoire du culte de Bacchus*, 1^a ed, Payot, París.
- Henning, Maria (1952): *The Hymns of Zarathustra*, John Murray, Londres.
- Huerta Calvo, Javier (2003): *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid.
- Ibn Athîr, Abu-l-Hasan Ali b Muhammad (1981): *Al-kâmil fi- Târîj (El completo en la historia)*, Beirut, Dâr al-Fikr.
- Ibn Kaṭîr, Abu-l-Fidâ Ismâîl b.Umar Dimašqî: *Albidâya wa-l-nihâya (El comienzo y el fin)*, tra. Abu Mulham, entre otros, Beirut, Dâr al-Kitâb al-ilmiyya.
- Idrîis, Yûsif (1984): *al-Farâfîr*, Biblioteca de Egipto, El Cairo.

_____ (1974): *Nehua masrah arabi (Hacia el Teatro Árabe)*, Beirut, Casa Árabe.

- Iglesias, Francisco Rodríguez (2001): “La saeta”, *Proyecto Andalucía: Antropología*, Vol.8, publicaciones comunitarias, Sevilla, págs. 290-304.

- Innes, Christopher (1995): *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México.

- Kashefi, Hussein (1977): *Rowzatul Shuhada (El Jardín de los mártires)*, Teherán.

- Khaleghi, Rouhollah (1974): *The story of Iránian Music*, Safi Au Shah, Teherán.

- Kutschera, Chris (1995): “IRÁN: Le Tazié, mille et une façons de rejouer la tragédie de Karbala”, *Revista Middle East magazine*, Núm. 924, s. pág. Recuperado de <<http://www.chris-kutschera.com/tazie.htm>>, consultado el 7 de julio de 2013.

- Landau, Jacob (1972): *Dirāsāt fi-l-masrah wa-l-sīnama 'inda al-'arab (Estudios sobre el teatro y el cine árabes)*, El Cairo, trad. Ahmad al- Magazi, Al-Haya al-misriyya.

- Lázaro Carreter, Fernando (1976): *Teatro Medieval*, Castalia, 4ª edición, Madrid.

- Linares, F. (2010): “Presencia de la tragedia en la obra María Zambrano: una aproximación”, *Afinidades*, Num. 4, págs. 36- 48.

- Malekpour, Jamshid (2004): *The Islamic Drama*, Frank Cass, Londres.

- Martínez Montávez, Pedro y varios autores (1992): *Teatro árabe, teatros árabes*, Ayuntamiento de Motril, Motril, Granada.

- Mas'ūdī, 'Alī b. al-Husayn (1996): *al-Husayn, Ithbâ al-wasiyyat*, Instituto Ansârîn, Qum, Irán.

- Megid Mohamedi (2009): *Mawāqif wa jadal fi ša'āir al-Husseiniya (Opiniones y críticas en los rituales de Hussein)*. Dar al-Hādī, Beirut, Líbano.

- Mervin, Sabrina (2007): “Le théâtre chiite au Liban entre rituel et spectacle”. *II. Scènes théâtrales, itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*. Presses de l’Ifpo, págs.57-75. Recuperado de <<http://books.openedition.org/ifpo/546>>, consultado el 1 de diciembre 2013.
- Menegazzo, Carlos María (1981): *Magia, Mito y psicodrama*, 1ª edición, Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- Meskoob, Shahrokh (1971): *Sogh-Siavush (El luto de Siavush)*, Editorial Kharazmi, Teherán, Irán.
- Mignon, Paul Louis (1962): *J’aime les Marionnettes*, Editions Rencontre, Lausanne, Paris.
- Míguez, José Antonio (1973): *La tragedia y los trágicos Griegos*, 1ª edición, Aguilar, Madrid.
- Magdalena Miret, Enrique y otros (1998): *Diccionario de las religiones*, Tomo I y II, Espasa Calpe.
- Morón, Antonio Cesar (2007): *Teatro y sentido la interpretación frente a sus límites*, Espinosa, Granada.
- Mostofi, Abdollah (1945): *Dastan-e Zandegi Man, (Historia de mi vida yo)*, Elmi, Teherán.
- Mufid, Muhammad ibn Muhammad (1995): *Al-ýamal (El camello)*, Maktaba al-i^c lâm al-islâmî, Qum, Irán.
- Narshakhi (1972): *Tarikh-e Bukhara (Historia de Bujará)*, ed. M. Razavi, Teherán.
- Nesif, Guemail (1972): “Muqaddema fi al-masrah al-arabi” (Introducción al teatro árabe), *Revista de la facultad de letras*, Núm. 15, págs. 157-158.
- Nilsson, Martin p. (1970): *Historia de la religión griega*, trad. Martín Sánchez Ruipérez, Gredos, Madrid.
- Olearius, Adam (1984): *Safar-nameh Adam Olearius*, trad. A. Behpur, Abtekar, Teherán.

- Olivar, Alejandro (1957): *Vida Litúrgica y Vida Eucarística, Estudios*. IV Congreso Eucarístico Nacional de Granada.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco (2010): *Historia Básica del Arte escénico*, 11ª edición, Cátedra, Madrid.
- Parrinder, Geoffrey (2008): *Breve enciclopedia del cristianismo*, trad. Antonio Piñero Lozano, Istmo, Madrid.
- Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- _____ (2011): *El análisis de los espectáculos*, 1ª edición, editorial Paidós, Barcelona.
- Plutarco (1959): *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, Vol. VI: Isis y Osiris, Gredos, Madrid.
- Pradillo, Pedro José (1996): *Vía crucis, calvarios y sacromontes*, editorial Diputación Provincial de Guadalajara.
- Pritchard, James Bennett (1966): *La sabiduría del Antiguo Oriente. ANET*, Garriga, Barcelona.
- Réau, Louis (1999): *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo 1/Vol. II, Serbal, primera edición, Barcelona.
- Reza Jezri, Seyed Ahmad (2009): *El Islam shií, Historia, ideario y gobiernos*, Centro de lingüística aplicada, Atenea, Madrid.
- Robinson, Chase F. (2003): *Islamic Historiography*, Universidad de Cambridge, Cambridge.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1972): *Fiesta, Tragedia y Comedia. Sobre los orígenes del teatro*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1999): *Del teatro Griego al teatro de hoy*, Alianza, Madrid.
- Ruhollah Khaleghi (1974): *Sargosashtee Moseghi dar Irán, (Historia de la música en Irán)*, Safi Ali-Shah, Teherán.

- Ruiz Figueroa, Manuel (2005), *Islam, religión y Estado*, Ediciones del Colegio de México.
- Ruiz Pérez, Ricardo (2010): “El Castillo de La Calahorra, icono del Marquesado”, Capítulo III, *las huellas de la historia*, págs. 208-209, edición Comarketing Wadi S.L. Padaya.
- Piñero, Antonio (2008): *La verdadera Historia de la Pasion*, EDAF, Madrid.
- Safa, Zabih Allah (1961): *Gang-Sokhan (El tesoro de Sokhan)*, Vol. III, Iben-Sina, Teherán.
- Saif, Mohammed (1995): “wataniyate Al-masrah Al-iraqui” (Nacionalidad del teatro iraquí), periódico *Al Quadis al-arrabiya de Naziwa*, Núm.1820.
- Saleh al-Khalifa, Waleed (2000): *Siglo y Medio de Teatro Árabe*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Sánchez Montes, M^a. José (2004): *El cuerpo como signo: La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Sánchez Trigueros, Antonio (2008): *Teatro y escena. La poética del silencio y otros ensayos*, Alhulia, Mirto Academia, Granada.
- Sarriá, Fray Luis de Granada (1947): *Obra selecta. Una Suma de la vida Cristiana*, B.A.C. Sección II. Teología y Cánones. Ed. Católica, Madrid.
- Schmokel, Hartmut (1965): *Ur, Asur, Babilonia*, Editorial Castilla, Madrid.
- Sebastián López, Santiago (1976): *Espacio y Símbolo*, Universidad de Córdoba, Departamento de Arte, Córdoba.
- Soto, Fernando (2001): “Teatro religioso popular”, *Proyecto Andalucía: Antropología*, Vol. IX, Publicaciones comunitarias, Sevilla, págs. 246-286.
- Tabarî, AbuYafar Muhammad b Ýarîr.: *Târîj al-umam wa-l-muluk*, (*Historia de las naciones y los reyes*), Vol. 6, Ed. Muhammad Abu-l-Fadl Ibrahim, Rawai al- Turâth al-Arabî, s.f., Beirut.

- Talens, Jenaro (1999): *Elementos para una semiótica del texto artístico*, 6ª edición, Cátedra, Madrid.
- Tavernier, Jean-Baptiste (1957): *Safar-nameh Tavernier*, trad. A.Nori, Sanaie, Teherán.
- Thurston, Herbert (1911): “Devoción a la Pasión de Cristo”, *La Enciclopedia Católica*, Nueva York, Robert Appleton Company, Vol. XI. Recuperado de <http://www.newadvent.org/cathen/11527b.htm>, consultado el 1 de mayo de 2014.
- Trapero, A. Patricia (1989): *Introducción a la semiótica Teatral*, Prensa Universitaria.
- Trens, Manuel (1952): *Las Custodias españolas*, Ed. Litúrgica Española, Barcelona.
- Trinidad Lafuente, Isabel (2011): *Tesouro y diccionario de objetos asociados a ritos, cultos y creencias*, Ministro de Educación y Cultura, Madrid.
- Varey, John E. (1957): *Historia de los títeres en España*, Revista de Occidente, Madrid.
- Versényi, Adam (1991): *El teatro en América Latina*, Universidad de Cambridge, Gran Bretaña.
- Wannūs, Sa’ad’Allāh (1988): *Mugāmarat ra’s al-mamluk Ŷābir (La aventura de la cabeza del esclavo Yabir)*, 2ª edición, Dar al-Adab, Beirut.
- Wellhausen, Julius (1996): *Tārīj-e- sīāi sadr-e-eslām, sīe wa jawāriy, (Historia de chiíta y jawāriy en el comienzo del Islam)*, Daftar-e Našr.-e-Farhang-e-Eslāmi, Qum.
- Wickens, George Michael (1972): *Iranian civilization and culture*, Universidad de McGill, Montreal.
- Williams David (ed.) y Peter Brook (1988): *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, Methuen, Londres.
- Ŷa’farī, Sayyid Muhammad Husayn (1989): *Tashayy dar masīr-e-tārīj, (Chiismo en el destino de la historia)*, trad. Muhammad Taqī Āyatullāhī, Teherán, Daftar-e-Našr-e-Farhang-e-Eslami, Qum.

- Zevini, Giorgio (2006): *Lectio divina para la vida diaria: Los relatos de la pasión*, Vol. I, Verbo Divino, Navarra.

Otras fuentes

a. Documentos audiovisuales.

- *El Paso de Cajiz 2010* (2010) [C.D.], Junta de El Paso de Cajiz, Málaga. (filmación digital de la representación de *El Paso*, dirigida por Juan Megías).

- *La historia legendaria de la inmortalidad de al-Hussein 2011* [C.D.], la Fundación del Sadrain de Cultura y Teatro, Ciudad al-Sadr, Bagdad.(filmación digital de la representación de *la Ta'ziya*, dirigida por Yusuf Ebadi Hussein).

b. Páginas web.

- Pasion viviente - Oliva de la frontera - Badajoz, (s.f.). Recuperado de <<http://pasionviviente.wordpress.com/>>, consultado el 24 de junio 2013.

- El Ayuntamiento de Hiendelaencina (Guadalajara), (s.f.). Recuperado de <<http://pagina.jccm.es/hiendelaencina/index.>>, consultado el 24 de mayo 2014.

- La Asociación Cultural "Jiménez de Rada" - "La Pasión" de Villanueva de Bogas, (s. f.). Recuperado de. <<http://www.lapasionenvillanueva.es/Index1.html>>, consultado el 24 de mayo 2014.

- Covarrubias - Asociación de empresarios de Covarrubias. Burgos. Turismo rural, (s.f.). Recuperado de < <http://www.ecovarrubias.com/es/turismo/index.>>, consultado el 24 de mayo de 2014.

- Ayuntamiento de Balmaseda - Pasión Viviente y Procesiones, (s.f.). Recuperado de <http://www.balmaseda.net/es-ES/Semana-Santa/Pasion-Viviente-Procesiones>, de mayo de 2014.

- La Passió d'Esparreguera (s.f.), Recuperado de <<http://www.lapassio.net/>>, consultado el 23 de junio de 2013.

- La Passió d'Olesa Montserrat (2012). Recuperado de <<http://www.lapassio.cat/>>, consultado el 23 de junio de 2013.

- La Passió de Cervera (2014). Recuperado de <http://www.lapassiodecervera.com/>, consultado el 24 de junio de 2013.
- “La Passió d’Altea, la pasión de un pueblo”. *Información.es. El periódico de la provincia de Alicante*, noticias de Benidorm/Marina Baixa (Lunes 18 de abril de 2011). Recuperado de <http://www.diarioinformacion.com/> consultado el 24 de junio de 2013.
- Pérez, Alonso (2011), “La Pasión de Cristo: El Gran Acto de Semana Santa”, Blog Ventana Abierta, 1 de abril de 2011. Recuperado de <http://ventanaabiertamyblog.wordpress.com/>, consultado el 27 de junio de 2012 (sobre la Pasión de Olesa de Moserrat y de Vilalba dels Arcs).
- La Passió d’Ulldecona (s.f.). Recuperado de <http://www.passiulldecona.org/>, consultado el 28 de junio de 2012.
- El ayuntamiento de Torreblanca (s.f.): *La Passió de Torreblanca, turismo y ocio*. Recuperado de <http://www.torreblanca.es/>, consultado el 28 de junio de 2012.

Anexos

EL PASO DE CAJIZ

(Texto del drama de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús, antecedido por las escenas de El sacrificio de Isaac)

Copia compuesta y mecanografiada por M.^a del Carmen Mejías Postigo y Juan Mejías Postigo en el año 2001 a partir de una copia manuscrita por su padre en 1925 y de otras copias, todas ellas derivadas de composiciones más antiguas cuya autoría es desconocida y que se conservan a través de una viva tradición oral con la que se corresponden diversas plasmaciones escritas, y más recientemente grabaciones en video de las representaciones.

El texto de los hermanos Mejías Postigo, por gentileza de ambos, es reproducido y anotado por Francisco Linares Alés.

Vélez-Málaga, 2013

Criterios de la edición:

A la izquierda aparece el texto compuesto y mecanografiado Juan Mejías Postigo y Carmen Mejías Postigo. Se han eliminado erratas evidentes, y se han hecho modificaciones que no afectan sustancialmente al texto. Se ha restituido la correcta separación entre versos en los casos en que se ha detectado en el texto mecanografiado una alteración clara. Igualmente se ha modificado la puntuación cuando se ha visto necesario.

A la derecha se propone entre corchetes modificaciones razonables y la reconstrucción de algunos versos. También entre corchetes, pero en letra cursiva, se plantean algunas dudas que el editor F.L. deja sin resolver.

Entre corchetes, y en letra negrita, se proponen los títulos de las escenas.

Con mayúsculas se presentan las saetas, que son partes del texto que en la representación se ejecutaban mediante canto. Su numeración es doble, ya que en el texto mecanografiado, sobre la selección incluida, se borraron posteriormente aproximadamente la mitad.

EL PASO DE CAJIZ²⁰⁷

PERSONAJES:

EL ÁNGEL
ISAAC
ABRAHAM
SAMARITANA
MAGDALENA
JESÚS DE NAZARET
LOS DOCE APÓSTOLES
SIMÓN CIRINEO
SIMÓN LEPROSO
LAS MARÍAS SIMÓN
CAIFÁS
CRIADA DE CAIFÁS
NICODEMOS
ARIMATEA
BENJAMÍN
ANÁS
MARCOS
PONCIA
PILATO
CRIADA DE PILATO
FLAVIO
HERODES
CRIADO DE HERODES
LA VIRGEN
LA VERÓNICA
CAPITÁN DE LOS JUDÍOS
LOS JUDÍOS
LOS CENTURIONES
LOS ESCRIBAS
LOS LADRONES

²⁰⁷M.^a del Carmen Mejías Postigo incluye la siguiente presentación:

Este libro es una historia sagrada a la que llamamos también EL PASO DE CAJIZ, en la que se exponen los hechos más esenciales del NUEVO TESTAMENTO. Para nosotros El Paso de Cajiz es muy importante, ya que es un acontecimiento en el que participa todo el pueblo. Ha sido posible volver de nuevo a darle vida a los personajes, darle colorido a sus trajes, leer sus letras, su interpretación. En agradecimiento a la JUNTA (DE EL PASO DE CAJIZ) por haber hecho posible que el Paso se realizara por su esfuerzo y dedicación insistiendo continuamente; sin ella no hubiera sido posible que se realizara el Paso. Pero tenemos que hacer posible año tras año esta obra para que no se pierda. En agradecimiento a los funcionarios que hacen posible esta obra con su dedicación. En agradecimiento a la gente que nos acompaña Semana tras Semana.

BARRABÁS
EL PUEBLO

[Sacrificio de Isaac]

SAETA 1
TODOS LOS QUE ME ESCUCHÁIS
PRESTADME VUESTRA ATENCIÓN,
VERÉIS LA SOMBRA O FIGURA
DE LA SAGRADA PASIÓN

SAETA 2
PARA PROBAR LA OBEDIENCIA
DEL BENDITO PATRIARCA,
DESCIENDE UN ÁNGEL DEL CIELO
Y LE DICE ESTAS PALABRAS

ÁNGEL
¡Abraham! ¡Abraham! ¡Abraham!
Dios eterno, omnipotente,
te manda que a tu hijo Isaac,
unigénito a quien amas,
lo conduzcas sin tardar
a la tierra de visión
y en ella lo ofrecerás
en holocausto en el monte
que el Señor te mostrará.
¡Camina! Camina sin dilación,
que el tiempo pasando va.

[¿de “visión”?]

ABRAHAM
Aquí estoy ¡oh, Señor! ¡Dios omnipotente!
dispuesto a obedecerte, reverente,
pues toda mi alegría está fundada
en respetar tu voluntad sagrada.
Y antes el tercer sol haya alumbrado,
por mi mano Isaac será inmolado.
Mas prestadme, Señor, fuerza bastante
para cumplir tu mandato semejante;
y aunque mi voluntad llega al extremo,
a mi vejez y a mi flaqueza temo
que al cumplir tu decreto soberano,
haga temblar mi decidida mano.

[Y antes que el tercer sol haya alumbrado,]

[de mi vejez y mi flaqueza temo]

[hagan temblar mi decidida mano.]

SAETA 3

DIOS SUMO QUISO PROBAR
EN ABRAHAM LA FE OBEDIENTE,
Y EL PATRIARCA CONSIENTE
SU HIJO SACRIFICAR

ABRAHAM

¡Isaac! hijo querido,
conviene que me acompañes
a la tierra de visión,
donde obediente y afable
he de ofrecer una hostia
nunca oída en las edades
que han precedido.

[¿ "visión" ?]

[que hasta hoy han precedido.]

ISAAC

¡Señor! Con voluntad muy constante,
siempre estoy constituido
a obedeceros; mandadme
lo que sea de vuestro agrado.
Pero, amadísimo padre,
¿qué causa puede moveros
a emprender este viaje
para hacer un sacrificio
tan extraño, nuevo y grande?

[Con voluntad muy constante,]

[*corregido ofrecer en vez de hacer, pero sobra una sílaba*]

ABRAHAM

Escucha, querido hijo:
nuestro amantísimo Padre,
Dios benigno, justo y pío,
me manda que le levante
un altar, y en él le ofrezca
el sacrificio agradable
de la víctima destinada
que se ha servido mostrarme,
y a esta ceremonia
tú mismo me acompañases.

[*corregido aceptable en lugar de agradable*]

[y que a esta ceremonia]

ISAAC

Si el Señor así lo manda,
¿cómo podré yo excusarme
de practicar lo que ordena?

{ABRAHAM

Pues necesitamos leña
para hacer el sacrificio,
sobre tus robustos hombros
carga este haz, hijo mío,
que yo llevo esta cuchilla;
también fuego prevenido.

[también fuego he prevenido]

SAETA 6 /4²⁰⁸

LLEGAN AL LUGAR MARCADO
Y QUITA A ISAAC LA LEÑA.
PREPARAN EL HOLOCAUSTO
SEGÚN DIOS PADRE LE ORDENA

SAETA 7 /5

Y LLEGAN AL SITIO SAGRADO
EL TIERNO ISAAC PREGUNTABA
DÓNDE LA VÍCTIMA ESTABA
A SU PADRE MUY AMADO

[LLEGANDO AL SITIO SAGRADO]

[A SU PADRE MUY AMADO]

[DÓNDE LA VÍCTIMA ESTABA]}

El trozo entre corchetes que aquí concluye se repite más adelante. Se ha de eliminar, por tanto, de aquí.

ABRAHAM

Pues marchemos al instante.
(CAMINAN HACIA EL LUGAR DEL SACRIFICIO)
Señor, Dios omnipotente,
en este terrible trance
asístame vuestra gracia
para que lleve adelante
vuestra orden, pues temo que
mis débiles fuerzas falten.

Pues necesitamos leña
para hacer el sacrificio,
sobre tus robustos hombros
carga este haz, hijo mío,
(ABRAHAM CARGA LA LEÑA A ISAAC)
que yo llevo esta cuchilla.
También fuego prevenido
para que nada nos falte.

ISAAC

Víctima, padre querido,
Es lo que solo nos falta.

ABRAHAM

Nuestro Dios providentísimo
proveerá, que él no se olvida
de lo que me ha prometido.

La pregunta sobre quién es la víctima la vuelve a repetir Isaac cuando llegan al lugar del sacrificio, y en ese momento Abraham le dirá al hijo la verdad.

²⁰⁸ A partir de aquí, la numeración de las saetas es doble. Dado que se han elidido algunas saetas en la copia que transcribimos y se mantiene sin embargo la numeración como si figuraran, hemos visto conveniente poner dos números de cada una de las saetas: el número con que aparecen –que tiene en cuenta también las elididas–, y el número de orden teniendo en cuenta solamente las que aparecen. F.L.

SAETA 6 /4
LLEGAN AL LUGAR MARCADO
Y QUITA A ISAAC LA LEÑA.
PREPARAN EL HOLOCAUSTO
SEGÚN DIOS PADRE LE ORDENA

SAETA 7 /5
Y LLEGAN AL SITIO SAGRADO
EL TIERNO ISAAC PREGUNTABA
DÓNDE LA VÍCTIMA ESTABA
A SU PADRE MUY AMADO

[LLEGANDO AL SITIO SAGRADO]

[A SU PADRE MUY AMADO]
[DÓNDE LA VÍCTIMA ESTABA]

ISAAC
¡Abraham, padre y señor!
ya al sitio hemos llegado,
donde vos me dijísteis
que el Señor de lo creado
os mandaba que viniéseis
a ofrecer en holocausto
una ofrenda; y que esta fuera
grata a sus ojos sagrados;
siendo del agrado suyo
que os viniéseis acompañado
porque era muy conveniente
me hallase presente al acto.
Pero me tiene confuso
el ver que así que llegamos
a pie de este risco
hicísteis un haz de leña
y cargado sobre mis hombros,
subí no con pequeño trabajo.
Hasta aquí veo que vais
sumamente acelerado
a encender fuego con él,
la hoguera que ha fabricado
con la leña que he traído;
esto me tiene asombrado.
También veo en vuestra cintura
un fuerte acero afilado,
y que este ya lo tenéis
 desenvainado
para ejecutar la acción,
Y yo no encuentro ni hallo
en todo aquí este distrito,
ni menos a vuestro lado,
viviente alguno que podáis
sacrificar. ¡Esto me tiene asombrado!
Con que así, amadísimo padre,
¿dónde está la víctima?
Respondedme, habladme claro.

[a donde vos me dijisteis]

[viniéseis acompañado]

[6 sílabas]

[la hoguera que has fabricado]

[Y veo en vuestra cintura]

[asido por vuestra mano]

[en todo aqueste distrito]

[víctima sacrificial.]
[quizás es un añadido este verso]
[Con que dime, padre amado]
[¿dónde la víctima está?]

ABRAHAM

¡Hijo de mi corazón!
¡Pedazo de mis entrañas!
¿cómo podré responderte
cuando el aliento me falta?
En mi balbuciente lengua
se confunden mis palabras
y no acierto a pronunciarlas
pero es que Dios me lo manda
y es forzoso obedecer
y declararte su alta providencia. [debería ser octosílabo a-a] [a su providencia santa.]
Tú eres, hijo querido,
la víctima destinada
por su augusta Magestad.
En esta pira incendiada,
para consumir la ofrenda
he de ofrecerte sin falta.
Contempla, mi bien,
con cuánta angustia, dolor, [Contempla con cuánta angustia,]
sentimiento y ansia, [dolor, sentimiento y ansia]
se mira este triste padre
que hoy ha de tender armada
su trémula mano [su trémula mano a dar]
y dar muerte a su prenda [muerte a su prenda adorada.]
dorada.
Estas lágrimas que vierto,
mi amargo dolor declaran.
¡Ea, alma de mi vida!
¡Ea, vida de mi alma!
perdona a tu amado padre
del golpe mortal que aguarda, [del golpe mortal que aguardas,]
al impulso de su obediencia [a impulso de su obediencia]
que no sufre más tardanza.

ISAAC

¡Padre querido del alma!
no deis tanta suerte al llanto. [no deis rienda suelta al llanto.]
En el supuesto que Dios es justo [Supuesto que Dios es justo]
y os ha mandado que me [y Él os tiene mandado]
sacrifiquéis a mí, [que me sacrifiquéis a mí,]
no os detengáis, amado padre, [no os detengáis, padre amado]
en quitarme la vida, [en quitarme ya la vida,]
que yo dispuesto me hallo
a morir gustosamente
por que cumpláis el mandato del Señor [por que cumpláis su mandato]
pues es primero que todo.
No os dé cuidado que muera [Que muera no os dé cuidado]
cuando es forzoso, [cuando ha de ser forzoso,]

pero siento que vuestro quebranto
más que la muerte cruel que a
darme vais.
¡Oh sagrado Señor del cielo y tierra!
Si es de superior agrado vuestro,
permitidme, Dios mío, a mi amado padre
aceptuarle y sacarle de esta pena,
pues sois poderosísimo y sabio.

Y ahora, padre querido, recibid
este abrazo (*LO ABRAZA*)
como última despedida;
y con aqueste delgado lienzo
vendadme los ojos
(*ISAAC LE DA UN PAÑUELO A ABRAHAM*)
no sea que deslizado
al ver descargar el golpe
ellos os miren airados.
Y postrado a vuestros pies
(*ISAAC SE ARRODILLA*)
vuestra bendición aguardo.
Y ahora sin piedad alguna
el ejecutivo amado
venga sobre mí, Señor,
porque ya estoy deseando
llegue de mi vida el fin
para ir al eterno descanso.
(*PERMANECE ARRODILLADO*)

ABRAHAM
(*ABRAHAM VENDA LOS OJOS A ISAAC*)
Amado Isaac, mi bien,
encarecerme no puedo
en medio de mi agonía
y mi padecer intemo/intenso
cuánto se alegra mi alma
al ver tu resignación,
y en premio de tu heroica voluntad,
recibid todo mi afecto
en este amoroso abrazo
(*ABRAHAM ABRAZA A ISAAC*)
que con el alma te ofrezco.
Dios altísimo e inmutable,
incomprensible y eterno,
en mi presente aflicción
a vuestra piedad apelo.
Vuestra bondad me eligió
como débil instrumento
de vuestra alta providencia
para formaros un pueblo

[mas siento vuestro quebranto]
[más que la muerte crüel]
[que a darme vais ¡Oh sagrado]
[Señor del cielo y la tierra!]
[Si es de vuestro santo agrado,]
[permitidme, oh Dios mío]
[que a mi padre muy amado]
[se le exima de esta pena]
[pues sois poderoso y sabio.]
[Y ahora, padre querido,]
[recibid aqueste abrazo]

[y con aqueste delgado]
[lienzo, vendadme los ojos]

[*no se entiende este verso ¿el ejecutivo hado?*]

[para ir a eterno descanso.]

[cuánto conforta mi alma]
[tu resignación; y en premio]
[de tu heroica voluntad]

que os conozca y que os adore;
tan numeroso y extenso
cual las arenas del mar
y las estrellas del cielo;
del cual me habéis prometido
que ha de nacer a su tiempo
un redentor que destruya
aquel pecado primero
con que Adán nos infectó.
Mas señor, en cumplimiento
de vuestra promesa fiel
que habéis dado a vuestro siervo,
por extraña maravilla
y nunca oído portento,
este hijo en quien cifraba
mi alegría y mi contento,
hoy me has mandado, Señor,
que aquí mismo y precedido
de mi paternal amor,
en sacrificio cruento
os lo ofrezca,
pronto estoy, ahora y siempre,
a obedeceros,
y fielmente a ejecutar
tu soberano decreto
como justo y como santo,
pero Señor, el afecto
que vos me habéis infundido
hacia mi hijo predilecto,
se opone naturalmente,
se ofusca mi entendimiento
y mis ánimos desfallecen.
¡Valedme, piadoso cielo!
¿Cómo podré yo inmolar
con el filo de este acero
al hijo de mis entrañas?
Mas Señor, vos sois primero
porque sois dueño absoluto
creador del universo.
Todas las cosas son vuestras,
mi hijo también es vuestro,
y pues queréis que os lo ofrezca,
fiel y sumiso os lo ofrezco;
yo en él mi amor sacrifico
porque, Señor, todo es menos
en la tierra y en el cielo,
que dajar de obedeceros.
Señor, mi fe se sostiene
pero desmaya mi aliento;
mis potencias defallecen,

[os lo ofrezca, y pronto estoy,]
[ahora y siempre, a obedeceros]

[por mi hijo predilecto,]

[ofusca mi entendimiento]

mi espíritu queda yerto.
Mi hijo querido es este
que aquí te traigo a ofreceros,
¿Por la mano de tu padre
aquí ha de quedarse muerto?
Salga, trozo dividido,
el corazón de mi cuerpo,
y vierta arroyo,
de sangre, de dolor y sentimiento.
Venid, montes y florestas
con vuestras plantas y flores
a observar mi sentimiento,
mis angustias y dolores.
Venid, peces de los mares,
a observar mi desconsuelo.
Aves que cantáis alegres
en esos campos amenos,
venid a llorar conmigo
la muerte de este cordero,
de este que muere al rigor
de mi brazo y de mi acero.
Venid, árboles y plantas,
a consolar en sus duelos
al padre más afligido
de cuantos cobija el cielo.
Vengan las nubes que en sí
sostienen los elementos,
a desvanecerse aquí,
de dolor y sentimiento.
Venid Ángeles en coro
y ante el trono del Eterno
postra el segundo Abel
con mis lágrimas mostraré
mi terrible desconsuelo
y con ella formaré
un mar en aqueste suelo.
Cadáveres en las tumbas,
respirad a mis lamentos
y recibid al que presto
será vuestro compañero.
¡Ea! Señor, dad a mi brazo
el esfuerzo y robustez
que necesita para ejecutar
la acción, y tú
hijo mío, recibid aqueste
postrero abrazo y última despedida
(*ABRAHAM ABRAZA A ISAAC*)
y al impulso de mi fiel
y despiadado golpe
rinde a Dios... tu último aliento.

[¿habla al hijo ahora y no a Dios?]

[aquí has de quedarte muerto?]

[y vierta arroyo de sangre,]
[de dolor y sentimiento.]

[postrado segundo Abel]
[verso de nueve sílabas y no sigue la rima]

[Oh, Señor, dad a mi brazo]
[la robustez y el esfuerzo]
[para ejecutar la acción.]
[Y tú, hijo mío, recibe]
[aqueste postrero abrazo]
[y última despedida]

(HACE A DEGOLLAR A ISAAC)

ÁNGEL

¡Patriarca Abraham, detente!
no manches tu limpio acero
con la sangre de tu hijo,
que Dios poderoso y eterno
Señor del cielo y la tierra,
gustoso está y satisfecho
viendo tu conformidad, fe,
obediencia, amor y celo;
y para que en todo sea
el sacrificio completo,
te manda que sacrifiques
por tu hijo, este cordero,
para que sirva de ofrenda
en su lugar y que en un tiempo
expresa y figura sea
de aquel divino cordero
que ha de ser sacrificado
por los siglos venideros
para redención del mundo.
Y mira que ten prevengo,
no dudes en lo que digo,
que soy de Dios mensajero,
y me manda que en su nombre
te anuncie lo que prometo.

[viendo tu conformidad]
[fe, obediencia, amor y celo;]

[SEÑALA HACIA UN CORDERO]

[en su lugar, y que a un tiempo]
[expresa figura sea]

[por la rima está bien “prometo”, pero
por el sentido debería ser “promete”]

ABRAHAM

(DESPUÉS DE QUITARLE LA VENDA A ISAAC)

¡Amado Isaac, hijo mío!
pues se convierte en contento
nuestra mayor aflicción,
entre el trono del Eterno
postremos humillados,
y con afectos sinceros
por tan singular merced
mil gracias le tributemos.
(SE ARRODILLAN LOS DOS)

[ante el trono del Eterno]
[postremonos humillados]

ÁNGEL

Yo por mí mismo he jurado,
te dice el Señor, Abraham,
por cuanto me (nos?) ha perdonado
a tu unigénito Isaac
por amor a tu Señor,
a ti te bendecirá
y a toda tu descendencia
también la multiplicará
como los astros del cielo

[no está claro el sentido de este verso]

[por cuanto no has perdonado]

[que a ti te bendecirá]

y las arenas del mar,
y que sea muy feliz
toda tu prosperidad
también de tus enemigos
las fuerzas poseerán,
y también en tu simiento (cimienta)
benditas siempre serán
las naciones de la tierra,
y en tu línea nacerá
el verdadero Mesías
que al mundo redimirá.

[y que será muy feliz]
[toda tu posteridad]

[*puede ser “cimienta” o “simiente”*]

ABRAHAM

(ABRAHAM SACRIFICA EL CORDERO Y SE ARRODILLA ISAAC)

Misericordioso Dios,
el beneficio estupendo
que vuestra inmensa bondad
hoy se digna concedernos,
la humana naturaleza
nunca podrá agradecerlo
dignamente, pues excede
a todo encarecimiento.
Aquí tenéis prosternados
a vuestros humildes siervos
derramando nuestras almas
ante vuestro acatamiento,
en acción de gracias
cuanto puede nuestro
entendimiento.

[en acción de gracias cuanto]
[puede nuestro entendimiento.]

Hoy, pues no son suficientes
nuestros mayores afectos,
invitemos, hijo mío,
en la tierra y en el cielo,
aves, peces y animales
y a todos los elementos
y a todas las criaturas
que hay en ambos hemisferios,
y que unidos a nosotros
bendigamos y alabemos
a Dios piadoso y benigno
por los siglos sempiterno.

SAETA 6/8

TOMAD, CRISTIANOS, EJEMPLO
DE LA FE MÁS AGRADABLE
QUE DEBE INSISTIR/INCITAR AL HOMBRE
EN SERVIRLE Y ADORARLE

[DE LA FE EN NUESTRO PADRE]

[Prendimiento de Barrabás]

BARRABÁS

Si es que eres tan valiente
reñiremos cuerpo a cuerpo.
Pero tú solo, cobarde.
No animes a tus compañeros;
que para prender a uno necesitáis
catorce lo menos.

[que para prender a uno]
[precisáis catorce al menos.]

[Encuentro con la Samaritana]

(EN UN POZO, JUNTO A UNA PEÑA)

JESÚS

Cansado estoy del camino
y quisiera descansar;
allí puedo reposar
junto a ese pozo vecino.
(SE SIENTA JESÚS EN LA PEÑA)

Una oveja desbandada
se apartó de mi redil,
y el lobo, sangriento y vil,
quiere verla devorada.

Mas yo, que estoy encargado
de cuidar de mi rebaño,
evitando voy el daño
que amenaza a mi ganado.

Soy amoroso pastor,
y a mis ovejas queridas,
en el redil o perdidas,
consagro todo mi amor.

Por eso quiero guardar
a un ánima pecadora,
a una mujer que a esta hora
agua aquí viene a buscar.

Bien vengas, Samaritana,
Dios te libre de pecar,
si agua me quisieras dar
bebiera de buena gana.

SAMARITANA

Mal mi agua no se emplea
y en verdad que no os la doy;
samaritana yo soy
y vos sois de la Judea.

Sabéis bien que antigua ley
que está en su fuerza y vigor,
la separa con rigor
a vuestra grey de mi grey.

Su decreto soberano

trato y contrato destierra
entre los de vuestra tierra
y el pueblo samaritano;
por lo tanto no os daré
el agua que me pedís,
y si en beber insistís,
antes la derramaré.

JESÚS

Si es que tú, mujer, supieras
quién el agua te pidió,
estoy persuadido yo
que de mí tú la quisieras;
porque el agua clara y pura
tan sólo yo puedo darte;
sólo yo puedo salvarte
dándote eterna ventura.

SAMARITANA

¿Vos el agua darne a mí?
¿Cómo la podéis tener
si lo que habéis menester
para sacarla de aquí?

[sin lo que habéis menester]

JESÚS

Esa agua nunca hará
el efecto que la mía,
que aquel que la bebe un día
no siente la sed jamás.

SAMARITANA

Pues os pido sin rebozo
que de tal agua me deis
y con eso me ahorraréis
el sacarla más del pozo;
que, por cierto, estoy cansada
de ir tanto y tanto venir;
y si en eso podéis cumplir,
viviré ya descansada.

[de tanto ir y venir]

[si en eso podéis cumplir,]

JESÚS

Ve, pues, a tu casa. Ve.
Vuélvete con tu marido,
que te será concedido
el sacro don de la fe.

SAMARITANA

Marido, yo no lo tengo;
nunca quise ser casada,
y así siempre descuidada

libre voy y libre vengo.

JESÚS

Bien sé que dices verdad.
Sé que nunca te has casado,
aunque mucho has abusado
de tu funesta bondad;
sé que pecas mortalmente
y que induces a pecar,
mas Dios sabe perdonar
a todo el que se arrepiente.

[de tu funesta beldad]

SAMARITANA

¿Y cómo tanto sabéis?
¿Profeta seréis acaso,
que la vida que yo paso
en secreto, conocéis?
¡Oh! Si llego a comprender
que sois persona divina,
pues vuestra voz me ilumina
y cambia toda mi fe (todo mi ser);
vuestras palabras me encantan,
me llegan al corazón,
e ilustrando mi razón
¡tanta ceguedad me espanta!
¡Ay! De un celestial ardor
el alma tengo abrasada
porque la hora es llegada
de adorar al Creador.

Mas he oído referir
cuándo vendrá ese Mesías
cual los profetas Elías
el pecado a redimir.

[cual lo profetiza Elías]
[el pecado a redimir.]

Dicen que debe encarnar
en el vientre de Doncella
y después de nacer de ella,
Virgen ella ha de quedar.
¡Ay! Si fuera tan dichosa
que al Salvador yo mirara;
cómo a sus pies me postrara
tan contrita cual gozosa;
y perdón le pediría
por mis culpas y pecados;
y si me fuesen perdonados
¡oh! cual dichosa sería.

[si me fuesen perdonados]
[¡oh! cuán dichosa sería.]

JESÚS

Mujer inspirada de aquí,
por tu luz del divino amor
en mí ves al salvador,

[no se entiende el verso y tiene 9 sílabas]
[también 9 sílabas]

el Mesías ves en mí.

En mi esencia celestial
mas por redimir al hombre
dejando celeste nombre
he venido a ser mortal.

Yo por salvar los impíos
voy a ser crucificado,
y en una cruz enclavado
me harán morir los judíos.

Yo debo expiar por ti;
debo tu alma salvar,
y me has llegado a negar
el agua que te pedí.

[Es mi esencia celestial]

SAMARITANA

(SE ARRODILLA)

¡Oh! desdichada mujer,
ya el corazón me dictaba
que al Salvador yo le hablaba
y no le quise creer.

¡Ay! Perdonad mis ofensas,
dejadme esos pies besar,

(LOS BESA)

que en la cruz han de clavar
por nuestras culpas inmensas.

Agua pedido me habéis,
y yo os pido a vos, Señor,
fuente del más puro amor,
que una gracia me otorguéis.

¡Ay! Alcanzadme el perdón
de Dios por mi gran pecado,
y en su nombre venerado
dadme vuestra bendición.

JESÚS

De mi padre la clemencia
es, mujer, tan infinita
que, dolido de tus cuitas,
te concede tu indulgencia.

[te concede su indulgencia.]

(LA BENDICE)

En su nombre te perdono;
quedas purificada,
y en la divina morada
tu alma tendrá su trono.

[quedas así purificada]

(VASE)

SAMARITANA

Galas tan mal empleadas
que yo con loca manía
que os tentaba cada día,

[ostentaba cada día]

ya no sois por mí estimadas.

Supuesto que os considero
causas de mi perdición,
objetos de maldición,
arrojaros de mí quiero.

(SE QUITA LAS JOYAS)

Pompas vanas, deshonestas,
que habéis mi alma perdido,
pues solo habéis existido
para ser prendas honestas,
no volveréis más a mí,
y entregada a la oración
(SE ARRODILLA Y MIRA AL CIELO)
me haré digna del perdón
que de Dios ya recibí.

[Conversión de María Magdalena]

*(LA MAGDALENA ABANICÁNDOSE
CON AIRE DE ORGULLO
SE PRESENTA DELANTE DE JESÚS
ACOMPAÑADO POR LOS APÓSTOLES).*

JESÚS

¿Quién eres, mujer profana,
que con tanto atrevimiento
y con tan costosas galas
traes al mundo desenvuelto?
(REPITE LA PREGUNTA TRES VECES)

[traes al mundo revuelto]

MAGDALENA

Soy María Magdalena,
noble, rica y agraciada.

JESÚS

¿Qué pretendes en el mundo
con la vida tan liviana
y con los ricos adornos
con que vas aderezada?

MAGDALENA

Ser de los nobles y ricos
muy querida y estimada.

JESÚS

¿Conoces a Jesucristo,
bondad divina y sagrada
que descendió de los cielos
para salvar a las almas?

MAGDALENA

No conozco a tal Señor
ni el cielo me lo declara,
y así no habrá quien repruebe
mis vestiduras mundanas.

JESÚS

Es hijo del Padre eterno,
sabiduría infinita,
el que sana a los enfermos
y a los muertos resucita.
(SE SUSPENDE LA MAGDALENA)
Deja el pecado mortal,
mujer, toma nueva vida;
deja de escandalizar
que este señor te convida
con la gloria celestial.

MAGDALENA

Me acercaré con cuidado
para oír a este gran hombre
porque (pues) según tiene en nombre
es preciso ser ilustrado.

[pues según tiene renombre]
[preciso es ser ilustrado]

Jesús, ¡oh! qué dulce nombre,
ya del todo me has mudado;
ciertamente Dios y hombre,
algo tiene de divino,
esa voz tan celestial
que mi alma enloquecida
por el mundo pervertida,
me ha llegado a despertar
del infierno en que vivía.

[divina] [*en la serie de rimas este verso queda suelto*]

Ya conozco mis pecados.
Prestadme vuestra atención
y veréis que se arrepiente
la que al mundo alborotó
con la vida tan liviana,
sin acordarse de que hay Dios
ni temer a la justicia
de este divino Señor
que aunque misericordioso,
un castigo preparó
a todos los pecadores
que muriesen en su error.

[con su vida tan liviana,]
[9 sílabas]

Y yo, iluminada ya
con la luz de este Señor
que no pueda resistir
ninguna humana razón,
contrita y arrepentida

[que no puede resistir]

le busco con gran dolor
llorando mi mala vida
para alcanzar el perdón,
esperando, Dios clemente,
que vuestra inmensa bondad
quiera, benigna y propicia,
perdonar mi ceguedad.
Y en prueba de que detesto
todo adorno mundanal,
desde ahora arrepentida,
de mí los quiero apartar.
Joyas de rico valor
que el pecho mío adornáis
con aspecto seductor,
por siempre a apartaros vais
de este cuerpo pecador.

(SE LAS QUITA Y LAS TIRA)

Este luciente tocado,
que fue ilusión del deseo,
por mis manos arrancado,
yo os lo ofrezco por trofeo
al que absuelve mis pecados.

(SE LO QUITA)

Estas sortijas brillantes
no más adornen mis manos,
no más con su aspecto insano
seduzcan a mis amantes.

(SE LAS QUITA)

Este luciente cabello,
red fatal en que enredé
al incauto, al inocente,
al viento lo tenderé
cual cumple una penitente.

(LO TIENDE)

Y tú, lujoso vestido
que he llevado por mi mal,
por siempre de ti me olvido
y en un oscuro sayal
ahora serás convertido.

(LO TIRA)

Adiós pues, engañador
mundo que amé en mi demencia,
desde hoy detesto tu amor
y en continua penitencia
yo buscaré a mi Señor.

SAETA 9/7

UNGÜENTOS DE VALOR

[yo lo ofrezco por trofeo]

EN UN VASO DEPOSITA,
Y A BUSCAR VA CON AMOR
LA MAGDALENA CONTRITA
A JESÚS SU REDENTOR.

MAGDALENA

Padre de luz soberano,
cuya sacra voluntad
quiso desipar, benigna,
mi pobre fragilidad
apartando de mi pecho
todo adorno mundanal.
Dios omnipotente y grande,
ejemplo de caridad,
que por rescatar al hombre
quisiste al mundo bajar
a redimir con tu sangre
el pecado original.

¡Oh! Rey del cielo y la tierra,
Padre eterno y celestial.

¡Oh! Señor, cuyos (cual mis) pecados

[¡Oh, Señor! Pues mis pecados]

me llegaron a arrastrar
al más miserable estado
de delito y liviandad;
yo que ingrata me olvidaba
de vuestra inmensa bondad,
escandalizando al mundo
con mi conducta inmoral;
yo, la mujer pecadora
por excelencia, y quizás
entre todas las mujeres
la que os ha ofendido más,
y así a vuestros pies rendida,
(*SE ARRODILLA*)

[así a vuestros pies rendida]

Dios eterno e inmortal,
permitidme que os lave

[permitidme que yo os lave]

(*DERRAMA EL BÁLSAMO A LOS PIES DE JESÚS*)

con el bálsamo especial
de nardos, cuya fragancia
aún no es digna de tocar
esos sacrosantos pies
que huellan con Magestad
bordada alfombra de estrellas,
del cielo la inmensidad.

Con mis tendidos cabellos,
dejad que llegue a enjugar
el bálsamo que mezclado
con mis lágrimas está.

(*ENJUGA LOS PIES A JESÚS CON EL CABELLO*)

Permitid también, Dios mío,

a mi pobre voluntad
estampe en ellos mis labios,
(*BESA LOS PIES DE JESÚS*)
que aunque indignos de besar
esas plantas de Dios hombre
podré con ello demostrar
a mi divino Maestro
mi respeto y humildad.
¡Ea, pues, dulce Jesús!
dadme el valor singular
que mi alma necesita
para poder presenciar
el terrible sacrificio
que en ti van a consumir;
pues no me apartaré un punto
hasta el momento final
de tu amantísimo lado
confiada en tu bondad;
no habréis de desampararme
en mi (el) momento final
perdonando mis delitos,
borrando mi iniquidad,
colocándome a tu lado
en la gloria celestial.

[en mi momento final]

(*QUEDA ARRODILLADA LA MAGDALENA HASTA QUE JESÚS LE DICE QUE SE VAYA EN PAZ*)

SAETA²⁰⁹

JESÚS

(LE DICE EL REY CELESTIAL:)

Magdalena, tus pecados
todos te son perdonados;
anda ya y camina en paz,
porque tu fe te ha salvado.

LE DICE EL REY CELESTIAL:
MAGDALENA, TUS PECADOS
TODOS TE SON PERDONADOS;
ANDA YA Y CAMINA EN PAZ
PORQUE TU FE TE HA SALVADO.

JUDAS

¿Por qué tanto desperdicio?
Si debemos comprender
que muchos pobres con ello
se podían socorrer,
ese bálsamo tan importante
pudiera haberse vendido,
y su valor al instante
a los pobres repartido.

[se podrían socorrer,]
[ese bálsamo importante]

SAETA

²⁰⁹ En las representaciones antiguas de El Paso de Cajiz, los figurantes que representaban a Jesús y a la Virgen no hablaban, y su palabra era dicha por los cantadores de saetas. Esta saeta y la siguiente son un ejemplo de cómo el texto de la saeta se pone en boca del actor que representa a Jesús.

JESÚS

(A ESTO RESPONDE EL SEÑOR:)

Este oficio que aquí veis,
para mi entierro es acción,
pues pobres siempre tendréis
con vosotros, y a mí no.

A ESTO RESPONDE EL SEÑOR:

ESTE OFICIO QUE AQUÍ VEIS
PARA MI ENTIERRO ES ACCIÓN,
PUES POBRES SIEMPRE TENDRÉIS
CON VOSOTROS, Y A MÍ NO.

[El Sanedrín]

CAIFÁS

Sabios doctores y rabinos,
con prisa os he convocado
porque es preciso prender
a ese que pretende ser
el Mesías tan ansiado.

Importa la brevedad,
puesto que el falso profeta
la nobleza tiene inquieta
con su popularidad.

Por eso os he congregado
para evitar un insulto
puesto que temo un tumulto
y con él sus resultados.

Tiempo es llegado de obrar,
de proceder con justicia,
que de Jesús la malicia
no debemos sufrir más.

[Sabios doctores, rabinos,]

[no se entiende el sentido de este verso]

ANÁS

¡Si Caifás!

No debemos tolerar
que ese miserable
se apellide el Salvador
del hombre.

Jesús es un falso profeta
que busca entre la plebe
una posición que no pudo
darle su cuna.

[el parlamento de Anás está en prosa, no en verso]

[se nombre el Salvador]

BENJAMÍN

Si vale mi parecer
pongámosle al punto preso
y con rápido proceso
hagamosle perecer.

Es hijo de un pobre hombre
carpintero de Belén,
y pretende en Jerusalén
hacer célebre su nombre.

Una nueva ley predica

[y quiere en Jerusalén]

con que pervierte a la gente,
y aunque mísero, indulgente
hijo de Dios se publica.

Procura por varias vías
a todos dar a entender
lo que no queréis creer,
que es el verdadero Mesías.

Así lo ha manifestado
en una pública entrada
que pompas, aunque afectadas
el pueblo le ha preparado.

Los vítores y el honor
que tal hombre ha merecido
no lo hubiera obtenido
ni aun el mismo emperador.

Estos, pues, los hechos son.
Su gravedad conocéis.
Y ahora vosotros debéis
deducir la conclusión.

Tardanza no debe haber.
Prender a Crsito es forzoso,
y en un suplicio afrentoso
hacerle pronto perecer.

[lo que no queráis creer]
[que es verdadero Mesías]

[que pomposa y afectada]

[que tal hombre ha conseguido]
[no los hubiera obtenido]

[pronto hacerle perecer.]

NICODEMOS

Sabios doctores,
para juzgar a ese hombre
es preciso oírle,
pues yo que he encanecido
en el estudio de la ley,
me he visto precisado
a doblar la cabeza
y darme por vencido
delante de ese Nazareno
hijo de un pobre artesano.
Yo le creo el enviado de Jehová.

[*parlamento en prosa*]

ARIMATEA

Digo igual que Nicodemos,
y os ruego por vuestro nombre
no porceséis a ese hombre,
pues los dos lo suplicamos;
y si para tal favor
necesitáis garantías,
su pura virtud lo fía,
que es el mejor fiador.

CAIFÁS

Ignora cuál puede ser la causa
de que se os pongáis de parte

[*parlamento en prosa*]
[de que os pongáis de parte]

de ese tirano impostor,
cuando tantos y tantos
me han referido un sin número
de brujerías,
que unidas a su falsa doctrina
traigan al pueblo demasiado
alborotado.

[traen al pueblo demasiado]

NICODEMOS

Caifás, no des crédito
al descontentadísimo pueblo,
piensa que Jesús, en vez de ser
un falso profeta, puede ser
un enviado de nuestro Dios,
un elegido del Santo de los Santos.

[*parlamento en prosa*]
[¿"descontentísimo"?)

CAIFÁS

Las escrituras dicen
que nada bueno podrá salir de Galilea,
y Jesús es galileo.

[*parlamento en prosa*]

NICODEMOS

Sí, pero Jesús dice
que es nacido en Belén,
y las escrituras dicen
que saldrá un profeta
de la raza de David,
de la ciudad de David.

[*parlamento en prosa*]

CAIFÁS

Nicodemos, yo te ruego
que escudriñes las escrituras,
y verás cómo en Galilea
no se levantó jamás profeta.

[*parlamento en prosa*]

(Proposición de Judas)

SAETA 12/8

LLEGA JUDAS TAN A PUNTO
PARA LOGRAR SU TRAICIÓN
ESTANDO EL CONCILIO JUNTO
PARA PRENDER AL SEÑOR.

CAPITÁN

Miserable, atrás, detente
¿Dónde vas?

JUDAS

Vengo a una importante misión.

CAPITÁN

Está el concilio reunido
y no se permite la entrada.

CAIFÁS

Dejadle pasar, capitán.

(SALUDAN)

JUDAS

Congreso, sabios y Augusto,
si me queréis compensar
y admitir,
vengo a entregar al que
se denomina justo.

[Congreso sabio y augusto,]
[si me queréis compensar]
[y admitir, vengo a entregar]
[al que se denomina justo.] [9 sílabas]

A ese que blasfema impío
a destruir el templo
pervirtiendo con su ejemplo
a todo el pueblo judío.

[y va a destruir el templo]

Al que antes fue mi maestro
y engañado le seguí,
mas hoy no, que conocí
que es un hechicero diestro.

Os hablo del Nazareno
que conocéis por Jesús,
que se dice en la ciudad
en este mundo terreno

[con "Jesús" se altera la rima]

que es sacerdote, que es rey
y el salvador de Judá,
y que en su tiempo vendrá
a rompernos templo y ley;
que reedificará en tres días
el templo y el Arca santa,
porque él mismo se decanta
nuestro esperado Mesías;
que su reino no es de acá,
y que no siendo escuchado
este pueblo es desechado
y a los gentiles dará.

[que en este mundo terreno]
[es sacerdote, que es rey]

Tal blasfemia, donde quiera
la dice la gente ruda.
Os conjuro a que no hay duda
el castigo que debiera
por designarse a sí mismo
el Mesías o enviado,
que nos libra del pecado,
del demonio y del abismo.

[en todas estas estrofas se ha reconstruido
la pausa versal]

Que los profetas nos dicen
vendrá y no será creído
hasta no haber ocurrido

[este verso es una suposición; lo anotado no se entiende]

la muerte que le predicen;
y alega que es la figura
de todas las profecías,
desde Adán hasta Isaías,
diciendo con lengua impura
que sois prevaricadores,
y sacerdotes infieles,
avaros y siempre crueles;
sois del pueblo engañadores.

Por eso, escandalizado,
me presento a proponer
que si lo queréis prender,
hoy por mí será entregado.

Este hombre mengua la ley,
quiere el templo destruir,
quiere al pueblo redimir,
y por fin, dice que es Rey.

Aunque yo de él su discípulo soy,
pero yo de él nada espero;
dándome mucho dinero,
muy pronto a entregarlo estoy.

[Aunque discípulo soy,
[yo de él ya nada espero;]

[muy pronto a entregarlo voy.]
[*mejor es* muy presto a entregarlo estoy.]

CAIFÁS

Treinta monedas de plata
es el precio que te damos.

JUDAS

Pues en ello me convengo.
Y ordenadle a los ministros
que estén prestos a mi voz
para prender a Jesucristo.

[que para prender a Cristo]
[a mi voz estén dispuestos.]

(JUDAS SALUDA A LOS JUECES Y SE RETIRA. Y ANÁS HACE LO MISMO)

SAETA 13/9

SE QUEDAN REGOCIJADOS LOS JUECES,
Y AHORA EL TRAIADOR
SE DESPIDE CON AGRADO
Y SE VA CON EL SEÑOR
ENCUBRIENDO SU PECADO.

[Preparación de la Cena]

SAETA 15/10

A SAN PEDRO Y SAN JUAN
DICE EL DIVINO MAESTRO:
EL CORDERO PREPARAD.

Y ELLOS RESPONDEN CONTENTOS:
DONDE VUESTRA VOLUNTAD.

JESÚS

Caminad a la ciudad
y un hombre encontrarás
con un cántaro; seguidle
a la casa donde va
y al dueño preguntarás
dónde está el aposento
para el cordero cenar,
que así lo dice el Maestro,
y él os lo demostrará.

[y un hombre encontraéis]

[y al dueño preguntaréis]

*(SAN PEDRO Y SAN JUAN CAMINAN
Y ENCUENTRAN AL DEL CÁNTARO
Y LE SIGUEN)*

SAN PEDRO

(SALUDA)

Dios os guarde, amigo Simón.

SIMÓN

Bienvenidos seáis los dos
en el nombre del Señor.

SAN PEDRO

Obedeciendo el mandato
de nuestro Señor y Maestro,
te saludamos y decimos
que le sería muy grato
comer en vuestro palacio
hoy el cordero pascual.

SIMÓN

Decidle al Maestro
que todo cuanto posee Simón es suyo;
y me tendré por honrado
en recibir en mi casa
a un huésped tan soberano.

[Decidle al Maestro, que es suyo]

[cuanto posee Simón;]

*(SALUDAN A SIMÓN Y VUELVEN A DECIRLE
A JESÚS QUE ESTÁ TODO DISPUESTO.
SALUDA JESÚS A LOS DISCÍPULOS)*

SAN PEDRO

Señor, con vuestro mandato
fuimos a casa de Simón;
alegre nos recibió
al darle vuestra embajada,

[verso de 9 sílabas]

y nos dijo con ofrenda:
decidle a vuestro Maestro
que casa, vida y hacienda,
todo lo tiene dispuesto.

JESÚS

Venid, discípulos míos,
seguidme, seguidme todos,
para que contempléis el triunfo,
para que portáis mi gozo.

[para que compartáis mi gozo.]

JUDAS

Hay para que yo no falte,
dos motivos poderosos:
primero, comer lo ajeno,
que me sabe más gustoso
que lo propio, y lo segundo,
no lo ignoran ni los tontos,
y es que si otro me mantiene,
el dinero me lo ahorro.

[Última Cena]

SIMÓN

Humilde y divino Maestro
dejadme besar tus plantas,
(*BESA LO PIES DE JESÚS*)
que la honra que recibo
con hospedarte en mi casa,
es en todo muy supremo
a mis pobres esperanzas.
Soy humilde criado vuestro
y aunque riquezas me faltan
que ofreceros, hay en cambio
una voluntad sin tasa.
Cuanto hay aquí yo os lo ofrezco
con la vida y con el alma.
(*TODOS TOMAN ASIEN TO*)

[verso de 9 sílabas]

[es en todo superior]

JUDAS

(*OLFATEANDO*)

¡Qué buen olor de guisado
me llegó al entrar!
¡Por cierto, me voy hartar!

[sintaxis, métrica y expresión tosca]

JESUS

Judas, en tu pensamiento
veo que te has olvidado
que la gula es gran pecado,
y me causas sentimientos.

(Y DIJO A SU APOSTOLADO:)
Antes de ir a padecer
hoy con vosotros comer
deseo y he deseado.

[esta acotación es un verso que está dentro
de la redondilla]

Mas ya veo entre vosotros
por quién he de ser vendido,
al que le fuera mejor,
al mundo no haber venido.

[esta última estrofa es cuarteta y no redondilla]

SAETA 20/11

PEDRO DICE, PUES, A JUAN,
QUE LE PREGUNTE AL SEÑOR,
QUIÉN HA DE SER EL TRAIADOR
QUE LE DEBERÁ ENTREGAR.

SAETA 21/12

EN EL PECHO SE RECLINA
EL DISCÍPULO QUERIDO
AL SABER DE SU MAESTRO,
POR QUIÉN HA DE SER VENDIDO.

SAETA 22/12

AQUEL DIVINO CORDERO,
EN SILENCIO DICE A JUAN:
EL QUE COMIERE PRIMERO
CONMIGO, ME HA DE ENTREGAR.

(LOS APÓSTOLES QUEDAN EN ÉXTASIS)

SAETA 23/13

EN ÉXTASIS TODOS QUEDAN
Y NINGUNO DE ELLOS VIO
AL PRIMERO QUE EN EL PLATO
SU IMPURA MANO METIÓ.

(JESÚS DA LA COMIDA)

[se entiende que reparte, pero aún no bendice]

JESÚS
(LUEGO DICE JESÚS:)
Quiero lavaros los pies
para que limpios quedéis
como antorchas de la fe.

SAN PEDRO
¿Qué queréis hacer, Señor?
¿A mí lavarme los pies

siendo tan gran pecador?
¡Eso no consentiré!

JESÚS
*(EL DIVINO REDENTOR
LE DICE CON HUMILDAD:)*
Amigo Pedro no te opongas,
que es preciso este asunto
realizar.

[*alteración total de esta parte de la copla,
excepto, quizás, la última palabra*]

SAN PEDRO
Estoy confuso y turbado,
lleno de espanto y pavor
y sin saber lo que hacer
con vuestra resolución.
¡Yo, criatura miserable!
¡Vos, que sois mi creador!
¿Cómo consentir podré
que ante mí se postréis vos
para lavarme los pies
que han andado sin temor
por las sendas que conducen
a una eterna perdición?
¿Los pies sucios y enlodados
de un rústico pescador,
se han de poner en las manos
de todo un hijo de Dios
donde vuestro eterno Padre
en ellas depositó
todo su amor y grandeza,
según yo entendí, vi y oí,
allá en el monte Tabor.
Ea, Señor, perdonadme,
mil veces os pido perdón,
no me lavaréis porque
no puedo sufrirlo, no.

[que ante mí os postréis vos]

[*este verso escapa a la alternancia de la rima*]

JESÚS
*(JESÚS CON SERENIDAD
DICE, PUES, A SIMÓN PEDRO:)*
Pedro, si no te dejas lavar,
no tendrás parte en mi Reino.

[Si no te dejas lavar]

SAN PEDRO
(ARRODILLÁNDOSE)
A vuestros pies, gran Señor,
Dios eterno y sumo bien,
está postrado Simón
con reverencia y con fe.
Y os digo con humildad,

que aunque indigno, admitiré
que el Dios de la Majestad
con su poder y grandeza
no solo lave mis pies,
sino también mi cabeza.

SAETA 29/14

LAVÓ LOS PIES AL TRAIADOR
Y A TODO EL SACRO COLEGIO,
MAS NI POR ESTE PAVOR
DE TAN GRANDE PRIVILEGIO,
SALIÓ JUDAS DE SU ERROR.

[MAS NI POR ESTE FAVOR]

JESÚS

Este ejemplo que miráis,
del modo como yo lo he hecho
os pido como Maestro,
que entre vosotros lo hagáis.

SAETA 31/15

TOMA EN SUS MANOS EL PAN
EL SEÑOR, Y LO BENDICE.
COMULGA EL REY CELESTIAL
Y A TODOS LOS APÓSTOLES DICE:
ESTE ES MI CUERPO, TOMAD.

[Y A LOS APÓSTOLES DICE:]

SAETA 32/16

TOMANDO EL CALIZ DESPUÉS,
ECHA VINO Y LO BENDICE.
NUESTRO SEÑOR GUSTA DE ÉL,
Y A LOS APÓSTOLES DICE:
ESTA ES MI SANGRE, BEBED.

LAS MARÍAS SIMÓN

1. Santo, Santo, Santo,
cante tierra y cielo
venerado todos
tan gran sacramento,
tan gran sacramento.

[venerando todos]

2. Que cante mi lengua
el alto misterio
del cuerpo y la sangre
preciosa del verbo,
preciosa del verbo.

3. Celebra, alma mía,
el grande misterio
del cuerpo y la sangre
del Rey de los cielos,
del Rey de los cielos.

4. El Ángel nos hizo
favor tan excelso
ni le dio tal prueba
de su amor inmenso,
de su amor inmenso.

[quizás algún cambio hace perder el sentido preciso]

5. El hijo enviado
del Padre, y naciendo
de la Virgen Madre
para su alimento,
para su alimento.

6. A la libertad
de Israel, su pueblo
celebra las pascuas
de legal cordero,
de legal cordero.

7. Lavando los pies
al sacro colegio,
nos dio de humildad
el mayor ejemplo,
el mayor ejemplo.

8. Nos hizo en la cena
con amor inmenso
del vino su sangre
y del pan su cuerpo,
y del pan su cuerpo.

9. Dar alimento al alma,
y al hombre suspenso
dando en comida
su sangre y su cuerpo,
su sangre y su cuerpo.

10. Este pan de Ángel
que el divino Verbo
hizo pan del hombre
corrió todo el Verbo,
corrió todo el Verbo.

11. Misterio admirable

de amor estupendo,
pues da pan divino
al hombre y al siervo,
al hombre y al siervo.

12. ¡Oh, manjar del alma!
¡Oh, sacro alimento!
El que te recibe
da prueba de ello,
da prueba de ello.

13. ¡Oh, Pastor divino!
que a darnos convidas
en manjar tu cuerpo
tu sangre en bebida,
tu sangre en bebida.

14. Sufre la fe nuestra
con tan gran misterio,
falta de sentido
sin dudar de ello,
sein dudar de ello.

15. Quisiera hoy hacer
altar en mi pecho,
sagrario en mi alma
para el sacramento,
para el sacramento.

16. El fruto admirable
de este alto misterio,
que logre mi alma,
humilde te ruego,
humilde te ruego.

17. No mires, señor,
a mi indigno pecho,
cuando yo reciba
tu alma y tu cuerpo,
tu alma y tu cuerpo.

18. Gloria eterna al Padre,
gloria eterna al Verbo,
gloria al Santo Espíritu,
por los siglos eternos,
por los siglos eternos.

[Anuncio del abandono de los Apóstoles]

JESÚS

(Y LUEGO DICE EL SEÑOR:)

No me habéis de acompañar
mientras dure mi pasión;
solo me habéis de dejar,
solo con mi aflicción.

SAN PEDRO

Hasta llegar a la tumba
he de seguir tu camino,
y nunca lo dejaré
aunque me viese en peligro.

JESÚS

Mas yo te digo en verdad
(LE DICE EL SEÑOR A PEDRO)
tres veces me has de negar
antes que el gallo rompiera
su voz, empiece a cantar.

[alteración en los dos últimos versos]

SAN PEDRO

Señor, nunca os negaré
ni tampoco os dejaré
aunque me viese a la muerte.
Vuestra, Señor, es mi vida
y gustoso la perdiera
si así conseguir pudiera
salvar la vuestra querida.
Y si preciso me fuera
sufrir penas y tormentos,
gustoso los sufriría
al lado de mi Maestro.

JESÚS

La voluntad de mi Padre
es que yo a la muerte vaya,
pues así quedan cumplidas
las profecías sagradas.
De vosotros me despido,
mas nuestra separación
durará hasta que probéis
el mismo cáliz que yo.
El tiempo corre ligero,
ya sabéis me han de prender,
y esta noche ha de ser.
Antes despedirme quiero.
Yo ya pronto moriré,
y adiós os debo decir,
felices habéis de vivir
y allí yo os recibiré.
(SEÑALA AL CIELO)

Me voy, pues, a despedir
de mi muy amada Madre,
que ya es hora de partir
según lo quiere mi Padre.
(PAUSA)

[Despedida de la Virgen]

SAETA 35/17

OID, ALMAS, LA TRISTEZA
Y LA AMARGA DESPEDIDA
QUE LA MADRE DE PUREZA
HACE DE JESÚS, SU VIDA.

JESÚS

(DICE EL SEÑOR:) Madre mía,
ya, pues, ha llegado el tiempo
que me deis vuestra fía
para darle cumplimiento
a todas las profecías.

[verso de 7 sílabas y la última palabra es extraña]

LA VIRGEN

Hijo mío, muy amado,
mi sol, mi gloria y reposo
¿dónde vais tan afligido?
porque vuestro rostro hermoso
se encuentra descolorido.
Triste, sola y afligida,
quedará mi buen Jesús
pues con su muerte se apaga
mi más soberana luz.

[quedará, mi buen Jesús]
[pues con tu muerte se apaga]

JESÚS

Conveniente al mundo entero
es, Señora, mi partida,
y por tanto, Madre, espero
que no estorbéis, afligida,
cumpla mi destino fiero.

Más seré vuestro dolor
que puedo daros consuelo
clemente que el Señor
resucite en este suelo
y que vaya a otro mejor.

Me veré desamparado
sin contar con un amigo,
por todos abandonado,
mi Madre sola conmigo
llorará triste a mi lado.

Os pido, Madre, que hagáis

[estrofa alterada, sobre todo por este verso]

por calmar el sentimiento;
más, por lo triste que estáis,
con vuestra pena y tormento
la muerte me anticipáis.

Dadme vuestra bendición
que tan grata me será,
dádmela sin dilación,
que el tiempo pasando va.
(SE ARRODILLA JESÚS DELANTE DE LA VIRGEN)

LA VIRGEN

Estos amorosos brazos
que un día con gran contento
os dieron tiernos abrazos,
para impedir vuestro intento
ahora me sirven de lazo.
Adiós lumbre de mis ojos,
dadme fuerzas con que pase (apague)
aqueste amargo dolor.
(PAUSA. SE DESPIDEN)

[Oración en el huerto]

SAETA 37/19

YA SE ENCAMINA JESÚS
HACIA EL HUERTO PARA ORAR
Y OBEDECER EL DECRETO
DE SU PADRE CELESTIAL.

(PAUSA CORTA)

SAETA 38/20

COMO JUDAS SE SALIÓ
PARA AL SEÑOR ESPIAR,
VE QUE SALE, Y EL TRAIADOR,
LE SIGUE POR VER SI VA
AL SITIO DE LA ORACIÓN.

SAETA 40/21

A PEDRO, SANTIAGO Y JUAN,
DICE JESÚS CON DULZURA/AFLIGIDO:
QUÉ TRISTE MI ALMA ESTÁ;
VELAD Y ESPERAD AQUÍ/CONMIGO
MIENTRAS YO ME VOY A ORAR.

[anotaciones alternativas; ésta,
motivada por la rima, no es satisfactoria]

(PAUSA)

SAETA 41/22

MAS ELLOS MUY DESCUIDADOS,
AUNQUE ESTABAN PREVENIDOS,
NO SE PUEDEN CONTENER
Y EL SUEÑO LOS HA RENDIDO.

SAETA 42/23

RETIRADO DE LOS TRES
COMO DE UN TIRO DE PIEDRA,
ORA POR PRIMERA VEZ
PUESTO DE RODILLA EN TIERRA.

[Aviso de Judas]

SAETA 44/24

AL HUERTO SOLO LLEGÓ,
Y AHORA, CRISTIANO, VERÁS
LO PRONTO QUE FUE Y VOLVIÓ
A LA CASA DE CAIFÁS.

JUDAS

(A CAIFÁS)

Podéis prevenir soldados,
pues en el huerto se oculta,
que lo he conocido bien
aunque la noche está oscura.

CAIFÁS

Pues avisa al capitán
de la guardia, y que al momento
os acompañe a la acción;
y cuidado que os advierto
que lo amarréis con cuidado
porque estoy bien satisfecho
por las cosas que preceden
que ese hombre es hechicero.

[la idea es “bien convencido”]

SAETA 45/25

SE DESPIDE DE CAIFÁS
EL DISCÍPULO MALVADO
Y PARA LOGRAR SU INTENTO
FUE EN BUSCA DE LOS SOLDADOS.

JUDAS

(AL CAPITÁN DE LA GUARDIA)

El pontífice Caifás

me ha mandado que os prevenga
que sin pérdida de tiempo
tengáis la tropa dispuesta
y que al punto me sigáis;
porque ese falso profeta
que trae al mundo embaucado
con su doctrina supuesta,
en este mismo momento
en Getsemaní se encuentra,
y conviene que al instante,
sujeto con gran fiereza,
y atado con prevención
lo llevemos a su presencia. [verso de 9 sílabas]

CAPITÁN
(A JUDAS)
Decidle de mi parte
al pontífice y senado,
que aquí me tiene constante
con mis tropas preparadas
para marchar al instante.

*(EL CAPITÁN AVISA A SUS SOLDADOS,
Y SE VA CON JUDAS, QUE LO GUÍA)*

[Los Apóstoles duermen y Jesús ora]

SAETA 46/25 [Esta debería ser la saeta 26; se repite el número]

A PEDRO, SANTIAGO Y JUAN,
SE VA JESÚS ACERCANDO,
PORQUE DORMIDOS ESTÁN
Y LE DICE ESTAR VELANDO. [Y LE HAN DICHO ESTÁR VELANDO]

SAETA 47/26

SE RETIRA CON TERNURA
Y CON MUY GRANDE HUMILDAD,
Y SE POSTRA DE RODILLAS
POR SEGUNDA VEZ A ORAR.

(PAUSA CORTA)

SAETA 49/27

A PEDRO, SANTIAGO Y JUAN
POR SEGUNDA VEZ LOS VISITA,
Y SUS ANGUSTIAS SE EXCITAN [Y SUS ANGUSTIAS LE EXCITA]
VER QUE DORMIDOS ESTÁN.

SAETA 51/28

CON LA MISMA PETICIÓN,
ORA MÁS PRÓDIGAMENTE,
Y UN GRAN COPIOSO SUDOR
DE SANGRE A RAUDALES VIERTE
EL CUERPO DEL REDENTOR.

[Jesús anuncia a los Apóstoles que estará solo]

JESÚS

Ya todo lo que veréis
estad muy bien preparados;
es preciso que os forcéis
porque luego quedaréis
todos escandalizados.

[A todo lo que veréis]

[es preciso que esforcéis]

SAN PEDRO

Señor, nunca temo yo
ni temo a desmayar;
para mí fuera un baldón
tenerte que abandonar.

[ni me dejo desmayar]

JESÚS

No te muestres tan constante,
Pedro, que no lo serás.

[*quizás falten dos versos; seguramente
y antes de que el gallo cante
del Señor renegarás.*]

SAN PEDRO

Señor, haré lo que digo
pues así tiene que ser.
Si conviene contigo
morir, no te negaré;
está mi cuerpo dispuesto
en derramar yo mi sangre
por defenderos, Señor;
y este alfange que aquí veis,
será una muralla fuerte
entre estas razas cobardes
hasta que me den la muerte.

[si se ofreciere contigo]

[*este verso y el anterior presentan alguna alteración*]

[ante estas razas cobardes]

[El Arcángel consuela a Jesús]

SAETA 52/29

COMO EL PADRE ETERNO VE
SU HIJO EN TAL DESCONSUELO,
AL ARCÁNGEL SAN GABRIEL
LE ENVÍA DEL ALTO CIELO
QUE LE AYUDE A PADECER.

ÁNGEL

Soberano Dios y hombre,
sustancia divina y pura,
segunda de las personas
de la Deidad trina y una,
vuestro Padre celestial
aquí me manda que acuda
para daros fortaleza
en la aflicción que os circunda.

[en la aflicción que os inunda]

Este cáliz de amargura,
Señor, tenéis que gustar,
para con él remediar
a la humana criatura.

[Señor, tenéis que probar,]

Moderad al contemplarlo
vuestra pena y sentimiento,
que para salvar al hombre
se necesita todo esto.

[necesario es todo esto.]

No temas el padecer
ni rehúses el morir,
que si el hombre ha de vivir,
padeciendo tú ha de ser.

No oprima tu corazón
ni aflicción ni la tristeza,
pues te dará fortaleza
lo divino en tu pasión.

¡Sangre y agua estáis sudando
pensando en tal sufrimiento!

Yo os encargo la paciencia
en nombre del Padre eterno.

[Prendimiento]

SAETA 54/30

JUDAS COMO CAPITÁN,
YA VIENE, CRISTIANOS MÍOS,
PARA LOGRAR LA TRAICIÓN
QUE DESEAN LOS JUDÍOS.

(PAUSA)

SAETA 55/31

LOS APÓSTOLES TURBADOS
AL RUIDO DE TAMBORES
HUYEN MUY PRECIPITADOS.
SAN PEDRO Y SAN JUAN SE ACOGEN
TRAS DE SU MAESTRO AMADO.

JUDAS

Así que entremos, lo busco
y veloz corro a su encuentro.
En prueba de su amistad,
soy su amigo verdadero,
le beso y tiendo los brazos;
y vosotros al momento
con cuidado aprisionáis
a aquel a quien yo le dé el beso.

[como amigo verdadero]

[a aquel a quien yo dé el beso.]

CAPITÁN

(A JUDAS)

Los ministros de Tiberio
le siguen sin vacilar
y a Jesús el Nazareno
presto le tienen que entregar,
y si tratas de engañarnos
con una villana acción,
al impulso de mi acero
te atravieso el corazón.

[te siguen sin vacilar]

[presto tienes que entregar,]

SAETA 56/32

SE LEVANTA CON MALDAD
Y SE LLEGA A SU MAESTRO.
LO BESA CON FALSA PAZ,
QUE ES LA SEÑAL QUE HABÍA PUESTO
PARA EL SEÑOR ENTREGAR.

[PARA AL SEÑOR ENTREGAR]

JESÚS

Amigo, ¿a qué has venido?
¿a vender al hijo de Dios
con un ósculo de paz?
¿A quién buscáis, gente armada?

[verso de 9 sílabas]

CAPITÁN

A Jesús el Nazareno.

JESÚS

(JESÚS LE DICE:) Yo soy,
ya principio a padecer;
si me venís a prender,
aquí me tenéis, yo soy.

(SE CAE LA TROPA MENOS EL CAPITÁN
DE LOS JUDÍOS, PARA DECIRLE COBARDE) [el capitán llama cobardes a los de
su grupo]

JESÚS

Alzaos, alzaos ya,

porque lo ha profetizado
y por mi Padre ordenado,
sin duda se cumplirá.
(SE LEVANTAN)

[porque lo profetizado]

CAPITÁN
Soldados de Tiberio,
¿retrocedéis ante
la vista de un hombre?
¡Cobardes! ¡Sois unos cobardes!
El castigo y la pena de la ley
caerá sobre vuestras cabezas.

[*parlamento en prosa*]

JESÚS
Aquí ya me tenéis
pues ya llegó la hora
y el poder de las tinieblas.

[*verso de siete sílabas*]
[pues ha llegado la hora]

SAN PEDRO
¡Atrás, atrás los sayones!
fuera de aquí los malvados,
pues que venís arrestados
e impíos los corazones,
y aunque el brazo débil ya
y cansado por los años,
a vuestros torpes amaños
resistencia le opondrá.
Atrás repito, ¡canallas!
o veréis vuestra ruina,
que a la justicia divina
no se opone humana valla.
¡Mataros! Mataros quiero
con mi vengadora mano
(A MARCOS)
pues tú que estás más cercano
recibe el golpe primero.
(CORTA LA OREJA A MARCOS)

[*la palabra “arrestados” no es correcta*]

[y aunque el brazo es débil ya]

[y tú que estás más cercano]

JESÚS
Pedro, jamás con hierro has de obrar,
deja el cáliz consumir;
y ya puedes dirigir
el acero a su lugar.

[(*EL MAESTRO DICE A PEDRO:*)]
[Jamás con hierro has de obrar,]

SAETA 60/33

MIRAD CÓMO LOS TIRANOS
CONJURADOS A UNA VOZ,
A TODO UN HIJO DE DIOS
ATAN SUS DIVINAS MANOS

(PAUSA CORTA)

(LOS JUDÍOS ATAN A JESÚS CON UNA CUERDA QUE HAN TRAÍDO)

SAETA 61/34

PRESO TRAEN AL SEÑOR,
CRISTIANO ATIENDE Y VERÁS,
CÓMO SUFRE POR TU AMOR
LOS TORMENTOS QUE LE DA
AQUESTE INFAME ESCUADRÓN.

[Pilatos y Flavio]

SAETA 62/35

COMO FLAVIO SE ENTERÓ
QUE HABÍAN PRESO A JESUCRISTO,
QUISO INFORMAR A PILATOS
DE LAS COSAS QUE HABÍA VISTO.

PILATOS

Indudablemente pasa hoy
algo extraordinario
en la ciudad,
pues mi criado Flavio
viene demasiadamente
agitado.

[en prosa]

(A FLAVIO)

¿Qué traes, que vienes tan conmovido?

FLAVIO

Señor, yo no sabré expresar
lo que por mi mente pasa,
pues mi corazón se abrasa
y no acierto a relatar;

pues a un hombre que yo vi
que muchos milagros obraba,
en el momento en que oraba
en el huerto de Getsemaní,

[verso de 9 sílabas]

los fariseos y escribas
todos con lanzas y espadas
lo prendieron sin piedad
y amarrado lo conducen;
y lo piensan presentar
según la turba decía

[verso de 9 sílabas]

a jueces de la ciudad.

[si esta es otra redondilla, ha perdido las rimas]

Os hablo del Galileo
que es Jesús el Nazareno

[falta un verso que podría ser en cuanto llegara el día]

que según pruebas ha dado
tiene algo de supremo.

[que tiene algo de supremo]
[según las pruebas que ha dado.]

PILATO

Ja, ja, ja.

FLAVIO

Señor, si como yo,
lo hubiera visto,
y como yo lo hubiera oído,
no se riera de fijo,
pues con sus cosas demuestra
que si no es Dios,
será su hijo.

[*aunque hay rimas, este parlamento parece no someterse
a ninguna regla métrica*]

PILATOS

(*ALGO AFECTADO*)

Continúa y dime,
¿qué has visto?

FLAVIO

Indudablemente, ese hombre
pertenece a la familia
de los Dioses.
Es patrono de la verdad
y la virtud,
y azote de la mentira,
del horror y del vicio
y sensible y compasivo
a los males ajenos.
La blandura, dulzura,
y suavidad de sus palabras
llegan hasta el fondo del alma,
hasta el fondo del corazón.
Yo lo he visto tocar con su saliva
a los ojos de un ciego,
y de seguida le restituyó
la vista.
Yo lo he visto tocar
con sus manos la cabeza
de un enfermo y al momento
ha desaparecido el mal.
También lo he visto abrir
las puertas del templo
con sólo una palabra,
y con otra secar una higuera.
Por último, señor,
quisiera que mis palabras
fueran poderosas
para dar al mundo cuenta

de cuantos portentos he visto.
Los sabios del Sanedrín,
los doctores de Jerusalén,
le salen al encuentro
haciéndoles en él preguntas
que él satisfecería
con solo una palabra.
Un hombre cuya mirada fascina,
cuya mirada es irresistible,
cuyo semblante es trono
de modestia y de alegría,
cuya frente de candor
y de hermosura brilla,
brilla como la Aurora matutina,
y cuya Magestad
tiene algo que estremece.
Es indudablemente el azote
de los fariseos,
de esos hipócritas
especuladores.
También habló muchas parábolas
que yo no comprendo/recuerdo.

[le salían al encuentro]
[haciéndoles a él preguntas]
[que él satisfacía]

[Judas cobra el dinero a Caifás]

SAETA 63/36

JUDAS COMO CAPITÁN
DELANTE DE LOS MALVADOS,
LLEVADO DE SATANÁS
SE ENCAMINA APRESURADO
A LA CASA DE CAIFÁS

JUDAS

Soberano sacerdote,
ya logramos nuestro intento,
los soldados con fiereza
a mi Maestro falaz
le prendieron con presteza
y amarrándole sin tardar
lo llevan con ligereza
a la casa de Anás.

[por la versificación y la superfluidad de algunas palabras con las que se busca la rima, se nota alteración de la composición]

CAIFÁS

Tomad, el dinero pactado.
(ENTREGA LAS TREINTA MONEDAS)

JUDAS

Uno, dos, tres, cuatro, cinco, diez, quince,
veinte, treinta, cabal está

la cuenta, quedo satisfecho.

[Jesús en casa de Anás]

SAETA 65/37

LLEGA A LA CASA DE ANÁS
EL SEÑOR DE LO CREADO,
Y LE RECIBE CON MOFA
ESTE TRIBUNAL MALVADO

ANÁS

Por todas partes relatan
de vos tamaños portentos,
tantos milagros y tantas
anécdotas misteriosas
que no puedo enumerarlas.
Dicen también que en el templo
y en la plaza has predicado
una doctrina y una ley nueva
que en el pueblo a los ancianos
enardeció hasta tal punto
que en tu delirio insensato
por hijo de Dios te tienen
y por su Rey aclamado.
Yo, tu doctrina y tu ley
oir quiero de tus labios. (PAUSA)
Responde pues, y no olvides
que es mi súplica un mandato.

[una doctrina y ley nueva]

[que en su delirio insensato]

JESÚS

Yo hablé en público para que
aprendiese todo el mundo.
¿A mí por qué me preguntas?
Pregúntale a los presentes
que conocen varias gentes
que han asistido a mis juntas.

[¿?]

MARCOS

Al gran sacerdote le das
respuesta sacerdotada
¡Recibe esta bofetada!
(LE PEGA A JESÚS)
y así otra vez no lo harás.

[Al gran sacerdote das]

[¿?]

JESÚS

Hombre, di, ¿por qué me hieres?

ANÁS

Pues a no perder el tiempo

llevarle pronto a Caifás,
que como sumo pontífice
puede a este hombre juzgar.
Pedid todos con afán
que este hombre Cristo muera
y que sea en una cruz,
que bien merece tal pena,
pues pretende hacerse rey
siendo de nación extrajera.
No perder un solo instante
que estamos sobre un volcán
y es preciso a todo trance
evitar tamaño mal.

[*verso de nueve sílabas*]

[No hay que perder un instante]

[Pilato y Claudia]

PILATO

Querida Claudia,
¿A qué debo la fortuna
de verte tan temprano?
¡Estás conmovida, pálida...!
¿Qué tienes?

CLAUDIA

¡Ah, Poncio!
He tenido un sueño horrible,
espantoso,
pero lo más particular,
lo más extraño es
que he soñado despierta.

PILATO

Desecha tus temores, esposa mía.
(*SONRIÉNDOSE*)
Yo bien sé que estás triste.
La ciudad de Jerusalén
no es de tu agrado
¡Pero qué quieres!
Tu pariente Tiberio
dice que necesita
que un hombre como yo
le represente en Israel,
y es preciso conformarse
a vivir en este destierro
hasta el día en que se apiaden
de vosotros,
que confío no estar lejos;
mientras llega ese día
vive tranquila,

tu esposo vela por tu
bienestar.

CLAUDIA

No es eso,
no Poncio,
lo que en este momento
me sobresalta, lo que me aflige,
no es este país.
¡Es un sacrilegio! ¡Un deicidio!
Una cosa horrible, espantosa,
que van a acometer los sacerdotes
y que no quiero que sanciones
con tu aprobación.

PILATO

¡Claudia mía! Tus palabras
me admiran; te ruego
que te expliques.

CLAUDIA

¿Conoces tú a Jesús el Nazareno?

PILATO

¡Ah, sí!
Ese Galileo que recorre
la tribu curando enfermos,
ese hombre extraordinario
que predica una nueva ley,
esa que dice que todos
son hermanos, y muchas cosas
cuyo significado no comprendo.
¿Pero qué tiene que ver
ese hombre con tus sueños,
con tus sobresaltos?

CLAUDIA

Pues bien, Jesús ha sido
preso esta noche por tus soldados
y jamás he visto hombre alguno
tan cruelmente maltratado.

PILATO

¿Cómo sabes tú eso?
¿Ha salido de la ciudad?

CLAUDIA

¡No! Ya te he dicho
que he tenido un sueño
horrible.

PILATO

No creo en sueños,
querida Claudia.

CLAUDIA

¡Poncio! ¿Tú dudas de mis palabras?
Pero yo te juro

que he visto a través de las
paredes de mi cámara
una horda de hombres feroces
que armados de lanzas y espadas,
salían por las puertas de las
aguas a las doce de la noche.

Entre los hombres iban
soldados tuyos y ancianos
sacerdotes del consejo.

Llegaron al huerto de las olivas.

Allí estaba Jesús orando
como de costumbre,
al verle se arrojaron sobre él
como lobos hambrientos.

Jesús, con su inquebrantable mansedumbre,
se dejó atar las manos
a la espalda, luego le condujeron
a la ciudad, a la casa del pontífice;
por el camino las burlas sangrientas,
los crueles golpes,
se prodigaron con un lujo criminal.

Jesús lo sufría todo diciendo
con dulcísima voz:

¡Perdónalos, Padre mío,
no saben lo que hacen!

¡Poncio!, ¡Poncio!, en Jerusalén
va a cometerse

un crimen espantoso,
la sangre del inocente Galileo
caerá sobre tu nombre
mancillándote eternamente.

Tú eres el juez romano,
tú solo tienes derecho de vida
y muerte sobre los judíos.

Yo vengo a pedirte la vida de Jesús;
yo vengo a rogarte que no seas
cómplice en tan nefando crimen.

PILATO

Desecha vanos temores.

¡Tú lo has dicho! Todo
eso no es más que un sueño,

pero si ese sueño fuera realidad
yo te juro que defenderé a Jesús,
siempre que Jesús no haya conspirado
contra Tiberio, mi señor.

CLAUDIA

No te olvides de la palabra
que has dado.

PILATO

Confía. La sentencia de Jesús,
si no resulta enemigo del Imperio,
no se firmará; y en prueba de ello
te entrego mi anillo.

(SE LO ENTREGA)

[Negación de Pedro]

SAETA 72/39

CON LA TURBA SE INTRODUCE
PEDRO, DISCÍPULO AMADO,
Y UNA CRIADA ATREVIDA,
DE ESTA FORMA HA PREGUNTADO

CRIADA DE CAIFÁS

Dime, que arrimado estás
calentándote a ese fuego
¿Tú sin duda eres discípulo
de Jesús el Nazareno?

SAN PEDRO

Mujer, no sé lo que dices
y te aseguro, de cierto,
que a tal hombre no conozco.

CRIADA DE CAIFÁS

¡Cómo puedes decir eso!
si tú le has acompañado
con todos tus compañeros
hasta en el huerto en que fue
por estos soldados preso.

SAN PEDRO

Goce yo mala salud
si a tal hombre llegué a hablar
y déjame calentar
en sana paz y quietud.
Que os digo la verdad a vos
por mi nombre lo aseguro
y si no basta, lo juro

[verso de nueve sílabas]

hasta en el nombre de Dios.

CRIADA DE CAIFÁS

Hombre débil y embustero,
por qué niegas neciamente
y bajo ese juramento
que a proferir te atreviste,
que a Jesús el Nazareno
no conoces, cuando vienes
en compañía y seguimiento
de ese hombre sedicioso
tan atrevido y blasfemo
que con el mayor descaro
alborotando a este pueblo
se finge hijo de Dios.
Todos bien te conocemos
por ese traje que usas
y tu ingrato y bronco acento
peculiar de tu provincia,
que eres de los galileos.

[todos muy bien conocemos]

SAN PEDRO

Vuelvo a jurarte, mujer,
por el solio siempre excelso
de vuestro César Augusto,
por el alto firmamento
y por la sacra deidad
de aquel alto Ser supremo,
que a tal hombre no conozco.
Si profano el juramento
con que la verdad te digo,
juro sencillo y sincero
vengan sobre mí las penas,
que experimente el tormento
que las sabias sinagogas
y leyes de aqueste reino
fulminen contra el perjurio,
que gustoso me someto.

CRIADA DE CAIFÁS

Ya veo cuán rudo eres,
malicioso torpe y necio,
pues pretendes engañarme
con tan loco atrevimiento
de negar tan tenazmente
que Jesús es tu maestro,
que le sigues y le oyes
como fausto y como ciego,
y en el supuesto que eres
cómplice en sus desaciertos,

pagarás tu necesidad
como él sus malos hechos,
pues siempre de día y noche
en todo lugar y tiempo
a su lado te encontraste.
Por ahora me contento
con tratarte cual mereces,
que es con el mayor desprecio,
que por no oírte ni hablarte,
de tu presencia me ausento.

SAETA 73/40

CON JURAMENTO NEGÓ
QUE A CRISTO NO CONOCÍA
NI ANDABA EN SU COMPAÑÍA,
Y LUEGO EL GALLO CANTÓ

(CANTA EL GALLO)

SAN PEDRO

¡Ay, triste de mí! ¿Qué he hecho?
A mi Dios hice traición,
infame y blasfema boca
que os ha negado, Señor.
Mi pecado, mi delito,
el gallo me recordó;
su canto deja cumplida
de Jesús la perdición.

(SE ARRODILLA)

¡Ay de mí, misericordia!
¡Misericordia, oh mi Dios!
Que si mi crimen es grande
vuestra clemencia es mayor.
¡Os pido misericordia!
¡Piedad, Señor, compasión!
Doleos de mis quebrantos,
de mi angustia y mi dolor.
Derramaré tantas lágrimas
con inmensa contricción,
que surcos en mis mejillas
han de abrir ellas, Señor.
¡Misericordia os demando!
¡Misericordia, Señor!

[con tan grande contricción]

[Jesús enjuiciado ante Caifás]

CAIFÁS

¡Me alegra el veros, Jesús,
pues ha llegado ya el tiempo
en que se descubran todos
tus locos atrevimientos,
con que has traído engañado
y alborotado a este pueblo
con tus enredos y embustes
e innumerables excesos.
Debes tener advertido
que estás en juicio, y luego
conforme a las leyes, de justicia
tendrás el merecimiento.

[*verso que se excede en el número de sílabas*]

¡Ea! Vengan los testigos
y empecemos el proceso
de su causa, pues conviene
se le dé muerte a ese hombre
para que se salve el pueblo.
(A LOS TESTIGOS)
Decid con toda franqueza
¿Qué sabéis de este embaucador?

[*verso de nueve sílabas*]

MARCOS

Este hombre ha dicho
que no está el día lejano
en que mil nubes de fuego
se crucen por el espacio
y que en ellas vandrà Dios
y él a su diestra sentado;
que la gran Jerusalén
con sus templos y palacios
en escombros convertidos
sería el furor del rayo;
que los muertos en sus tumbas
nueva vida recobrando,
saldrán para presenciar
el universal espanto.

[Este hombre ha proferido/mantenido]

Dice también que su carne
es el pan glorificado
que descendió de los cielos
para lavar el pecado;
que Dios y él son uno mismo
aunque distinto entre ambos,
y que tiene de los hombres
vida y fortuna en sus manos.
Al escuchar sus palabras
todo el pueblo horrorizado,
por hijo de Dios y Rey
lo aclamó, y ante sus pasos
arrojó flores y palmas
con estúpido entusiasmo.

[sería del furor del rayo]

Lo que he visto y que he oído
ya lo he dicho en mi relato.

CAIFÁS

¿Y no respondes a nada
de lo contra ti afirmado?
Yo, te juro por Dios vivo,
si eres el Cristo llamado
que nos digas de contado
si de Dios eres el hijo.

[no tiene sentido]

JESÚS

Tú lo dices (*ÉL RESPONDE*),
y algún día verás
bajar al hijo del hombre
con suprema majestad
a juzgar a todo el orden.

[y algún día tú verás]

[a juzgar a todo el orbe]

(*BAJANDO LAS VESTIDURAS*)

[¿?]

CAIFÁS

¡Has blasfemado! ¿No habéis oído?
¿Para qué ya los testigos?
¡Qué os parece la blasfemia
que ante mi presencia ha dicho!
Acabemos las tolerancias.
¿Hay quien defienda al acusado?

[Acaben las tolerancias]

[verso de 9 sílabas]

NICODEMOS

Suplico al noble consilio
me preste un poco de atención,
pues deseo ocuparme en la defensa
de Jesús de Nazaret,
y al efecto me encomiendo
a vuestra clemencia y empiezo.
He registrado los libros
de nuestra santa ley,
y basándome en las leyes
que prescriben los libros santos,
quiero advertiros que os halláis
con intención marcada
de condenar a Jesús
contra toda ley,
cual si fuera culpable,
que lo creo imposible.
Sí, señores. Es imposible
que a un hombre que sólo ha
practicado la virtud
durante el transcurso
de su vida, se le dé una

muerte ignominiosa
sólo por apellidarse justo.
¡Jueces de Israel!
meditad sobre el proceso
que ilegalmente habéis atectado
contra Jesús, ese que vosotros
llamáis reo,
y yo proclamo inocente;
y resultando verse a simple vista
que esa muerte es contra
toda ley,
y sí hija de la más ignominiosa muerte
y terrible iniquidad.

[que ilegalmente habéis ¿atestado?]

[y sí hija de la más ignominiosa ¿?]

ANÁS

Caifás, protesto
contra las inculpaciones
que Nicodemos dirige
a los doctores de la ley
y en nombre del colegio sacerdotal.
Os suplico que le llaméis al orden.

CAIFÁS

Nicodemos, la reclamación de Anás
es juiciosa, y os prohibo
las inculpaciones graves,
que estoy resuelto a impedir.

NICODEMOS

Tomo sobre mí
toda responsabilidad
en uso de mi derecho
y en cumplimiento de mi deber.
Los señores jueces
tienen la obligación
de oír la voz del que defiende
a un inocente.
La defensa que hago a favor
de Jesús,
comprendo que desagrada a muchos,
pero yo escusado por la ley
me propongo defenderle;
y si las razones que yo exponga
les parecen a los señores jueces
calumnias, que las juzguen
y las castiguen severamente
después de haberlas oído,
pues todas se encaminan
a buscar el esclarecimiento
de la verdad y el triunfo

de la inocencia.

CAIFÁS

¿Es decir que acusáis
al consejo supremo?

NICODEMOS

Defiendo tan solo al inocente.
El oficio de acusador,
ya sabe el gran pontífice
que Nicodemo no lo conoce
porque lo juzga
indigno de sí.

CAIFÁS

¡Pero os valéis de unas armas
prohibidas!

NICODEMOS

La verdad es que el arma
de que me valgo
para defender la inocencia
de Jesús contra la injusticia;
y os ruego que no me interrumpáis
si no queréis que mi discurso
sea interminable.

[La verdad es el arma]

CAIFÁS

Moderad la dureza
de vuestras palabras,
y después que hayáis terminado
vuestro discurso, el consejo
sacerdotal juzgará
acerca de la pena que os pueda
o no caber en los términos
de la defensa que hagáis.
No olvidéis la advertencia,
y continuad.

[¿?]

NICODEMOS

Veamos pues, si se ha dado
a la causa de Jesús
la publicidad exigida por la ley,
para que el pueblo se convenza
de que se condena a un inocente
a la muerte afrentosa del patíbulo;
ahora pregunto
si eso se ha hecho en todo
o en parte con arreglo a la ley,
pues una de las bases contradictorias

es hallarnos en plena noche
y en incumplimiento de ilegalidades
las puertas de esta casa
se hallan cerradas, por cuya razón
no se pueda dar a la sentencia
que nos ocupa, el carácter exigido por la ley.

[y en incumplimiento de legalidades]

¿Cómo queréis que yo
miembro de este tribunal,
defensor de Jesús de Nazaret
a cuya causa atendéis, que
basado por encima de la ley
deje de deciros que a propósito
de condenar contra toda ley
a un hombre a quien la ley
proclama inocente?

[pasando por encima de la ley]

[¿?]

¿Por qué no veo al pueblo
apiñado en torno de nosotros
escuchando cuanto se diga
en contra de Jesús?

¿Por qué no es de día?

¿Por qué las puertas de esta casa
se hallan cerradas?

Si no, por qué tenéis propósito
de condenar en las tenebrosas
sombras de la noche, a un hombre
cuya inocencia es más clara
que la esplendorosa luz del día.

¿A qué tanto ahinco en condenar
esta misma noche a Jesús,
si sabéis que vuestra sentencia sería
ilegal?

Nuestra ley anula todas las sentencias
dictadas en los días de fiesta
y en la solemnidad de la Pascua;
por consiguiente, jueces de Israel,
yo no puedo pensar que desconozcáis
las leyes en las que sois doctores.
De consiguiente, jueces de Israel,
quiero por ahora preguntaros
si se ha dado a Jesús la libertad
de defensa que la ley concede a los acusados.

A esta pregunta contestaréis en secreto
que lejos de permitir a Jesús
la libertad de defensa,
habéis procurado poner todos los
obstáculos imaginados para impedir
que nadie se ocupe de tal defensa.

Pues bien, siendo esto así,
supongo que habéis dicho en vuestro
interior “¿Para qué hemos de oír

una defensa que no se necesita?
¿ni para qué perder el tiempo
en lo que no queremos entender?
¿Para qué oír la relación de las
virtudes de Jesús
si nosotros le hemos condenado
en nuestro interior y queremos
que muera en un patíbulo?”
¿Sabéis lo que hubiera obtenido
por resultado su defensa?
Pues hubiera sido poner en claro
su inocencia y vuestras ilegalidades.
No quiero acordarme de las amenazas
que me habéis dirigido, y con desprecio
mío, que tal cosa ha hecho, os advierto
que no me intimidan las amenazas,
y como ya no me importa vivir, la muerte
no puede quitarme la serenidad
ni la decisión,
por eso os digo ahora, sin zozobra,
que vosotros todos habéis puesto
todos los medios posibles
para impedir que los testigos
fuesen confundidos.
Quiero tocar a punto de conclusión,
pues supongo que con mi defensa
os estoy molestando,
pero antes de concluir, os digo
y repito que Jesús es inocente,
y vosotros queréis condenarle
a muerte a pesar de su inocencia
y a pesar de la ley.

[¿?]

[¿?]

ARIMATEA

Suplico al gran sacerdote Caifás,
pontífice supremo y presidente
de los jueces de la nación,
me presten su consentimiento
para prolongar la defensa de
Jesús de Nazaret.

CAIFÁS

Podéis proseguir,
evitando toda inflación.

[evitando toda infracción] [evitando toda dilación]

ARIMATEA

Yo bien sé que los nobles varones
que constituyen este sagrado consilio
sentirán en el alma que yo sea osado
en defender a Jesús,

pero en uso de las facultades
que me conceden las leyes de Israel, que
admiten libertad absoluta de defensa
al acusado, me dedico y doy principio.
¿Qué significa, jueces de Israel,
que Caifás, el gran pontífice,
haya conjurado por el santo nombre
de Dios a Jesús de Nazaret
para que este respondiera a una pregunta
malintencionada?
Resulta inocente el acusado
y lejos de ponerle en libertad, buscáis
un nuevo recurso para sentenciarle,
y contra viento y marea
pronunciáis una sentencia ilegal,
inicua e improcedente.
¡He ahí, jueces de Israel,
la libertad de defensa que habéis dado
a Jesús, a esa inocente víctima
de vuestra desesperante injusticia!
Si el tribunal de la Nación
conoce las leyes ¿por qué no obra
como el Señor manda que obre un tribunal?
No sólo no habéis cumplido con vuestro
deber de jueces, sino que os habéis
aprovechado de vuestro poder para
obrar con iniquidad.
¿No sabéis que la ley prohíbe
que se pregunte a los acusados
obligándoles con juramentos
a contestar?
¿Por qué no se ha obrado así
con Jesús, obligándole a responder
lo que vosotros habéis de tomar
por una blasfemia cuando no lo es?
¿Son acaso respeto y protección
los malos tratamientos, los durísimos
insultos de los que vosotros
y en particular vuestros agentes
le han hecho objeto?
Miradle, señores.
(SEÑALA A JESÚS)
Mirad a Jesús, porque le tenéis
delante abismado en su dolor;
y después de mirarle, decid si no
os habéis cebado en él, como perros
rabiosos.
Su rostro lleno de profundísimas
heridas, cuajado de asquerosas salivas,
el semblante hinchado y lleno de

cardenales, sus cabellos descompuestos
y empapados en agua cenagosa
y sangre cuajada, su cuerpo débil
y lleno de heridas, las gruesas cuerdas
que oprimen su cuello y manos;
un guantelete de hierro, marcado
en el rostro por las manos irritadas
de un criado de Anás en la casa de Anás.

Pero lo más terrible, lo más ilegal
y vergonzoso es que Anás no ha
reprendido al criado, sino por el contrario,
ha celebrado la acción.

Yo recuerdo, y vosotros también lo tendréis
presente, la algazara y alborozado
júbilo con lo que hemos recibido.

[¿? con que lo hemos recibido]

Yo recuerdo estar todos rebotando
de alegría, y ahora os regocijáis
al verle penetrar en esta sala,
conducido por la plebe y arrastrado
como si fuese un animal inmundo.
¿Es este, señores, el respeto que debe
inspirarnos el inocente Jesús
durante el tiempo terrible que
permanece sentado en el banquillo
de los acusados?

Mientras tanto, se le insulta
y martiriza por vuestros sirvientes
y verdugos, y todos vosotros miráis
llenos de satisfacción a Jesús
en vuestro poder, y os sonreís
de gozo al verle tan martirizado
y agobiado.

Jueces de Israel, dejad que os
pregunte:

¿Quién es el criminal aquí?
¿Dónde está la blasfemia?
¿Dónde está la culpabilidad?
¿Dónde está la ley, la conciencia
del honor al pueblo y la dignidad
de los jueces y del tribunal de Israel?

Señores, vais a perpetrar el crimen
más nefasto de los siglos .

Tened en cuenta vuestra horrible
iniquidad y falta de conciencia,
y pensar que tendréis que sufrir
para siempre las consecuencias
delante de Dios de lo que os
acabo de hablar,
cuyo remordimiento no os faltará
un solo instante

[pensad que tendréis que sufrir]

durante el transcurso de la eternidad.
(*LOS JUECES SE LEVANTAN*)
¡Vámonos a la presidencia!

CAIFÁS

Tranquilizaos, señores,
y no queráis retardar
con tumultos infructuosos
la rápida acción de la ley.
Ante todo no debemos olvidar
la causa del Nazareno.
Calmaos, pues, y volver
a vuestros puestos
con la seguridad de que
para todo llegará su hora.

(*TODOS SE SIENTAN AFECTANDO ORGULLO*) [en el original efectuando]

BENJAMÍN

Pido la palabra.

CAIFÁS

¿Qué deseáis?

BENJAMÍN

Hablar contra el Nazareno
y sus defensores.

CAIFÁS

Podéis hacerlo.

BENJAMÍN

¿Hasta dónde llegará la paciencia
y la tolerancia de los jueces
de la Nación?

Yo me causo error y me avergüenzo [Yo me causo horror y me avergüenzo]
de mí mismo,

y maldigo los odios
y la inteligencia
que me ha servido
para enterarnos de las atrevidas
insolencias que nos han dirigido
los audaces, inicuos, indignos
y corrompidos Nicodemos y Arimatea.

¿No sentís los gritos de vuestro
espíritu, que os dice que venguéis
vuestra dignidad?

¿Cómo no pedís la muerte de los
que tan asquerosamente os han
ofendido?

Sólo una palabra basta

¿por qué no la pronunciáis?

CAIFÁS

Yo ya la he dicho.

BENJAMÍN

Sí, hagamos verter al Nazareno
y a sus procaces defensores
todas las gotas de sangre
en un infamante patíbulo.

¿Cómo se nos acusa de criminales,
de asesinos, por nuestros mismos compañeros?

Esto, señores, irrita la sangre
y subleva el espíritu del alma
más templada.

¿Y dejaremos impune este crimen?

¿Desistiremos de nuestro empeño?

No, mil veces no;

condenemos a Jesús y a sus malvados
defensores al más infame
y degradante suplicio.

¡Oh! me horrorizo y estremezco
al pensar que tal vez acobardados,
retrocedierais en el glorioso
camino que habéis emprendido;
porque si tal hicierais,
entonces mereceriais

los calificativos con que

os ha dirigido Nicodemos y Arimatea,

[se os han dirigido Nicodemos y Arimatea]

y entonces yo moriría de vergüenza

y de rabia, y pediría a Dios

con voces desesperadas, que redujera ...¿?

vuestro cuerpo,

que infamara vuestra memoria,

que vuestros hijos horrorizados de vosotros,

procuraran buscar otro nombre

y otra descendencia que no fuese

la vuestra, y que hasta la tierra

se negara a recibir las cenizas de

vuestro polvo,

y que estas cenizas fueran entregadas

al huracán,

para que las arrojase al espacio

donde no flota ningún cuerpo,

ni hay memoria de ningún ser.

Y esto aún sería poco para satisfacer

mis deseos de confundiros y castigaros

por vuestra iniquidad, y bajaría

al sepulcro maldiciendo y seguiría

maldiciendo hasta la otra vida,

y no cesaría alcanzar de Dios
para con vosotros el castigo más
grande que su divinidad infinita
pudiese concebir.

¡Ah! perdonad mi exaltación, señores,
si me he dejado llevar de los
torrentes de arrebató.

Cumplid con vuestro deber
y vuestro recuerdo brillará en
la historia como el sol brilla
en el horizonte.

¿No recordáis las inculpaciones
y los crímenes del acusado y
sus defensores?

¿Faltan pruebas y artículos en
la ley que condenan severamente
tales delitos?

¿Falta valor a los jueces para
arrojar con todo rigor de ley
a estos criminales al patíbulo?

Si nada nos falta, señores,
¿qué vacilamos?

Caiga todo el peso de la ley
sobre los malos hechos y
criminales.

Maldito de Dios eterno sea
el que piense de otra manera,
y las maldiciones del pueblo
caigan sobre su frente pervertida.

Maldíganles sus hijos y sus
abuelos, y escúpanles en el rostro
sus esclavos, y mueran abandonados
en un muladar pisoteados por los
animales más asquerosos; que su alma
la lleven los demonios a la nación
más tenebrosa de los infiernos.

NICODEMOS

Ya os he dicho
que tomaba sobre mí
toda responsabilidad
de mis aseveraciones. Si creéis
justo condenarle a muerte,
iré al suplicio con más serenidad
que la que tenía al dirigirme
aquí a la segunda vigilia de la noche.
Por consiguiente,
como no lograréis intimidarme
con gritos y con amenazas,
podéis ahorraros los gritos

[y no cesaría hasta alcanzar de Dios]

[*en el original* de acusados]

[la lleven los demonios a la región]

[si creéis justo condenarme a muerte]

[¿?]

y dictar la sentencia desde luego,
y disponer que al punto se ejecute.
(NICODEMOS DIRIGIÉNDOSE A ARIMATEA)
Huyamos de este sitio, donde
la ley empuña el puñal del asesino,
donde los jueces tienen el aspecto
de los verdugos.

ARIMATEA
Sí, marchemos al instante
y en virtud,
busquemos asilo, que ello nos
hará felices.
(VAN AL SEÑOR Y ESTE LOS BENDICE)

SAETA 78/43
LOS JUECES DE CARIDAD
SE DESPIDIERON LLORANDO,
Y MARCHAN CON HUMILDAD
AL TRIBUNAL DE PILATO

*(VAN A PILATO Y LE MANIFIESTAN
QUE HAN DEFENDIDO A JESÚS
Y NO HAN CONSEGUIDO NADA)*

CAIFÁS
Terminemos este enojoso asunto.
Llevadle, pues, a Pilato.
Con cuidado conducidlo,
no se os vaya de las manos
un hombre tan atrevido;
y no ceséis de pedir su muerte
con gran ahinco, y que sea en una cruz
como hombre que es inicuo,
porque muriendo este hombre
quedará el pueblo tranquilo.
Pedid la fiera sentencia
y que muera este hombre Cristo.

[Arrepentimiento de Judas]

JUDAS
Un volcán siento en mi frente,
y con él traidor he sido. [que con él traidor he sido]
¡Lo he vendido!
¡Lo he vendido!
¡Es inocente!
¡Inocente!
¡Yo no puedo sosegar ni un instante!
¡Qué amargura!

¡Creo que he perdido el seso!
¡Pues yo deliro, no hay dudas!
¡Veo visiones!
¡Veo fantasmas!
¡Y la verdad, no recuerdo
si es realidad lo que hice
o si sólo ha sido un sueño!
Por un ciego error vendí a mi Maestro
y Señor, mas su cariño y su amor
deshace lo que emprendí.
Tomad, tomad el dinero pactado
de mi nefasta traición.
Del justo la sangre noble vendí;
no tengo perdón.
Que el precio que tan hábilmente
tomé con villana acción,
lo devuelvo eternamente;
pasará sobre mi frente
y mi alma la maldición.
Que venga presto un sayón
y la cabeza me corte.
Mi tronco en los arenales
con horror Egipto vea,
y mi carne pasto sea
de los hambrientos chacales,
y hechos pedazos y trizas
a mi instinto avieso
ardan mis roídos huesos
y aventense mis cenizas.
¡Misericordia! Mi juicio
halla el infame delator.
(SE ARRODILLA)
¡Libertad a mi Señor!
¡Libertadle del suplicio!

[que el precio que tan vilmente]

[pesará sobre mi frente]

[¿?]

[¿?]

CAIFÁS

¿Qué nos importa a nosotros
que vengas con argumentos?
Tú viniste a ofrecer la venta
de tu Maestro. Atrás no puedes
volver.
Con que quítate delante,
no vuelvas aquí jamás,
haberlo mirado antes.

JUDAS

¡Oh baldón!
¡Oh vil sonrojo!
¡Pontífice despiadado!
Esas monedas arrojó,

(LAS TIRA)

que entre vida y muerte escojo
el morir desesperado.

¿Qué has hecho, Judas?

¿Qué has hecho?

¿Has podido ser tan vil,
que a mi Maestro y Señor
barbano impío vendí?

[¿?]

¡Ay, delito horrendo!

Por todas partes que miro,
espantada la gente
huye de mí.

¡Mi faz aterra!

¡Asombra mi mirada!

¡Parece que la tierra me rechaza de sí!

¡Mi frente arde!

¡Mi corazón cobarde se abrasa de manera
que parece que tengo ardiente
hoguera que quema mis entrañas!

[¿?]

Y yo al verme solo y abandonado
sin tener un amigo que consuelo
me dé, ni hogar ni abrigo.

Así desesperado exhalaré
el amargo sufrimiento
mi triste vida,
mi afectado aliento.

[en amargo sufrimiento]

Yo te vendí, Jesús,

¡Mi Dios!

¡Mi Padre!

¿Cómo no vino un rayo
descendiente del cielo
con presteza a dejarme
convertido en cenizas
antes que tal vileza
yo cometiera en ti?

¿Cómo al instante la tierra
no se abría y mi ser maldecido
no tragaba,

y en el momento mismo
en que exhaleve perpetraba
cobarde y falaz alevosía.

[¿?]

Dando castigo al criminal
que ahora conoce
su perfidia, sufre y llora,
acabe la existencia
que aborrezco,

jamás alcanzaré misericordia.

¡Perdón..., no lo merezco!

¡Jamás..., mi alma delincuente
tendrá castigo eterno!

¡Ven Lucifer!
Acude, que maldito del mundo
bajaré al Infierno.
Ya apresto mi suplicio.
(ATA LA CUERDA)
Cuerda fatal, conduce
al precipicio
a mi espíritu rebelde,
pues no puedo esperar
perdón, ni calma.
¡Demonio tentador!
¡Toma mi alma!

SAETA 80/44
AL PRETORIO YA ES LLEGADO
ESTE CORDERO INOCENTE,
Y SALE ESTE PRESIDENTE
Y PREGUNTA A LOS SOLDADOS

PILATO
Pontífice, senadores, ancianos,
magistrados y escribas,
que presentáis para hacer
este hombre cargo.

[¿?]
[¿?]

MARCOS
Si no fuese malhechor,
no lo hubiésemos traído.

PILATO
Id, juzgadle vosotros
según la ley lo escrito.

[según la ley y lo escrito]

MARCOS
No nos es dado a nosotros
quitar la vida, y decimos
debe juzgarle supuesto
que el orden ha subvertido
negando pagar al César
proclamándose Rey Cristo.

[que debéis juzgarle, supuesto]

PILATO A JESÚS
¿Tú eres Rey de los judíos?

JESÚS
¿Eso que me has preguntado
es de tu libre albedrío
o es que de mí te han hablado?

PILATO

¿Acaso soy yo judío?
Tu nación y tus pontífices
te entregan al brazo mío.

DICE JESÚS A PILATO
Te digo en segunda vez:
mi reino no es de este mundo,
y no tienes que temer.

PILATO
Luego ¿tú eres Rey?

JESÚS
Tú dices que soy Rey,
mas yo nací y vine al mundo
a dar fe de la verdad.

MARCOS
Ilustre pretor romano,
a este hombre convicto, reo,
a tu justo tribunal
para que juzgues traemos,
pues con sus falsas palabras,
tiene aluminado al pueblo,
predica falsas doctrinas
nuestras leyes ifringiendo,
proclamándose el iluso
hijo de Dios verdadero,
y ofreciendo a quien lo crea
un porvenir lisonjero,
brindando con su grandeza
prosperidades sin cuento,
mucho bien en la otra vida
y un destino pintoresco.
Ofrece paz y dulzura
al lado de Dios eterno,
y que quien sus cosas crea,
tendrá morada en el cielo.
Mas ya todos conocemos
sus brujerías sin cuento
y sea inocente o no sea,
su muerte ambiciona el pueblo.

[¿?]

PILATO
A pedir esa justicia,
conozco tenéis derecho,
mas no me da a enterar
leyes del gran Tiberio
que prohíbe falsas causas
religiosas, y además le

[¿?]
[a partir de aquí hay alteración del verso]

encuentro inocente.
Con que así salid al momento
y llevadle a casa de Herodes;
yo gobierno la Judea
y Herodes en Galilea.
Que él pronuncie la sentencia,
y si vuestro gusto es castigar
al reo,
juzgadle vosotros y sentenciadle.
Yo no sentencio;
la ley es justa,
yo la reverencio.

[En el palacio de Herodes]

HERODES

Esta prisión de Jesús
me tiene, por Dios, inquieto.
Triste y desasosegado,
aprisa he dejado el lecho.
Si yo hubiera de juzgarle
me encontrara muy perplejo.
No encontraré en tal compromiso
por mi vida si es que puedo.
Supuesto que los rabinos
hacer su prisión quisieron,
juzguenlo en su tribunal,
que yo juzgarle no quiero,
y si acaso el compromiso
teme, que también yo temo,
llevenlo a Poncio Pilato
y él sea clemente o fiero.

[¿?]

[¿?]

(ESCUCHANDO)

Rumores de voces y pasos
cercanos en la calle siento.
¿Quién ha de ser? Cual temía,
el Nazareno.

(MIRANDO)

Ya traen a mi presencia,
mas lo que tengo pensado
bien sabré llevarlo a efecto.

[Ya lo tren a mi presencia]

(LLAMANDO)

¡Daniel, escudero!

ESCUADERO

¿Señor?

HERODES

Prevenido, para dentro de un momento
tened una túnica blanca.

[Prevenida, para dentro de un momento]

ESCUDERO

Bien está, señor.

SAETA 81/45

ESTOS LLEVAN AL SEÑOR
CON INDECIBLE INSOLENCIA
Y LO PRESENTAN A HERODES
PARA QUE LE DÉ SENTENCIA

HERODES

Mucho agradezco, a fe mía,
que me presentéis a un hombre
cuya alta fama y renombre
mi curiosidad movía.

(DIRIGIÉNDOSE A JESÚS)

Me alegra el veros, Jesús,
pues por lo que tengo oído,
deberás en mi presencia
hacer algunos prodigios.

[alteraciones de la rima]

Me han dicho que de tus labios
brotan raudales de ciencia,
que al ver tu rara elocuencia,
absorto quedan los labios.

[absortos quedan los sabios]

Que eres fuente de salud
a cuyo divino acento
el cadáver macilento
abandona el ataud.

Que hijo de Dios te apellidas
y que en tu delirio loco
teniendo al César en poco,
de acatar la ley te olvidas.

Que el pueblo, con ansiedad,
arrojó a tus pies flores y palmas,
pues dice que calma la voz
de la tempestad, y hay fariseos

[¿?]

que dice
que te han visto andar
sobre la espuma del mar
sin hundirte en el abismo.

[alteraciones]

Dicen que tu fe y doctrina
dan al hombre la esperanza,
que han de hallar en lontananza
la vida eterna divina.

[que ha de hallar en lontananza]

Si son tus milagros ciertos,
si calmas duelos y afanes,
si de un pan haces mil panes,
si das la vida a los muertos,
¡Oyeme bien, Galileo!

de tu poder y tu ciencia
ahora mismo en mi presencia
ver una prueba deseo,
y de responder bien cuida
que soy tu rey, con que advierto
que puedo darte la muerte
o quitarte la vida.

[*falta una sílaba*]

(PAUSA)

¿Cómo ante un rey está mudo
un hombre que tanto sabe?
Respóndeme antes que clave
tu lengua sobre mi escudo.

¿Calla? Sólo un ignorante
contrariara mis deseos.
Al momento, fariseos,
quitádmelo de delante,
pero ponédle primero
la túnica de demente
y decidle al presidente
que yo juzgarle no quiero
ni las palabras escucho
de un mentecato, de un loco,
que tiene, el necio, en tan poco
lo que ha de tenerse en mucho.

[Jesús de nuevo ante Pilato. Sentencia]

SAETA 85/46

NO VES, ALMA PECADORA,
CÓMO EL SANTO DE LOS SANTOS
LLEGA POR SEGUNDA VEZ
A LA CASA DE PILATO

PILATO

Vosotros me presentáis
este hombre como perverso,
insistiéndome en decir
que mueve y subleva al pueblo.
Yo delante de vosotros
interrogándole veo
que nada de esto resulta,
ni ante Herodes, y resuelvo
no imponer pena de muerte
sino corregirle y luego soltarle
puesto que no arroja más el proceso.
En nuestra Pascua solemne
ya sabéis que se acostumbra
darle libertad a un preso,
oid pues al momento:

[*se altera la métrica*]

¿Queréis suelto a Barrabás,
asesino altanero,
o al Rey de los judíos
que es Jesús el Nazareno
y que Cristo a sí se llama,
por lo que lo tengo preso?

[¿?]

MARCOS

No hay perdón para un malvado,
para un delincuente convicto,
pues el pueblo está irritado
y dice que muera Cristo
y que sea crucificado.
Y aunque os pareciera malo
que se salve Barrabás,
está todo el pueblo unido
y pide su libertad.

[9 sílabas]

PILATO

Si a Barrabás libertad
le doy como estáis clamando,
¿qué hemos de hacer con Jesús,
según él Cristo llamado?
¿Qué mal ha hecho este hombre?
Yo no encuentro en él delito
para a muerte sentenciarle,
y así lo castigaré
dejándolo luego a salvo.
(*TODOS DICIENDO Y LOS JUDÍOS:
NO, QUE MUERA CRISTO*)

[*parece verso interpolado*]

[para a muerte sentenciarlo] *prueba de leísmo*

SAETA 86/47

EN VANO AL PUEBLO ARGUYÓ
PILATO A FAVOR DE CRISTO;
MÁS EL PUEBLO SE IRRITÓ
Y AUN APENAS LO HUBO VISTO,
A BARRABÁS LIBERTÓ

PILATO

Veré si puedo calmar
del pueblo el furor inhumano.
¡Ministros del gran Tiberio!
a Jesús sus vestiduras
prontamente despojadle,
amarradle a esa columna
y fuertemente azotadle.
No diréis que sois demente.
Veamos si así consigo
se le dé mayor castigo

[9 sílabas]

[no diréis que soy clemente]

[no se dé mayor castigo]

a un hombre que es inocente.

SAETA 89/49

[se ha saltado el número 48]

A UNA COLUMNA LO AMARRAN
CON EXCESIVO RIGOR,
TEMIENDO NO SE LES VAYA
DE LAS MANOS EL SEÑOR.

SAETA 90/50

YA PRINCIPIAN DOS SAYONES
CON UNOS DUROS CORDELES
AZOTANDO AL REDENTOR
DÁNDOLE GOLPES CRÚELES.

[A AZOTAR AL REDENTOR]

CAPITÁN

Pegad todos, fuerte, duro.
¿Cómo no viene a salvarte
Dios, tu padre, y a sacarte,
malvado, de tus apuros?
Respóndeme, mentecato:
si es tan grande tu poder
¿cómo permites hacer
contigo tal desacato?
¡Grande tu poder será
cuando dejas que te azotemos!
¿Estás convencido ya
que mucho más que tú podemos?

[si dejas que te azotemos!]

[cuánto más que tú podemos?]

SAETA 91/51

CON UNOS RAMALES FUERTES
LOS SEGUNDOS ACOMETEN,
DÁNDOLE GOLPES CRÚELES,
SU SANGRE PRECIOSA VIERTE

SAETA 92/52

YA DESCANSAN LOS SEGUNDOS
Y VIENEN LOS OTROS DOS,
Y CON MÁS FURIA Y MÁS RABIA
ACOMETEN AL SEÑOR

SAETA 93/53

UN SOLDADO QUE ESTO VIO,
LLENO DE GRAN COMPASIÓN,
LOS CORDELES LE HA CORTADO
CAYENDO A TIERRA EL SEÑOR

SAETA 94/54

COMO LOBOS CARNICEROS,
NO SE QUEDAN SATISFECHOS,
Y CONFORME ESTABA EN TIERRA
LE AZOTAN EN ROSTRO Y PECHO

SAETA 95/55

YA LO LEVANTA DEL SUELO
AQUELLA MALVADA TURBA,
Y LE DICEN AL SEÑOR
SE PONGA LAS VESTIDURAS

SAETA 97/56

LO SIENTAN EN UN BANQUILLO,
Y UNA CORONA DE ESPINAS
PONEN AL REY CELESTIAL
SOBRE SUS SIENES DIVINAS

SAETA 98/57

DESPUÉS QUE LO HAN CORONADO,
CON GRANDES BURLAS Y SAÑAS,
LE PONEN POR CETRO REAL
EN SUS MANOS UNA CAÑA

SAETA 99/58

YA SE HINCA DE RODILLAS,
ESTOS MALVADOS SAYONES,
Y LE INSULTAN Y LE DICEN
MIL INFAMIAS Y BLASONES

[Y ESTOS MALVADOS SAYONES]

SAETA 100/59

UNOS LE QUITAN LA CAÑA
Y DE LA CORONA LE TIRAN,
Y OTROS EN SU ROSTRO ESCUPEN
MUY ASQUEROSAS SALIVAS.

[Y DE LA CORONA TIRAN]

PILATO

¡Oh, terrible situación!
Traed a Cristo al balcón,
que lo vean los de fuera
(SACAN A JESÚS AL BALCÓN)
Mirad a Cristo, Judíos,
y no os llevéis de la plebe.

[este parlamento tiene la métrica perdida]

Está tan atormentado
que a un corazón de bronce
su martirio lo conmueve.
Si queréis que muera, él morirá,
pero escuchadme primero,
consideradlo bien.
Tanto ha sufrido
que aunque el desdichado fuera
reo del más grande delito,
en su humildad
más que en su delito creo.
Contemplad su amargura;
ni aun la forma de hombre
le ha quedado.
Sed compasivos con este desgraciado.
¿Queréis que se perdone?

(TODOS LOS JUDÍOS: NO, QUE MUERA CRUCIFICADO)

PILATO

Yo no encuentro en este hombre
causa para condenarle;
y así, tomadle vosotros
y podéis crucificarle,
pues no me dictan las leyes
y en eso no tomo parte.
Yo lo dejo en vuestras manos;
aplicadle, pues, la pena
que vuestra ley ordena. [7 sílabas]

MARCOS

Esos son pretextos vanos,
porque bien debéis saber
que nuestra ley no consiente
juzguemos al delincuente.
Ese es vuestro deber. [9 sílabas]

De poco os servirá insistir
en favor de ese tirano;
según la ley, ha de morir
por impostor y villano.

Predica públicamente
falsas y nocivas doctrinas [9 sílabas]
que al populacho amotina
y asombra a la gente honrada.

Esa es su doctrina loca
de sus labios escuchado, [¿?]
contra la ley del estado
habla su profana boca.

Y aun al mismo Dios infama,
pues con mentiras notorias

dice “puedo dar la gloria”
y el hijo de Dios se llama.
También le escuché afirmar
que el templo destruiría
y de nuevo lo alzaría
con rapidez singular.
Bien con su juicio cabal
o bien con raras manías,
afirma ser el Mesías
y le creo criminal.
Con que así mismo, pretor,
No debes perder de vista
que es un delincuente convicto
y queremos la sentencia
de que muera Jesucristo.

[9 sílabas]

PILATO

Inocente me declaro
de la sangre de este justo,
que vosotros derramáis
sin razón y por tumultos.
Así el mundo dirá bien
de nuestro amor en disculpa:
Roma no tuvo la culpa,
la tuvo Jerusalén.

[de nuestro honor en disculpa]

MARCOS

Nada arguyas,
pues nos importa muy poco
que su sangre nos comprenda,
y no tenemos cuidado
que sobre nosotros descienda.
No te opongas a que muera,
puesto que ley tenemos
y si tú no lo sentencias
al César se lo diremos.

[9 sílabas]

[7 sílabas]

PILATO

¡Cobardes! Habéis vencido
de la Judea al pretor,
y al romano emperador
infamar habéis querido.
Raza cobarde y maldita,
la sentencia traigo escrita
de este hombre tan supremo.
(DESABRE UN PAPEL)
Como vuestro afán yo sé
y desde luego creí
que habíais de obrar así,
de antemano la dicté.

¿Sangre queréis?

Por mi nombre derramadla pronto,
si más en vosotros

y en mí caerá la sangre
de ese hombre,

tomad, tomad la sentencia
(*ENTREGA LA SENTENCIA*)

dada contra vuestro Rey,
y sabed que la he firmado
porque vosotros queréis.

Tomadla con este cargo
de que yo no entro en pecado,

que aunque vuestro presidente soy,
en esto lavo mis manos.

(*SE LAVA LAS MANOS EN UNA PALANGANA*)

[*en estos cinco versos se altera la métrica*]

[9 sílabas]

SAETA 104/60

OID, ALMAS, LA SENTENCIA
QUE PILATO HOY HA DADO
CON INJUSTA PENITENCIA
A JESÚS POR QUE HA FIADO
DEL HOMBRE POR SU DEMENCIA

[*la saeta está alterada*]

SENTENCIA

Digo yo, Poncio Pilato,
Gobernador General,

Pretor en Jerusalén,
de Palestina y Judea,

por la Augusta Magestad
del Emperador Tiberio;

en la causa criminal
que a Jesús el Nazareno

se le ha debido formar

y en el efecto se ha formado
por el docto tribunal

de doctores de la ley,
que existe en esta ciudad,

aparece contra el reo:

Que ha querido sustentar
para él ganar a la plebe,

que de Dios universal
es el hijo; que se nombra

con jactancia singular

y se publica el Rey judío;

que de manera formar

y sediciosa, sostiene

que no se debe pagar

al César tributo alguno,

y que con fiera maldad

[y en efecto se ha formado]

[9 sílabas]

[formal ¿?]

el templo de Salomón
 amenazó derribar.
 Visto crímenes tan grandes
 y visto que continúas
 en todos ellos persiste,
 he debido decretar
 y lo decreto en efecto:
 Que vil muerte sufrirás,
 Jesús, en la cruz clavado;
 y para más degradar
 a su persona, también manda
 que a su lado sufrirán
 suplicio del mismo género
 los ladrones Dimás y Gestas
 que en la cárcel hoy se hallan
 y condenados están.
 En la cruz que Jesús muera
 una inscripción se pondrá
 que sus crímenes explique
 y en tres lenguas se leerá;
 una será la latina
 las otras, griega y hebrea.
 Y firmo Poncio Pilato,
 Presidente de Judea.

[continúas ¿?]

[9 sílabas y quizás “mando”]

[se altera la rima y alarga el verso]

[9 sílabas] [y en tres lenguas constará]

SAETA 105/61

PRONUNCIADA LA SENTENCIA,
 AQUELLOS VERDUGOS FIEROS
 SOBRE SUS HOMBROS SAGRADOS
 LE COLOCAN EL MADERO

[Devolución del anillo del compromiso de Pilato]

CRIADA DE PILATO
 Pilato, procurador
 del Sacro Romano Imperio,
 de la Imperial Galilea
 y de ese Judaico Pueblo,
 mi amo y señor, oid
 a vuestra sierva un momento,
 de parte de mi señora
 y vuestra esposa
 me manda os conduzca la palabra
 que diste y el anillo
 al mismo tiempo;
 y a Dios pide que perdone
 el horrible sacrilegio
 de que vas a cometer
 con Jesús el Nazareno,

[y vuestra esposa, os devuelvo]
 [la palabra que le diste]
 [y el anillo al mismo tiempo;]

[sobra “de” y el verso queda corto]

sentenciarle a muerte
para darle gusto al pueblo,
a esa raza de increíbles
perros lobos carniceros,
que ya verán el castigo
que mandará Dios del cielo.
Deberán despatriados,
tú también irás con ellos,
malvado, perdido, infame,
llevado de Satanás,
que le das la muerte a Cristo
por librar a Barrabás.

Ese Jesús que sentencias
para la muerte en la cruz
entre dos malos ladrones,
es verdadero Mesías,
Jesucristo, Dios y hombre,
el que nos viene a salvar
de la muerte con su muerte
y del serpiente infernal
en que estamos conligados
por el pecado de Adán.

¿En qué motivo ha incurrido
ese Dios de la bondad
para que tú lo sentencies
con tantísima crueldad?
Gobernador de la tribu
y presidente en Judea
Jerusalén; destrozada
por la sentencia que dáis
tan injusta y despiadada,
ya tu esposa te abandona,
te aborrece como un perro;
tus bienes serán esparcidos
sin tener ningún consuelo,
en un muladar concluya
tu vida, por darle muerte
al redentor de los cielos.

Así te verás, Pilato,
por dar muerte a un inocente
y haber sido tan ingrato.
(MIRANDO HACIA LOS FARISEOS)

Y vosotros, fariseos,
en qué error estáis metidos,
en dar muerte a este hombre
que del cielo fue venido
por obra del Padre eterno
a libramos del pecado
y a salvarnos del infierno;
pues no veis que los profetas

[verso de 6 sílabas]

[*el verbo quizás sea vagarán*]

[*a partir de aquí cambia la rima a -á*]

[*en este y los tres versos siguientes desaparece la rima*]

[¿?]

[¿?] [*vuelve a perderse la rima*]

[y Jerusalén; *quizás*]

[9 sílabas]

que nos dicen sin cesar
que en término de tres días
tiene que resucitar,
a la diestra de Dios padre
con suprema majestad,
y los ángeles en coro
le tienen de venerar;
y vosotros, como infame
vuestra raza quedará
despreciada por los hombres
por toda una eternidad.

PILATO

No consigo estar sereno,
he sido débil malvado.
Inocente he condenado
al buen Jesús Nazareno.

Aunque dicté la sentencia
porque el pueblo la pedía,
ahora me dicta la mía
el fiscal de mi conciencia.

¡Oh! Maldito el interés,
el ansia por gobernar
que tanto nos hace errar
y nuestro verdugo es.

Engañeme, fue ilusión
el buscar descargos vanos,
que si bien lavé las manos,
quedó sucio el corazón.

Triste vida he de pasar,
pues este remordimiento
que roer mi pecho siento,
nunca debe terminar.

[Ayuda de Simón Cirineo]

MARCOS

Pues camina tan despacio
y temo una congoja,
venga Simón Cirineo,
que es hombre de fuerte forma
y ayúdele a soportar
ese peso que lo agobia.

De otro modo, morirá
antes de llegar la hora.

(LOS JUDÍOS SALEN A BUSCAR
A SIMÓN CIRINEO)

[verso de 7 sílabas]

SIMÓN CIRINEO

Desnudo de compasión,

no creáis pueda llegar,
ni os admire mi temblar
en tan triste situación.

Yo contemplo este varón
de la cabeza a los pies
y hasta su rostro se ve
una tristeza divina,
mi alma es ayudarle
se inclina movida
en un no sé qué.

[a partir de aquí se deshace la métrica y el sentido]

[Encuentro de la Virgen y San Juan con Jesús]

SAN JUAN

Seguid mis pasos, Señora,
y veréis como, inocente,
vuestro hijo y nuestro Dios
caminando va a la muerte.

Al salir yo del pretorio,
ya los feroces soldados
le cargaban el suplicio
sobre sus hombros sagrados.

Al son de roncadas trompetas
cual si fuera un delincuente
en altas voces publican
la sentencia de su muerte.

Yo tan funesta noticia
me aflige el comunicaros,
mas al ver a mi maestro
tan triste y tan fatigado,
por más pena que nos cueste
al verle en tan triste estado
quiero que le acompañemos
por si podemos en algo
ayudarle en su fatiga,
en sus penas y trabajos.

[en esta parte se pierde la consonancia y la estrofa]

No os detengáis, pues, señora,
que el tiempo contado tiene,
y según se apresuraban
quizá al Calvario no llegue.

[y según se apresuraba]

SAETA 109/64

CUANDO LA VIRGEN OYÓ
LAS PALABRAS DE SAN JUAN,
PRECIPITADA SALIÓ
PARA PODER ENCONTRAR
AL DIVINO REDENTOR

LA VIRGEN

¡Oh, hijo de mi corazón!
Verdugos, no interponerse,
que mi justa exclamación
sólo un hijo la merece.

Siguiendo el apóstol Juan,
que del pretorio salía,
al ver tu grande tormento,
quiso darme compañía.

Sólo veo en torno tuyo
mortíferos instrumentos,
para al Cordero Divino
ponerle crueles tormentos.

Ese rostro que el Supremo
Dios tu padre ha dedicado
la doctrina que debemos
todos los seres humanos,
de ultrajes y heridas lleno
sólo porque ha predicado
en el templo, que los hombres
deberemos ser hermanos.

Tus discípulos amados,
que observaban tu doctrina,
te dejan abandonado,
menos San Juan, que camina
tras de su maestro amado.

¡Te vendió el pérfido Judas!
¡Simón Pedro te ha negado!
En un árbol se ahorcó Judas,
Pedro al desierto ha marchado.

Se cumplen las profecías
que de tu vida escribieron:
enviado eres Mesías
de un solo Dios verdadero.

En Belén fuiste nacido
en un humilde portal,
y de Herodes perseguido,
que te mandó degollar.

A Egipto nos marchamos
donde tu vida salvé
cogiendo tus tiernas manos
yo y mi esposo San José.

Largo tiempo transcurrido,
volvimos a Jerusalén
donde con palmas y olivos
arrojaron a tus pies.

Cargado con el madero,
suplicio que han destinado,
caminas hacia el calvario
para ser crucificado.

Con gran pena y amargura

[¿? Siguiendo]

[*estrofa sin sentido*]

[7 sílabas]

[9 sílabas]

[se arrojaron a tus pies]

[*dos estrofas alteradas*]

esta Madre te contempla,
con Cirineo en tu ayuda
para que al Calvario
puedas subir con tu gran tortura
y allí sufrirás la ofrenda
que jamás las criaturas
contemplaron en la tierra.

[ofensa]

¡Oh puñal que traspasáis
de esta madre el corazón,
dadme la muerte y quitáis
esta tremenda aflicción!

Y tú, hijo de mi vida,
con este amor celestial
perdona a los inocentes
que te dan muerte fatal.

Camina, pues, al Calvario
con tu tremenda aflicción,
y de tu afligida Madre
recibe la bendición.

[Encuentro de la Verónica]

SAETA 110/65

VIENDO A JESÚS SUDOROSO,
ENTRE LOS QUE IBAN A VER,
UNA PIADOSA MUJER
LE LIMPIA SU ROSTRO HERMOSO

LA VERÓNICA

Al estruendo de las armas
y al ruido de tambores
y a las voces de pregones
que a Jerusalén alteran,
me presento presurosa
y veo tropas dispuestas
que a un delincuente conducen
y lleva una cruz a cuestas.

De morir crucificado
será la fatal sentencia.

Mas ya veo que lo traen
sujeto con tal fiereza
que a lástima y compasión
puede mover a las piedras.

Va coronado y herido,
ultrajado de presencia,
y con punzantes espinas
coronada su cabeza.

[¿?]

Envuelto en sudor y sangre,
me traspasa la manera

que tiene de conducirle
esa canalla perversa;
y según va desmayado
es imposible que sea
capaz de ir al Calvario.
Pero la mucha paciencia
con que sufre sus dolores
y tolera sus ofensas,
algo tiene de divino,
algo de divino encierra.
Siento mi pecho moverse
y el corazón se me altera,
un caritativo fuego
arde en mis entrañas mismas.
Quiero con este sudario
dejar limpia su faz bella
y aliviarle en lo posible
tanto sudor, tanta pena,
aunque los fieros sayones
digan de mí lo que quieran.
¡Verdugos, tened piedad!
(DIRIGIÉNDOSE A LOS SAYONES)
Tened más misericordia.
¿No entenece vuestro pecho
su mansedumbre asombrosa?
¿Tanto dolor, tanta pena,
a compasión no os provoca?
Permitid ahora, Señor,
que vuestra sangre preciosa
mezclada con el sudor
enjugue la que os adora,
pues gota a gota cayendo
os cubre la faz hermosa.
(ENJUGA EL ROSTRO A JESÚS)
Lienzo que la caridad
piadosamente previno,
cuán te presenta divino,
con tal gloria y majestad.
Hombres, ved y examinad
esto que me ha sucedido,
es porque Dios ha querido
darme luz en este encanto:
encuentro su rostro santo
en tres partes esculpido.
¡Cielos! ¿Qué es lo que veo?
Montes, mares, escuchad:
este es el hijo de Dios,
este es el Rey celestial,
el que muere por el hombre
y el que nos viene a salvar.

[¿?]

VERÓNICA A LA VIRGEN

A vuestra vista, Señora,
os presento este prodigio
que vuestro hijo, Jesús,
ha querido obrar conmigo.
Y pues tan afligido va,
tan triste y tan dolorido
sin ningún consuelo hallar,
viendo a Jesús, vuestro hijo,
que no puede caminar
a esa muerte ignominiosa
que este pueblo le va a dar,
permitid, Madre amorosa,
a vuestro pueblo leal
os acompañe al calvario
y que allí pueda llorar
la muerte de vuestro hijo,
y que al mirarle expirar
os consuele si es posible
en tan terrible pesar.
Bien sabes, Raquel divina,
Judith fuerte y singular
¿por quién os compadece?
¡Ah! y quién os podrá imitar
en tanto mal de tormento
como presenciada vas.
¡Oh! rosa de Jericó,
alegría singular
del alcázar de Sión,
postrada a vuestras plantas
lloremos
este divino la culpa
y vicio fatal
que son causas que a tu hijo
lleven a crucificar.
Pedirle a este Nazareno
mire con serenidad
a ese su reino del mundo
que somos vuestra heredad;
pedirle así, Madre mía,
hasta poder alcanzar
la gloria que deseamos
por toda una eternidad.

[¿?]

[¿?]

[¿?]

[se ha alterado la versificación]

HERODÍAS

Se cumplen las profecías
de tu nacimiento
desde Adán hasta Isaías
siendo tu vida un portentoso.

[6 sílabas]

Tu nacimiento fue en Belén
y Herodes te perseguía,
a Egipto te llevaron
porque te llevó María.
Treinta y tres años duró
tu estancia tan divina,
pero Judas te vendió
y los jueces te asesinan.
Al Gólgota subirás
cargado con el madero
y dos ladrones serán
tus indignos compañeros,
y te crucificarán.
Dimas te pide perdón
pero Gesta te desprecia,
entre ellos te verás,
ellos irán al infierno
y tú resucitarás.

[9 sílabas]

[*redundancia del verbo llevar*]

[7 sílabas]

[En la cruz]

Tú que todo lo puedes,
sálvanos a nosotros
y sálvate a ti mismo.

Señor, acuérdate de nosotros
cuando estemos en el Paraíso.

Tú esta tarde
estarás conmigo
en el reino de mi Padre.

Perdónalos, Padre mío,
que no saben lo que hacen.

(LO HIEREN EN EL COSTADO)

Padre mío, en tus manos
encomiendo mi espíritu.

*(CUANDO JESÚS ESTÁ CRUCIFICADO
ENTRAN LA MAGDALENA, LA VIRGEN,
LA VERÓNICA Y LA SAMARITANA)*

MAGDALENA
(SE INTERPONEN LOS SAYONES)
Cómo queréis
que no tengamos pesar,
si venimos a ver a nuestro Dios

y no lo podemos tocar.
Tengo triste el corazón,
el alma tan afligida
que por salvar a mi Dios
perdiera yo hasta la vida.

LA VERÓNICA

Mirad a Jesús,
miradle bien,
ultrajado y heridas llenas,
nos conmueve su dolor
el llanto que tenemos
con nuestra aflicción
al verle crucificado
a nuestro redentor.

[ultrajado y de heridas lleno]

[*versos alterados*]

LA VIRGEN

Hombre, cómo de dolor
el pecho no se te parte
cuando del cielo el Señor
hoy padece por amarte
como Padre y Redentor.

[Resurrección]

SAN PEDRO AL ÁNGEL

Ya no acierto a contestaros
lo que por mi alma pasa,
el corazón se me abrasa
de alegría al pronunciarlo,
que bondad tan infinita
nuestro Dios le ha presentado
el Ángel que yo presiento
que del cielo fue bajado.
Quién sois, Ángel dichoso,
que venís a notificarle
tan gran nueva en este día
a unas mujeres piadosas
llamadas las tres Marías,
acaban de presentarse
en el colegio sagrado.
Ángel dichoso y benigno,
encárgale a Jesucristo
que antes de su Ascensión
sea presentado al colegio sagrado
y le dé su bendición.

LA MAGDALENA

¡Oh! compañeras dichosas
amigas del corazón,

si no puedo explicar,
disimular mi emoción,
desechad vuestra tristeza
y acompañadme a llorar,
pues es tanta mi alegría
que no acierto a descifrar,
confusa estoy y aturdida.
Debéis de saber, amigas,
que al apartarme de vos
introducida en el huerto,
pues a los pocos momentos
me encontré con nuestro Dios.
Os confieso mi torpeza,
pudor me da de decirlo,
que estando hablando con él
yo no le había conocido,
hasta que a mí se dirige
y con voz de gloria llena
me dice con gran amor:
“Por qué lloras, Magdalena?”
A este tiempo le conozco
por el eco de la voz
y ya no acierto a explicar
ni lo que por mí pasó.
Yo me arrodillé a sus pies
para adorarle y besarle,
y me detiene diciendo
que aún no ha subido a su Padre.
Si vos lo hubiérais visto,
qué Magestad tan benigna,
qué respeto, qué bondad.
Con que, vamos, compañeras,
a cumplir con lo mandado,
que por encargo me dio
anuncie al apostolado
con efusión y respeto,
que Dios ha resucitado.

JESÚS

Las escrituras afirmaban
que el Mesías padecería
y que resucitaría
de entre los muertos
al tercer día,
y que el arrepentimiento
y el perdón de los pecados
serían predicados en su nombre
a todos los pueblos
comenzando por Jerusalén.
Vosotros sois testigos de todo esto,

y yo enviaré lo que mi Padre ha prometido,
pero debéis permanecer en la ciudad
hasta que seáis revestidos,
que aún no he subido a mi Padre,
a mi Dios y a vuestro Dios,
y en su presencia admirable
será el gozo superior de todo cuanto se hable.

FIN

TRANSCRIPCIÓN DE UNA ENTREVISTA COLOQUIO CON JUAN MEJÍAS,
DIRECTOR Y ACTOR DE EL PASO DE CAJIZ, Y M.^a DEL CARMEN MEJÍAS,
UNA DE LAS ACTRICES Y COLABORADORA.

Francisco Linares (en adelante FL). Es una entrevista realizada el día 2 de enero de 2014 a doña Carmen Mejías Postigo y a don Juan Mejías Postigo sobre el Paso de Cajiz, y está hecha aquí en el mismo pueblo de Cajiz. Voy a hacer una serie de preguntas a ellos en cuanto directores, adaptadores y actores de El Paso. Las que sean más personales las contestáis los dos, primero uno y después otro, y las que sean información que podáis dar uno u otro, en ese caso habláis uno de los dos.

FL. Primera cuestión. ¿Qué significa para vosotros el Paso de Cajiz? ¿Qué significa; qué representa?

Juan Mejías (en adelante JM). Yo digo que es la identidad de mi pueblo, y para nosotros es una (...) no perder esa costumbre. Pero digo que es la identidad de Cajiz.

FL. Representa la identidad de Cajiz.

M.^a del Carmen Mejías (en adelante CM). Es una tradición, una de las más antiguas que tenemos, y eso lo llevamos de padres a hijos y no queremos perder esa tradición. Y que es muy bonito... llevar esta tradición.

FL. Por las noticias que tenéis, ¿desde cuándo se representa, de qué representaciones tenéis ya información más exacta por recortes de periódicos, por fotos? ¿Desde cuándo creéis que da comienzo la tradición por lo que se os ha comunicado, por vuestros familiares, y de qué representaciones ya tenéis noticia con más documentación?, independientemente de las que hacéis vosotros, porque de esas ya hablaremos después.

JM. Del año 1943; tenemos fotografías de que existe, vamos. Luego ya de nuestra familia, de nuestros antepasados, sabemos que en 1883, creo que fue, una prima de mi padre, tía política de mi madre, ella hizo de ángel, entonces dicho por ella tenemos datos también. Y de mi padre, que decía que se hacía de antes, pero no tenemos datos. Pero constancia, desde 1943, después de la guerra.

FL. Con fotos y documentación...

JM. Sí, con fotografías y documentación.

CM. Y de 1923 también, y 1925.

JM. También tenemos el libreto que es de 1925, que mi padre lo hizo, porque se hacía Paso también esos años.

FL. ¿Y fotos también de esa época?

JM. No, no tenemos.

FL. Todo son fotos posteriores, de los años cuarenta o así...

FL. Bien, y representaciones que hayáis visto vosotros ¿a partir de qué momento?

JM. Yo he visto del año 69 y 70. Yo lo he visto desde que era niño, que he vivido mucho eso en mi casa con mi familia. Después fue en el 83, 84 y 86. Y después ya lo recuperamos nosotros y se hizo en el 2002.

FL. O sea, que podemos decir que vosotros a partir de 2002 os habéis hecho responsables de la representación.

JM. Que se ha hecho cada año.

FL. Bien. Con respecto a la adaptación del texto, la versión que habéis puesto, que habéis representado, es la que escribisteis, mecanografiasteis en 2001 ¿no? Esa fue la primera que se representó, y todas las que se han hecho se han hecho teniendo en cuenta ese...

JM. libreto...

FL. con cambios, etc. ¿Tú te consideras director de El Paso de Cajiz?

JM. Yo, sí.

FL. La palabra director la aceptas ¿no?, y como si fuera director de teatro aunque en este caso de una representación que no es exactamente teatro pero también es teatro...

JM. Es teatro.

FL. Director.

JM. Yo sí me considero director.

FL. ¿Y cómo lo llamaríais? ¿Teatro? ¿O representación religiosa? ¿O representación cultural? ¿O teatro religioso? ¿Qué nombre...?

JM. Yo, para mí, representación... cultural.

FL. Representación...

JM. De la Pasión.

FL. Representación de la Pasión. Es que el nombre que se suele usar es representación de la Pasión, que no es exactamente teatro, pero tiene mucho de teatro también.

JM. Sí, tiene de teatro pero yo me inclino más por lo de representación; el teatro...

CM. (...)

FL. Sí, vale.

JM. Cuando se dice ¡una obra teatral! Yo, bajo mi punto de vista no lo veo tan...

FL. Es una representación. Yo creo que es el nombre más adecuado. Entonces, ahora vamos a hablar un poquito de la interpretación que hacen los figurantes ¿Usáis la palabra actores o la palabra figurantes? ¿O la palabra...?

JM. Bueno, nosotros le decimos... Normalmente decimos texto. Texto le decimos al papel de cada uno.

FL. ¿Y a las personas que intervienen?

CM. Funcionantes.

JM. Funcionantes. Nosotros le decimos funcionantes.

FL. ¡Ah! Muy bien. Hablaremos entonces de los funcionantes. Hablaremos de la utilización del espacio, de la utilización del tiempo...

JM. Yo a muchos de ellos les hablo, les digo el nombre, en vida normal, del Paso.

CM. Verónica.

JM. Yo a la Verónica le digo ¡Verónica! y me contesta por Verónica ¿no? Entonces yo normalmente, a Judas, que vive en otro pueblo, le digo ¡Judas! Yo lo veo en la calle en el mes de agosto y le digo el nombre de la Pasión.

CM. Eso es verdad.

FL. Porque una vez que deciden participar ya hacen siempre el mismo papel.

JM. Normalmente sí.

FL. (...)

JM. A veces ha habido algunos cambios, pero normalmente suele hacerse el mismo papel.

FL. Bueno. Con respecto al espacio, al lugar. Hay un parecido, me imagino, entre este paisaje de la costa de Málaga, que es un paisaje mediterráneo, y el paisaje de Jerusalén, de Palestina ¿Creéis que es mejor representarlo al aire libre, o hacerlo en un sitio urbano o hacerlo en la iglesia? Sobre la conveniencia del lugar de la representación ¿Cuál creéis que es el mejor?

JM. Yo creo que al aire libre.

FL. Es mejor al aire libre. ¿Y habéis visto interesante que haya un lugar especial para la representación, es decir, que tengáis ya un escenario formado, con sus pequeños...?

JM. Medio formado.

FL. Bueno... el escenario es exclusivo de la representación...

JM. Sí, pero...

FL. El lugar del público es el campo de fútbol [el escenario es la falda de la montaña y el público se sitúa en la explanada del campo de futbol que hay inmediatamente debajo].

JM. Pero no es como a nosotros nos gustaría que fuera.

FL. Eso es interesante.

JM. Falta mucho. Este año hemos puesto unas taquillas a la entrada, y hemos aprovechado y hecho unas torres... Entonces nos gustaría haber hecho ese recinto...

CM. Amurallarlos.

JM. Hacerlo... Pero eso vale dinero y no tenemos...

FL. Más cuidado y más...

JM. Más de la época.

FL. Incluso la vegetación, ¿no?

JM. Bueno, la vegetación la tenemos muy parecida...

CM. Pero no amurallado el recinto...

FL. O sea, que el espacio lo consideraríais adecuado así. Y el público es mejor que esté sentado ¿no?, es decir, que no se desplace sino que se desplacen los figurantes.

JM y CM. Sí.

FL. Y con respecto al tiempo. ¿Se podría representar en otras fechas que no fuera la Semana Santa? ¿O consideraríais que lo más apropiado es la Semana Santa?

JM. Se puede hacer y nosotros lo hemos hecho en otras fechas.

FL. Se podría hacer en otras fechas y sería interesante.

JM. Lo hicimos un año en agosto, tarde noche, y es algo especial. Y no hay peligro de lluvia ni de frío. Lo lógico es Semana Santa. Comprendemos que la Semana Santa es la Semana Santa. Pero que se puede...

FL. Y tendría también mucho interés, y sería también emocionante.

JM. Yo creo que posiblemente incluso más, porque todas las semanas santeras, aquellos a los que les gusta la Semana Santa están [el Viernes y Sábado Santos] en su pueblo y en su cofradía. Entonces esto haría que pudieran verlo muchas personas que están [ocupados] en Semana Santa y no pueden verlo en esos momentos, desplazarse y verlo.

FL. Vale. Y la duración. Ahora el tiempo es más corto, la gente tiene menos paciencia... entonces ¿os parece demasiado largo? ¿O la duración es la razonable?

JM. A nosotros el tiempo nos parece razonable, pero vemos que se hace un poco larga (...) al público le viene un poco larga (...) No mucho, pero un poco larga.

FL. Tiene algunos momentos que parecen un poco lentos.

JM. Sí.

FL. O al público le parece un poco lentos.

JM. Sí, al público le gusta más movimiento. Menos texto y más movimiento.

FL. Se percibe en la representación, o os habéis preocupado que se perciba en la representación, que hay cambio de día. Porque, claro, cuando esto se hace en un teatro cerrado se encienden la luces y con las luces se simula cuando es de noche, cuando es de día, porque la Pasión de Cristo dura días. ¿El público percibe que hay un cambio de día o parece que es todo continuo? ¿Eso os lo habéis planteado en alguna ocasión?

JM. Hombre, al hacerlo de noche se puede hacer con un cambio de luces, y un cambio de efectos puede llevarlo, que durante el día no lo lleva. Pero sí, al hacerlo continuo todo de día, hay escenas que sí captan cuándo es y hay escenas que no.

FL. No se percibe el cambio de tiempo. Bueno, y con respecto a los figurantes, o los funcionantes ¿Creéis que es mejor que sean aficionados, que es lo ideal que sean aficionados, personas que lo hagan por placer y por el afecto que tienen por Cajiz y por la representación de la Pasión, o podría haber algún profesional?

JM. Podría haber algún profesional.

FL. O con una formación profesional que la aplicara para mejorar...

JM. A nosotros todo lo que sea para mejorar nos vendría bien, porque siempre que haya un profesional que nos ayude sería bueno, aunque a veces... yo digo que aquel al que le gusta una cosa y pone un interés, con ese interés que pone a veces expresa mejor que otro que lo hace por hacerlo, pero siempre todo lo que sea un profesional que nos ayude y colabore sería bueno.

FL. Sería bueno. En la forma de interpretar ¿Buscáis una interpretación que sea realista, que parezca natural o buscáis un cierto hieratismo, una cierta solemnidad, una cierta artificiosidad para que parezca más distante con respecto al público; para que el público no se identifique sino que lo vea como algo más serio, más...?

JM. ¿Conservar lo que es algo nuestro? ¿Algo que se ha hecho siempre en la forma de expresarlo? Esa expresión queremos que se conserve, que no sea... bueno, porque nosotros somos malagueños, no madrileños. Entonces esa identidad nuestra sí quiero que se...

FL. Pero en la interpretación de los actores, ¿buscáis que sean naturales, que se expresen de una forma más llana...?

JM. Sí. Lo que pasa es que los textos...

CM. Nosotros lo expresamos tal como lo sentimos, porque si hay que llorar en un trocillo -yo lo digo por mí- lo hago y lloro y lo hago de verdad, pero es porque se siente y... que no es muy natural, nosotros lo que sentimos lo expresamos de verdad, y el público también...

JM. Lo capta.

CM. Lo capta.

JM. Para que llegue del público una señora por ejemplo, y se meta en medio del escenario, y quitarle las cuerdas a los romanos para que no le pegue a Jesucristo, es porque a esa señora le estamos transmitiendo lo que ve.

CM. O en la escena de...

JM. Ese público está llorando mientras nosotros hacemos...

FL. Es que buscáis transmitir los sentimientos, las emociones... que el público también se identifique, que no haya mucha distancia, que el público no se sienta frío y.... Bien. Y... por tanto buscáis una cosa intermedia entre la solemnidad, entre la seriedad... Porque hay momentos en que tradicionalmente se dan escenas cómicas. Como las de Judas... ¿Tratáis de evitarlo?

JM. Yo trato de evitar lo cómico. Aunque la gente me dice que le gusta, yo trato de que haya lo menos cómico posible pero a veces no se puede evitar.

FL. Y con respecto a la historia, la historia que se cuenta, la historia que se muestra, ¿los hechos y los diálogos se podrían cambiar e introducir algunas escenas nuevas con diálogos nuevos? ¿Preferís mantener la tradición o pensáis que cabe algún posible cambio?

JM. Siempre cabe algún posible cambio, pero procuramos mantener la tradición. Sabemos que faltan equis escenas que no las tenemos nosotros, porque hacemos 36 escenas pero sabemos que hay más escenas que se dieron según la historia y se pueden meter, pero lo evitamos, porque si ya es largo, meterle...

FL. Preferís seguir las que ya están establecidas por la tradición. ¿Y qué escenas consideraréis que para el público son más emocionantes?

JM. Hombre. Hay varias.

CM. La que me dicen mucho es la escena... aparte de la del Señor pero...

JM. El encuentro con la Virgen.

CM. Y lo del Ángel e Isaac...

JM. Lo del sacrificio del Antiguo Testamento, de Abraham e Isaac. Esa es la primera [escena] que hay, y el sentimiento que expresa..., yo te lo digo porque la hago llorando y el que está ahí abajo lo está sintiendo. Entonces... es una escena muy bonita la de la Virgen y el encuentro; y la de la crucifixión... bueno, y también la de cuando Jesucristo sale al balcón o cuando le pegan... Es que hay...

FL. ¿Sabéis por qué está la escena del sacrificio de Isaac?

JM. Porque está el Antiguo Testamento en que termina una historia y empieza en el Nuevo Testamento una nueva.

FL. Es el anticipo de lo que le pasa a Cristo. Isaac es el antiguo Jesucristo y Jesucristo es el nuevo. Y hay una continuación entre el antiguo y el nuevo.

JM. Y la resurrección. Cuando Jesucristo resucita, que no habla, que ya sale con los ángeles, es una cosa que también... Pero sobre todo cuando está en la Cruz, que está subiendo la Cruz, esa emoción que hay cuando Jesucristo sube en la Cruz, ese momento...

FL. Y con respecto a la dirección ¿Qué consideráis más importante? ¿el texto, lo visual y lo musical o consideráis que es por igual, que hay que cuidar las dos cosas, el texto y lo visual?

JM. Hay que cuidar las dos cosas, porque el texto sin los movimientos y el escenario no llega donde tiene que llegar, y los movimientos sin el texto yo creo que tampoco.

FL. ¿Creéis que es más interesante que el texto se diga y que no se cante?

JM. Sí

FL. Porque antes se cantaba...

JM. Se cantaban lo que eran las saetas ¿eh? Yo es que no lo veía... Es una tradición que a mí me gusta y es bonito, pero yo no lo veía... El público no entendía el por qué estaba ese canto ahí en medio de la Pasión. Entonces hablando, ahora, el público entiende lo que se está diciendo e incluso nosotros también lo entendemos mejor.

CM. Yo lo veo mejor.

FL. Y con respecto a las máscaras, lo mismo. Decidisteis quitar las máscaras en el 2001 ¿no?

JM. No, las máscaras las quitaron en el año 83. En el 69 y 70 se representó con ellas, pero en el 83 ya se quitó. Las quitaron antes, lo cual yo veo bien. Nosotros lo que hemos decidido es que no haya ropa, que no haya relojes, que no haya gafas, y aun así se cuele alguno. Evitamos que haya una serie de cosas que no eran de la época.

FL. El cuidado que se llama de dirección artística.

JM. Yo sí. Cuando voy a empezar les digo ¿Qué hora es?... Quítate el reloj. Que haya sandalias, que no haya zapatos, y aun así se me escapa alguno. Pero he procurado evitar todo esto, que no saluden al público, y siempre hay alguno que se escapa y saluda. Que no saluden mientras se está entrando, mientras se está haciendo la representación, que no se crucen por delante...

FL. ¿Qué sensación os gustaría que se llevara el público cuando termina la representación y se va de Cajiz?

JM. Que ha entendido lo que hemos estado haciendo, el esfuerzo tan grande que ha supuesto, y que le haya gustado sobre todo. Pero que haya captado lo que nosotros le hemos querido transmitir.

CM. Yo creo que...

JM. Habla tú también [*toma una cajetilla de tabaco con intención de apartarse un momento a fumar*].

CM. Ahora para que me pregunte algo y no lo sepa.

FL. ¿Qué sensación quieres que obtenga el público y el público se lleve de aquí cuando termine la representación?

CM. Eso lo hemos dicho ya... Transmitir es verdad que transmitimos, porque cuando la gente sale de aquí reconoce lo bien que está y dice “hemos llorado”.

JM. Y hay Pasos que no les transmite. Yo mismo he ido a verlos, porque me gusta, y he visto varios, pero yo, sabiendo la historia, tengo que estar pendiente de quién es uno y quién es otro. No me transmiten lo que están diciendo. Transmitir es muy importante.

FL. Y qué futuro le veis al Paso de Cajiz, a la Pasión de Cajiz.

JM. Regular. Eso sí lo voy a contestar yo. Lo veo regular porque no tenemos apoyos de ningún tipo. Lo poco que podamos hacer nosotros, y para no tener no tenemos ni ayuntamiento. Tenemos Vélez pero no hay el apoyo que debería haber, yo que sé, un algo, cualquier apoyo como mejorar el sitio... Yo pido mejoras, ayuda a la publicidad, y ese apoyo no lo tenemos.

CM. Mejora pero muy lentamente, no como nosotros quisiéramos. Ya llevamos 13 años y me gustaría que estuviera todo amurallado y muchas más cosas.

JM. Y no solo eso, sino la misma publicidad en nuestro municipio, que aunque uno pegue voces no se escucha. Y nos ayudan un poco pero lo justito, nada más que para tirar la foto y nada más. No, no tengo ayuda. Es más, la subvención que nos daba la Diputación la hemos perdido.

FL. Bueno, esta pregunta tenía que haber ido antes. ¿Cómo gestionáis económicamente la existencia de El Paso? Es decir ¿Cómo se financia...?

JM. Cobramos unas entradas. Vendemos lotería en Navidades, para la Pasión de Cajiz. Y poniendo yo mucho dinero de mi bolsillo. Y de lo que cobramos, cuando terminamos de la poca publicidad que hacemos, las mejoras que se hacen, los arreglos de ropa, si hacemos taquilla [se construyeron dos taquillas en forma de dos pequeñas torretas que flanquean la entrada del recinto], cuando terminamos, pagamos lo que queda y este año ha quedado muy poco, y este año ha estado lleno los dos días. Ha quedado muy poco. Yo he pagado varias veces cuando hacemos la reunión la mijilla de bebida que ponemos y eso, la he pagado yo de mi bolsillo. Llevo haciéndolo ya varios años, pero... Y moverme para un lado o para otro, de mi bolsillo siempre. A pesar de que hay quien piensa lo contrario, pero es así. ... Y ella también por otra parte, que ella pone lo que puede también.

CM. Lo que pillo.

FL. No creo que nadie piense lo contrario.

CM. Compro la ropa y la arreglo también. Lo que haga falta.

JM. Yo he ido a comprar tela, a Lo Bueno, y pagar, cargar y coger la factura y decir esto no lo voy a cobrar, y romperla. Ahora mismo los cascos, que he ido para que (...) los haga, y no los he cobrado.

CM. Es que para hacer una cosa tiene que ser así.

JM. Los cascos y los escudos. Y las lanzas...

CM. Él trayendo las lanzas, yo pintándolas... que trae los escudos para mejorarlos...

JM. Es una lástima, porque lo estamos haciendo pero llegará la hora en que no podamos hacerlo.

CM. Nosotros, la ayuda que recibíamos antes la invertíamos en los autobuses.

JM. 2500 euros.

CM. Y eso lo invertíamos en los autobuses para el público y nos venía muy bien, y ahora, al no tenerlo, a nosotros nos ha partido.

JM. Este año nos ha partido. Nosotros los 2500 euros los invertíamos simplemente en los autobuses. Poníamos autobuses gratuitos porque hay personas mayores que no pueden venir. Era una inversión que hacíamos. Ellos pagaban sus entradas y nosotros poníamos los autobuses y los llevábamos y los traíamos, y lo extendíamos al nivel comarcal en la provincia ¿no? y siempre hay pueblos que no, pero hay pueblos que venían. Entonces ha llegado a muchos sitios por medio de los autobuses, pero este año nos han quitado eso. Al quitarnos eso y tener que pagar nosotros los autobuses, y los gastos que ha habido, pues no ha quedado nada.

CM. Hemos hecho las taquillas aunque nos han ayudado también poco...

JM. Nos han dado el material.

FL. Bueno, alguna cosa que queráis añadir, que no hayáis dicho o no se os haya preguntado y queráis decirlo.

CM. Añadir también que se ha comprado la megafonía, que vale millones.

JM. Todo lo que tenemos es de propiedad.

CM. Las sillas también...

JM. son de propiedad. La megafonía. Una nave que hemos hecho para guardar los enseres.

CM. El terreno también se ha comprado, poco a poco.

JM. El terreno también lo hemos comprado nosotros. El del campo de futbol es del Ayuntamiento pero lo hemos pagado con el dinero del Paso. Y el escenario hasta arriba con el dinero del Paso lo hemos pagado en varios años, lo compraron mis hermanos los mayores y nosotros se lo hemos ido pagando a ellos. Entonces todo ha sido comprado con dinero de El Paso. Y otras ayudas que se han dado con dinero del Paso también. Hemos hecho algunas excursiones, culturales, también. Pero eso ha sido destinado para lo que ha sido. Siempre digo que en los años 69 y 70 (...) se pagó con dinero de El Paso. La carretera de Cajiz, lo que es el carril de tierra, incluso hubo que pagar terreno también para poder hacerlo, con dinero de El Paso. E incluso faltó dinero y se pidió por el pueblo a los vecinos, y en un papel de estraza lo tenemos, que mi padre lo anotó. Uno dio 20 duros, otro dio 50 pesetas, otro 200, otro dio 10000, otro... Siempre ha sido lo de El Paso dedicado al pueblo.

FL. Y ha supuesto para el pueblo una mejora. Tener el paso ha sido bueno para el pueblo. Imagino que sí, porque el paso le ha dado nombre al pueblo.

JM. Es lo que yo digo. El Paso es la identidad de Cajiz.

CM. Lo conocen más... [Me dicen] ay, de Cajiz, El Paso.

FL. Bien, muchas gracias.

Representación de *El Paso de Cajiz*, día _____ hora _____

CUESTIONARIO PARA ESPECTADORES. LA RESPUESTA ES ANÓNIMA

Datos personales:

1-Género: Hombre Mujer.

2-Edad: _____

3-Estudios: ninguno primarios de secundaria de bachillerato
universitarios.

4-Lugar habitual de residencia _____ ¿Conocía Cajiz? sí no

5-¿Se considera Ud. una persona religiosa? sí no en parte. ¿Cuál es su religión? (Respuesta voluntaria) _____

6-¿Es Ud. aficionado a la literatura y al teatro? sí no .

Motivación y expectativas:

1-¿Cómo supo Ud. que se iba a hacer esta representación?

¿Cuál es el motivo por el que Ud. asiste a esta representación?

2-¿Tenía Ud. conocimiento del lugar donde se iba a hacer y de las posibles personas que iban a asistir? sí no.

3-¿Qué opina de que haya que pagar entrada para acceder a la representación?

4-¿Cree que la representación de la Pasión es teatro? si no. En este caso ¿qué es?

Espacio:

1-¿Considera que este lugar es semejante al lugar real de la Pasión de Jesús?

si no.

2-¿Es mejor que haya un lugar especial para representar la Pasión? si no.

Entre los siguientes ¿cuál prefiere? la iglesia un teatro un lugar abierto.

¿Este de Cajiz es demasiado abierto? si no. ¿Demasiado grande? si no.

3-¿Es preferible que el público se desplace durante la representación? si no.

¿Habría sido mejor utilizar también las calles del pueblo? si no.

¿Es preferible que el público se sitúe en alto y la representación abajo? si no.

4-¿Qué sensación estética le produce la conjunción de espacio y representación?

el conjunto resulta bello sobre todo porque es el paisaje de Cajiz

el conjunto resulta bello porque se combina bien el espacio y la representación

el conjunto no está logrado. No me gusta la utilización que se hace del espacio.

Tiempo:

1-¿Daría igual presenciar la representación en otras fechas fuera de Semana Santa?

sí no

2-La duración de la representación a Ud. le parece: demasiado larga es una duración razonable no importaría que fuera más larga.

3-¿Algunos momentos de la representación a Ud. le parecen lentos? sí no.

4-En la Pasión real de Jesús los hechos ocurren en días distintos ¿Percibe Ud. en esta representación cuándo hay un cambio de día o, en general cambio temporal? sí no

Actores:

1-¿Le parece bien que haya muchos actores/actrices? sí no cuantos más, mejor, porque así participa todo el pueblo.

2-¿Considera bueno que sean actores/actrices aficionados? sí si son del pueblo, mejor aún da igual no, un profesional lo haría mejor.

3-¿Qué le parece la forma de interpretar? realista artificial. ¿Y cómo piensa Ud. que debe ser ante todo? conviene que sea realista y emotiva para que el público se identifique con la Pasión conviene que sea artificial para que el público perciba la belleza plástica y los dogmas de la religión.

4-¿En particular, cómo cree que dicen los actores/actrices el texto? con solemnidad y seriedad depende de los personajes y de los actores /actrices que los hacen. ¿Y cómo piensa Ud. que debe ser? solemne en todo depende.

Historia :

1-¿Conocía ya la historia de la Pasión? sí no. ¿Con estos detalles? sí no.

2-¿Dónde la conoció? por haber leído la Biblia a través del cine y la literatura
a través de celebraciones religiosas.

3-¿Los hechos y los diálogos de la representación son los que deben aparecer? sí
no. ¿Podrían haberse incluido escenas y diálogos distintos?

4-¿Sabe Ud. por qué se comienza la historia de la Pasión con el sacrificio de Isaac?
 si no

5-¿Qué escena le emociona más?

¿Y qué escena no le emociona tanto pero recuerda ahora?

6-¿Sabe Ud. quién es Nicodemo: sí no

Trabajo del director :

1-¿Sabe Ud. si hay un director de la representación? sí no

En caso de haberlo ¿en qué medida cree que puede decidir sobre la representación?

siempre es necesario introducir alguna variación personal.

puede contribuir solamente a que todo se organice y salga conjuntado.

no debe intervenir en absoluto, porque esto siempre se ha hecho del mismo modo.

3-¿Qué considera Ud. más importante? el componente visual y musical el texto
tienen igual importancia ambos componentes.

4-¿Cree Ud. interesante que una buena parte del texto se dijera cantado? si no.

5-¿Cree igualmente que los actores/actrices deberían actuar con el rostro cubierto por la máscara de su personaje? sí no

El sentido de la representación:

1-¿Qué sentido encuentra Ud. en la representación?

es una fiesta compartida con las personas del pueblo.

sirve para que no olvidemos que hay que ser buenos cristianos.

es una representación teatral que tiene interés cultural.

2-¿Que le ha aportado la representación?

saber más sobre la Historia Sagrada y las cuestiones de fe.

emoción, sentimiento, etc. .

conocer un acontecimiento teatral especial.

Global:

1-¿En general le ha parecido emocionante la representación? sí solo en parte.

2-¿Se corresponde lo que Ud. ha visto con lo que esperaba? sí no es mejor de lo que esperaba es peor de lo que esperaba.

القصة الاسطورية للبقاء الحسيني

العمل الملحمي الكبير اسطورة البقاء الحسيني، من اخراج يوسف عبادي.
قدم في سنة 2011 برعاية مؤسسة الصدرين للثقافة والمسرح في مدينة الصدر قطاع 41.
قام باداء الادوار مجموعة من المؤمنين في مدينة الصدر.

نص القصة

يصل للحسين لى ارض كربلاء مع لصل حله، وهم يرحلون ربي لتيضا اعلون، يسيرون في حرك دائرية،
يعين ميقيدلحسين الى مركز الطائرة نوحو ربي قسوداء يي لمس غي قديهي امام الرلي، يبدل سيلس وال عن اسم
ال مكان.

الحسين قاي: ما اسم هذه الارض؟

يوأتي رجل رلضا من خلفه في حجه: ان هذه الأرض اسمها رينوى.

الحسين ريسأل مرة اخرى و هللها اسم اخر؟

في حجه للرجل نعيم سيدي ابا عبد الله ان اسم هذه الارض أرض رينوى.

الحسين: اولها لى اسم اخر؟

للرجل نعيم سيدي ابا عبد الله مؤيدلها اسم اخي قلالها أرض الغضرية.

الحسين: ولها اسم اخر؟

للرجل نعيم سيدي ابا عبد الله مؤيدلها اسم اخي قلالها أرض طائرات

الحسين: ولها لى اسم اخر؟

للرجل نعيم سيدي ابا عبد الله مؤيدلها اسم اخي قلالها أرض كربلاء.

الحسين: اعادنا الله من الكرب والهلاك.

ثم قال لصل حلقفوا، ولا ترحلوا حجها، هاقا واشت حطون رلقينا، وهما والله مستبى حريها، وهاقا والله
تقتل لوجالنا، وهاقا والله تزارقورنا، وهلق تبة وعني جدي رسول انفلا لى قول ه. الحسين يتمشى في

ارض كربلاء برفقة أصحابه، وهم يحملون رايات بيضاء اللون فيسمع صوت رجلا من بعيد ينادي سيدي يا
ابن الزهراء، أمير المؤمنين، مولاي ابا عبد الله، لبيك يا حسين.

الحسين: املاك يا عمر، املا بمق دمك عينا.

عمر بن عبد المطلب رسول الله، فخر بني رسول الله هذا اليوم وحيث أنك نصرنا ومواسينا، سلاما عليك يابلن رسول الله.

الحسين: وعليك السلام (ويتعانقان)

الرجل يذهب الى أنصار الحسين ويلقي التحية عليهم.

الرجل يقول السلام عليك يا أنصار بلبي بعد الله.

تحياتي رجل آخر يدعى زبير يفتقده رجل آخر في ان التحيه لجلل الحسين في عاقله.

زبيرك عتحت اقدالم الحسين قائلًا: السلام عليكم.

الحسين: وعليك السلام. املا يا زهير، اهلا بكم دمك علينا.

الحسين فيدع ييه الالسلاماءقائلًا منحن عبرة فيك محمد قد اخرجنا وطرنا عن حرم جننا، نودت عبقو
أي علينا الملامم خبنا واصرنا على القوم الظلمين.

الحسين يتوجع من حوال العدو قائلًا: الناس يبيدونني، ولا ينزل عني من سريرتهم، في حوطني ما درت معكهم، فإذا
مُحسوا بالبلاء قلّ ليلون. والحمد لله رب العالمين هو لى الله على محمد والبيته الطاهرين، اطلب عد فقد
نزلنا من امر هرون، إن هذه لاني اقدت غرت وتكبرت، تدبر عروفه اقل ميق فيها الاصبلة لخصيلة
الاناء، وخسيس عيش لظلم مرعى الويل، ألترون أن الحق لا يعم له، وأن الباطل لا يفتى على طي رغبال مؤمن
لقاء الله مقيفان ي لا أرى الموت إلا لحياة، ولا لحياة مع الظلمين إلا برما.

الحسين يسمع صوت امرأة تناديه من داخل الخيمة، الحسين يدخل الخيمة قائلاً: نعم يا زينب.

زينب: أخي حسين، هل استوثقت من أصحابك؟

الحسين: بلى والله يا اختاه استوثقتهم فلم اجد فيهم الا شوس الاقوس يستأنسون بالمنية دوني استئناس الطفل بمحالب
امه.

يسمع زهير الحوار الذي دار بين الحسين وزينب، فيذهب وينادي حبيب بن مظاهر.

زهير: يا حبيب بن مظاهر.

حبيب بن مظاهر: نعم يا أخي زهير ماورك؟

زهير: ان سيدتي زينب تسأل الحسين عن موقفنا وثباتنا مع الحسين.

حبيب بن مظاهر: ماذا سيدتي زينب سألت مولاي الحسين عن موقفنا وثباتنا مع الحسين؟

حبيب بن مظاهر: ماذا سيدتي زينب سألت عن ذلك؟

زهير: بلى والله.

حبيب بن مظاهر: والله لولا انتظاري في الامر لعجلتهم في سيفي في هذه الساعة، ولكن اخي يازهير هل جننا الا لنصرة الحسين.

زهير: بلى والله، والله اشهد على ذلك.

حبيب بن مظاهر: اذا هلم معي حتى نستصرخ الأنصار.

يذهب حبيب الى الأنصار وينادي قائلاً: يا انصار الله وانصار الرسول سادتي يا بني هاشم ارجعوني الى مقرمك لا اسهر الله لكم عينا ان لي شأنًا مع انصار الله ورسوله ان سيدتي زينب سألت مولاي الحسين ومولاكم عما يكون منا غدا في الحرب وعن نصره ابي عبد الله الحسين يا انصار الله تعالوا لنطيب خاطر بنت رسول الله لنصرة الحق ومولانا ابي عبد الله.

يذهب الأنصار الى الحسين وعندما يصلون يلقون التحية على الحسين وعائلته.

الأنصار: سلام على ال بيت رسول الله ومهبط الوحي التنزيل سلام من الله عليكم يا معشر نساء رسول الله.

الحبيب: طبنا نفسا وقررنا عينا برؤيتهم كثرة الاعداء فهؤلاء رجالكم ابو ان لا يخدموا سيوفهم الا في صدور اعدائهم.

الحبيب يهتف: فداك نفسي يا حسين.

الأنصار يهتفون: لبيك يا حسين.

يأتي علي الاكبر راكضا نحو حبيب وينادي قائلاً: يا حبيب.

حبيب: لبيك يا رسول الله.

علي الاكبر: عمتي زينب تخصك في السلام انت ومن معك.

حبيب: على سيدتي ومولاي السلام.

حبيب بن مظاهر باكيا يقول: سيدتي زينب تكرمني السلام ومن انا حتى تكرميني سيدتي السلام من انا يا بنت الزهراء ومن انا يا بنت امير المؤمنين ثم يقع على الارض ويرمي الرمل فوق راسه.

الحسين: هون عليك يا حبيب.

حبيب: مولاي يا رسول الله ماجئتك الا مواسيا افتديك بنفسي يا ابن امير المؤمنين يا حسين، لا معنى لعيش والموت شهد لنصرة الثاني من السبطين.

حبيب بن مظاهر: هلموا لنصرة مولاكم الحسين انصروا الله ودينه بنصرة ابي عبد الله.

الانصار يهتفون وهم يسيرون بحركة دائرية: لبيك يا حسين لبيك يا حسين.

الحسين: والله احسن ثناء واحمده في السراء والضراء اللهم نحمدك في السراء والضراء لانك جعلتنا من بيت النبوة وعلمتنا القران وفقهتنا في الدين وجعلت لنا اسماعنا وابصارنا وافئدتنا ولم تجعلنا من المشركين. اما بعد فأني لا اعلم خيرا اصحابا واوفى من اصحابي، جزاكم الله عني خير الجزاء لقد اخبرني جدي رسول الله اني سأثق الى العراق وسأنزل في ارض يقال لها عمورة وكربلاء وسأستشهد فيها وقد اقترب هذا الموعد الا انني اظن ان هذا اليوم من هؤلاء قد اقترب وانني قد اذنت لكم وانطلقوا جميعا في الليل ليس عليكم مني ذمة هذا الليل قد اغشيكم واتخذوا جمالا وليأخذ كل رجل منكم بيد رجل من اهل بيتي فجزاكم الله جزاء المحسين وتفارقوا في سواكم ومدائكم فان القوم انما يطلبوني فان اصابوني انشغلوا بي عن طلب غيري.

العباس: لماذا نفعل ذلك يا رسول الله؟ لنبقى من بعدك؟ قبح العيش من بعدك يا ابن رسول الله قبح الله العيش من بعدك يا ابن رسول الله.

الحسين: يا بني عقيل انتم في حل مني حسبكم بقتل مسلم

احد اصحاب الحسين يركع قائلاً: سيدي يا ابا عبد الله ما يقول الناس اننا تركنا شيخنا وسيدنا وابن عمومتنا وخير الاعمام؟ لا والله لن نفعل ذلك لنفديك بأموالنا و بأنفسنا واهلينا ونقاتل معك حتى نرجو الشهادة.

جون: سيدي يا بن الزهراء نحن نتخلى عنك؟ وماذا نعتذر الله في اداء حقلك؟ لا والله لن أفرقك حتى اطعن في صدورهم رمحي واضرب في سيفي عاتبة فاقهم، حتى اموت معك يا مولاي.

زهير: سيدي يانور عيني والله لو قتلت و نشأت ثم قتلت الف مرة، ان الله يدفع القتل عن نفسك وعن نفس هؤلاء الفتيه من بيتك لعلت فهي موته واحدة في سبيل الله والحسين.

الحسين: جزاكم الله عني خير جزاء المحسينين.

ثم يمشى الحسين ويضع يده فوق رؤوس اصحابه وهم جالسون في شكل دائري.

الحسين: يا انصار الله ورسوله ارفعوا رؤوسكم الى السماء ابشروا بالجنة.

اصحاب الحسين: الحمد لله انها الجنة (ويتعانقان).

الحسين: والله اننا نمكث ماشاء الله بعد ما يجري علينا ثم يخرجنا الله واياكم ثم يظهر قائمنا فينتقم لنا من القوم الظالمين.

أحد أصحاب الحسين يقول: فذاك نفسي يا ابن سول الله ومن القائم؟

الحسين: هو السابع من ولدي محمد الباقر وهو الحجة ابن الحسن الذي يغيب مدة طويلة ثم يظهر على الارض ويملاً الارض قسطا وعدلا كما ملئت ظلما وجورا.

الحسين: الصلاة يرحمكم الله.

بيدا اذان في لاله الا الله

أصحاب الحسين يقفون في خط مستقيم لاداء الصلاة في مقدمتهم الامام الحسين. يبدأ الحسين الصلاة: بسم الله الرحمن الرحيم الله اكبر سمع الله لمن حمده.

شمر وبن سعد يرقبان الحسين بينما هم يؤدون الصلاة.

يتقدم الحسين وابن سعد نحو مخيم الحسين وهم يحملون رايات ملونة.

الحسين واصحابه ينتهون من الصلاة ثم يقوم الحسين وجنوده بتوزيع أماكنهم.

الحسين: يا حبيب انت على الميسرة، ابن القين انت على الميمنة، اخي عباس

العباس: نعم فذاك يا ابا عبد الله.

الحسين: انت معي.

بيدا صوت الموسيقى ويظهر الجانب الاخر من جبهة العدو واستعداده لقتال.

سعد: يا عمر بن الحجاج انت على الميسرة، ويا شمر انت في القلب، وانت يا غلام احمل الراية

الشمر يرى النار من بعيد ويصرخ قائلاً: يا حسين قد تعجلت بنار قبل يوم القيامة.

الحسين: من هه شمر؟

الشمر بن عمرو.

الحسين: بلن راجع ال معز انت أليىب ها.

مسلم بن عوسج يري اني رمي بالعدوس هه فقوال لل الحسين.

الحسين: كره ان ابد أمفي هه ال.

ولما زحف جيش بني زيدي بقيادة عمر بن سعد زحف لخي لخي ام، رأحل الحسين جموع الأعداء كأنهم سربيل وفع يي هال دعاءوق ال: للال هم أنقثت يفي كل كرب، ورجل يفي كل شدة، وأتلى يفي كل أمر نزل يتيق وعدة، كم

من ممّوض عفيفي هالفؤاد يقول فعليه حيلة هي خذ في ه اللص فيق يش متفني هال عدو، أنك هك وشكوت هإليك، رغبة
من يإليك عم من سواك فك شفوت ه فرجة هفألت لي كل نعمة، وبت هى كل رغبة.

ال حسيين: لي ه الناس إس معواق لي ولاتع لمجواحتى أخلقكم بما هو حقلكم لئى وحتى أعتذر إليكم من مقدمي
عليكم فإبنيتم عذري وصدقتم لي وأعطيتوني النصف من فأسكم، كفتم بذلك أسعد، وليكن لكم لئى سيول،
وإن لم تقلوا مني ال عذر، وليعطوا النصف من فأسكم فأج معوا لركم وشركه كتم لا يكن لركم عليكم غمّة،
ثم اقضوا لي ولا تلقظرون، إن لي ي الله ال ذين زل الكتاب وموت لي ال صلحين.

ال حسيين رئيسم عليكاء الناس افي ال غيمّة ينادي ي اعياسي لئى اسلفت مقبل لئى ثربكأ من بعدي وكم لل حسيين خطبه:
إن الله على خلق لئى يخلق عله دار فناء وزوال، ثم صرف قبله ه ال ابعده حال فلل مغرور من غت ه اللوشقي من
افتنته، فلات غنكم هذه لئى فلن هلق طع رجاء من ركن اليه، وتغيب طمع من طمعيه، وأراك مقود ليحتم لئى
أمر قد أسخطتم الله عليكم، وأخرض بوجهه اللريم صلكم، وأحلبكم رقتة ه فن عم الرب يونا ويئس ال يحيي نتم،
أقررت مبال طاعة ولأمت مبال رسول محمد صلى الله عليه وآله وسلم (ثم نأكم فحتم إلى ذيت هوعت وتفري دون
قتل هملق دأست حوذع لي كمل شري طان فأس الكم شكر الله ال عطي مفسبال كمول متري دون، وإن الله وإن ال اله راجعون

لي ه الناس ناسيون من أن اثم ارجعوا إلى فأسكم وعقبوه، ولظروا ملي حللكم قولي وليت هاك حرتي

ألس تبني بيبيكم، بلن وصريه بلن امه وأولال مؤيدين بالله وال صديق رسول بما جاء من عدي به؟

أولييس حمزني يالش هداء عم بلبي؟

أولييس جعفر الطياري عمي؟

ألي بعلك مقول رسول الله لي ولأخي: هذا نبي دا شباب أهل الجنة ه إن صدقت من ييم أقول - وهو الحق والله ما
تعمدت الكذب في ذلعت أن النبي قتل عليه له ه يضربه من لخلق ه - وإن كفت من يف إننيكم من إن سألت هوه عن
ذلك لئى كركم، سلوا جابربن عبد الله الأصراري أو أسعدي دلا خديريوس ه لل اساعدي يوزي هبن أرقم ولأسين ملك،
يضربونكم ل همس معوا هذه ال قالة من رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم (لي ولأخي، أظني هذا حاجزلكم عن
سيفك دمى؟

فق الل شمر: موعبد الله لئى حرف إن كان يدي ميقول.

فقال له حبيب بن مظاهر: والله إنني أراك تعبد الله على سبعين حرفاً، وأنا أشهد أنك صادق ما تدري ما يقول، قد طبع
الله على قلبك يا أيها اللعين.

ثم قال الحسين: يا أيها الناس فإن كنتم في شك من هذا القول أفنتشكون أني ابن بنت نبيكم؟ فوالله ما بين المشرق
والمغرب ابن بنت نبي غيري فيكم ولا في غيركم. ويحكم أطلبوني بقتيل منكم قتلته، أو مال لكم إستهلكته، أو
بقصاص جراحة؟

ثم نادى: يا شيبث بن ربعي، ويا حجار بن أبجر، ويا قيس بن الأشعث، ويا زيد بن الحارث، ألم تكتبوا إليّ أن أقدم قد
!أينعت الثمار وأخضر الجناب وإنما تقدم على جندك مجنده؟

الشمر: لم يفعلوا يا حسين .

الحسين : سبحان الله، بلى والله لقد فعلتم .

ثم قال: أيها الناس إذا كرهتموني فدعوني أنصرف عنكم إلى مأمن من الأرض.

فقال له قيس ابن الأشعث: أولاً تنزل على حكم بني عمك، فإنهم لن يروك إلا ما تحب، ولن يصل إليك منهم مكروه

فقال الحسين: أنت أخو أخيك، أتريد أن يطلبك بنوا هاشم بأكثر من دم مسلم بن عقيل؟! لا والله لا أعطيتهم بيدي
إعطاء الذليل، ولا أفر فرار العبيد إني عذت بربي وربكم أن ترجمون، أعوذ بربي وربكم من كل متكبر لا يؤمن
بيوم الحساب.

تبدا الموسيقى في العزف ويأتي الحسين حاملاً مصحفاً بيده ، ووقف بازاء العدو قائلاً: يا قوم إن بيني وبينكم كتاب
الله وسنة جدي رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، ثم استشهدهم عن نفسه وما عليه من سيف النبي (صلى الله
عليه وآله وسلم) ولا مته وعمامته، فأجابوه بالتصديق، فسألهم عما أقدمهم على قتله؟.

يخرج احد رجال ابن سعد ويتوجه نحو جبهة الحسين وهو يحمل قارورة ماء قائلاً: يا حسين هذا ماء الفرات لم
تشرب منه قطرة واحدة انت واصحابك

الحسين: الخنازير والكلاب تشرب منه فكيف تمنعوه عن اهل البيت.

الرجل: هذا هو الماء لن تشرب منه قطرة واحدة حتى تموت عطشاً.

الحسين: اللهم امته عطشاً ولا تغفر له أبداً.

الرجل ينادي: يا قوم اني اموت عطشاً.

الشمر: ماذا ويحك ماذا حل بك؟

احد الرجال يقترب منه ويقول: انه ميت.

الشمر: ان فيه مرضاً لم يقتله الحسين

ثم يقوم الجنود بنقل جثته

الحسين : يا أخي زهير ادعولي عمر بن سعد.

زهير: عمر، عمر،

عمر بن سعد: ماذا تريد؟

زهير: سيدي ومولاي ابو عبد الله يريدك.

سعد: ماذا يريد؟

زهير: يكلمك فحسب.

سعد: ياويلي يكلمني وحسب، يكلمني وحسب.

سعد يذهب الى الحسين هو متردد في خطواته ثم يعود مرة اخرى نحو الحسين.

الحسين: يا عمر! أنت تقتلني؟ تزعم أن يوليك الدعوي ابن الدعوي بلاد الري وجرجان ، والله لا تنتهنا بذلك أبداً، عهداً ومعهوداً ، فاصنع ما أنت صانع، فإنك لا تفرح بعدي بدنيا ولا آخرة ، ولكأني برأسك على قصبه قد نُصب بالكوفة ، يتراماه الصبيان ويتخذونه غرضاً بينهم.

ابن سعد يسقط في الارض ويقوم بزحف تحت اقدام الحسين قائلاً: ياالهي أعني اني في حيرة من امري.

ثم ينهض وهو يتعثر نحو جبهته قائلاً: لا يا حسين لا يا حسين، يقوم الشمر بمواساة قائلاً: حسنا" ما فعلته يا أمير المؤمنين أهدأ.

عمر بن سعد: سنقاتل حتى تقطع ايدينا.

الحر الرياحي يقول لعمر: مارايك بما عرض علينا، الشمر يضحك: ماعرض علينا.

عمر بن سعد: لو كان الأمر اليّ لقبلت، ولكن أميركم أبا ذلك .

الحر يعتزل عن جبهة عمر بن سعد ويتقرب من معسكر الحسين عمر. ابن سعد يقول لحر: ماذا تريد؟ تصرفك غريب والله لم اراك تتصرف هكذا من قبل، وقال له: لو قيل لي من أشجع أهل الكوفة لما عدوتك، فما هذا الذي أراه منك؟

الحر: والله إنني أخير نفسي بين الجنة والنار، والله لا أختار على الجنة شيئاً ولو قطعتموني في قطع واحرقتموني ابن ابنائي؟ الحر مع اولاده يذهب الى معسكر الحسين منكساً رمحه، قالباً ترسه، وقد طأطأ برأسه حياءً من آل الرسول، بما أتى إليهم وججع بهم في هذا المكان على غير ماء ولا كلاً، فرفع صوته وهو يقترب من الإمام الحسين (عليه السلام) قائلاً: لالهم إلهك لي بفتب لي يفقد أرى عتق ولبول يملك وأولادنيك، يا أبا عبد الله لي يتل بف مللي من تبه؟

فقال الحسين بن عمر، يتوب الله عليك صرعت خيرا لو سبت اجرا"

لأحر يرضى مالى معسكر آل حسين مع اولاده.

الشمري يقترب من معسكر آل حسين وعب اسرسله: ماشرك وماتلري؟

الشمري: لا تقلوا مع آل حسين ولزمو طاعة امير آل مؤمني في زيد.

الحسين: انا الله ووالله راجعون رحمك الله يا حبيب لفتى قرارى للقران.

لحر. السلام عليكم

الحسين: وعليك سلام ياخي حر.

لحر. سيدي بلبا بعد الله عن دم اخرجت من الخوف سمعت احدا يقول لي: لحر لك في لجة الان ادركتم ايدي قول.

لحر: طئذن لي بقتال

الحسين اقبلك يا اخي جزاك الله عن طيئك مخير لجزاء الحسين امض لي بركة الله.

لحر قتل بضى استشهد وعن دم رأل الحسين صاح: انتكبر. الحسين يمسح بالدماء عن راس ميده ويضع يدي فوق رأسه ويقول: صدقت أمك انسييت حرفك لبيها والاخرة.

الحسين: الالمة الله في الضلالي الحسين يبدأ الصلاة مع جهوده، والاذنين ادي لى الصلاة انتكبر الله لغير لاله الا الله يعينم زيري حموي راقه جهودين سعد، وعن دم ايته من الصلوات ان احوفق قد قتل موعمر بن قرظة.

الحسين. اشهد ان لا اله الا الله واشهد ان له حجج لاسم الحسنى.

الحسين يوضع يده فوق راسه ويقول: نعمي اخي بلغ سلامي الى جي وقل ان الحسين سي سرك في السطوي بتم يطلب من لجهود اني حمل واجثة.

في يخرج حاملا رية ذات اللون الاضفر ويقول لعل الحسين: انزلي ان اللش ادميني يدك.

الحسين. اعطيك اذن امض لي بركة الله. زيري يقتل الحسين يقترب فيه ويقول: لاحول ولا قوة الا بالله. عليك في السلام يا اخي ازهير. وقوم جنول الحسين بقتل حجة زهير لى المخيم.

يأتي رجل اخر اسمه نافع، يلقي التحية على الحسين ويقول: السلام عليك يا رسول الله

الحسين: وعليكم السلام يا نافع.

نافع: لك نفسي فداء اذن لي حتى انال الشهادة بين يديك.

الحسين: اذنت لك جزاك الله عني خير الجزاء امض على بركة الله.

نافع يقوم بتوجيه سهامه نحو العدو، الشمر يطلب من جنوده بالتفاف حوله، جنود يزيد يتمكنوا من جرحه ويحملوه الى ابن سعد.

عمر بن سعد: ماذا فعلت بصنعتك هذه قل تكلم؟

نافع: والله قتلت اثني عشر منكم وجرحت آخرين. لا اطلب العفو عن هذا، وبينما انا حي لا اترك اي احد منكم، ثم بعد ذلك الشمر يقتله بسيفه.

احد جنود عمر يستفز برير ليخرج لقتال، يزيد بن مالك ينادي: يا برير كيف ترى ما صنع الله بك؟

برير: صنع الله بي خيراً " وصنع بك شراً " تذكر عندما تقول ان معاوية ضال وعثمان مزري وان احق مع الامام الحسين وهذا هو رأ بي.

يزيد بن مالك: تعال لنادي الله لنرى من هو الكذاب.

برير: اللهم العن الكذاب واقتله، يقتل برير ويقول الحسين: لا حول ولا قوة الا بالله انا لله واننا اليه راجعون.

يخرج غلام يدعى حنظل بن اسعد الشبامي، يطلب اذن القتال من الحسين، الغلام يلقي التحية على الحسين: السلام عليكم.

الحسين: وعليك السلام

حنظل: اذن لي بالقتال الحسين: امضي على بركة الله.

حنظل يقاتل حتى يقتل وعندما يقع في ارض المعركة الحسين ينادي: الله اكبر.

الحسين يقترب من حنظل ويضع خده على خد حنظل

حنظل: من مثلي؟ ابن رسول الله يضع خده على خدي.

الحسين: انا لله وانا اليه راجعون.

واقبل عابس بن شبيب الشاكري على شوذب مولى شاكرا وكان شوذب من الرجال المخلصين فقال: ياشوذب ما في نفسك ان تصنع؟ قال: اقاتل معك حتى اقتل فجزاه خيراً وقال له: تقدم بين يدي ابي عبدالله (عليه السلام) حتى يحتسبك كما احتسب غيرك وحتى احتسبك فان هذا يوم نطلب فيه الأجر بكل ما نقدر عليه فسلم شوذب على الحسين وقاتل حتى قتل.

فوقف عابس أمام ابي عبدالله (عليه السلام) وقال: ما امسى على ظهر الأرض من قريب ولا بعيد أعز علي منك ولو قدرت أن أدفع الضيم عنك بشيء أعز علي من نفسي ل فعلت السلام عليك اشهد اني على هداك وهدى ابيك! ومشى نحو القوم مصلتاً سيفه وبه ضربة على جبينه.

عمر بن سعد: أرض خولب لاجار قمر يب فلما رأى ذلك لقي درعه ومخبره وشده لقي الناس ان لهي طر كاشتر من طين ثم تخفف واعليه من كل جلف قتل .

الحسين: لا حول ولا قوة الا بالله .

وقف جون ملى وأبى ذر الغفاري أم الماحسيني ستأقن مؤلف الفوقال: السلام عليكم .

الاحسين: وعليك السلام ياخي جون.

جون: افن ليقت الفوقع فخرى قدميال احسيني قيبيل ما ووقول أن في الرخاء ألحس قصر اعلم في ال شدة أخذ لكم. وضاف أنري حي لقتن وسحب لعلني م ولون ي لأسو فتفس فخرى بل حنة لطي بري حي يشرف سحبي هيض لوني لا والله لأفراقك حتى يبتخلط هذا الدم الأسود مع دماءكم فأنزل للاحسين فقتل خمساً وعشرين وقتل فوقف علي للاحسين وقال: لال مبيض وجهه وطيّب روحه واحشره مع محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) وعرفين ه وبين آل محمد) صلى الله عليه وآله وسلم).

وجاء عمر وبن جنادة الاصراري بعد إن قتل بلوه وهو بلن إحدى عشر سنين في ستأذن للاحسين في أوقال: هذا غلام قتل بلوه في لالهة الأولى ولعل أم متفخر بذلك.

فقال الغلام: ان أمي امتوني وليستن يجر بي.

الاحسين: يبلني فأنزلك اضي لي بركة الله.

الغلام فقتل حتى سرق طين ادى الاحسين بلن فأنابني فخرى الأكبر ادركه.

فقال للطلبي: امي قبيقت حيدة شداوا رحلها مع رحلن ساء لارسول.

الاحسين: الالهة الله على الظلمين ان اللى الله ون الاله راجع ووض برا على قض أكي ارب.

فخرى للاب: سلام عليكي بلها بعد الله افن ليقت ال.

الاحسين: علي نور عني في لمس مع على الارض هت عراقان. أحد لجنود عمر بن س عديني ادي من عي دق انا فبلو شاء لمن اقربلة رسول الله احق فخرى.

فخرى الأكبر يقدمل ما حمة ال عدو وو يتجل لل شرع:

أنا فخرى بل للاحسين بن علي

أضرب للاحسين فاحامي عن بلبي

تالله لبي ح ك فحين ابلن لادعي

ضرب غلام طلم يقرشي

الاحسين: لال هفوق هفي الارض في ق لمل هم اعدوا علينا.

لحيم ال للاحسين علي ه السلام دون أن أرخى فخرى بل دموع وصاح بشمر.

الاحسين في اشمر

الشمر. هلتلري ديبين فاطمة ال زهراء.

الحسين قطع الله رحمك ما قطعت رحمة لي ولتفضلتني من رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم وسلط عليك من يباحك.

الحسين: ولدي طيب بر غسالتني بجدي عود نبي الاكبر لى بيه ه وعلقه ه وقلول لولدته: بلبي الالبي شربة ماء فيسقيك ما الفوفيلني، احضيلعي بركة الله.

نبي الاكبر: الله اكبر

الشمر بتراجعوا

شمر طعن نبي الاكبر بسقط نبي راحفا وموي حمل الرية وقلول: بلبي عليك نبي السلام هذا جدي رسول الله وهذا جدي علي بن ابي طالب هذه جدتي فاطمة ويقلول ونلك الالجل الالجل.

شمر نادى في الحسين فقلول ان ابنيك نبي.

الحسين بلغاي: لذي نبي لذي نبي، نبي لذي بعك العقبو مبني علي حبيبي نور عيني ولذي بعك الالالوم اذا جديك خصم همي وملي بلما فاعلوه لثهاك حرمة لرسول، اما لت استرحت من هم لني نبي لذي بعك العقبو.

شمر عراس من حول سماء وقلول:

للهم اشهد نبي مؤلاء القوفق ببرز الهم اشبه الالامير رسولك محمد نبيا ونطقا، لئن اذا اشيقن الالى رية نبيك نظرن الالى، للهم فاعلم بركات الارض فورق بقم فيرقا وخرق همت فيرقا واجعلهم طرطق قدد ولا ترض الالولة عن هم بلدا فلهم دعون الالينصرون لثم عدوا علي فقلولون.

ونادى علي الاكبر لفاعصت: عليك مني السلام باع الله هذا جدي قدس ان يلك أس مشربة لا اظم لبع ده ابدا ومويقلول إن لكك أسا مذخور فسلك الال الحسين وراكب علي ه ورضع خده نبي خده ومويقلول: نبي لذي بعك العقبو ما اجر أهم نبي لالرحمن ونبي لثهاك حرمة لرسولي عز نبي جدي وليك أنتد عومم فلاي حبيبنك توست في ثبهم فلاي عينيوك

وأمر فبيته ألي حملوه لى لاني فمقيتي احدي جوده هوقوب أعظمه خوده تلبق ه وقلول الحسين بيقلولها.

الحسين نين هض من على لارض وقلول: لاللى الله ولاللى راجعون.

بعد لني خرج غلام صغير من لانيمة هيتوج من حول الحسين، الحسين نيسل لم اذا خرجت من لانيمة؟ أعزمت على الموت.

القاسم: عمياني وجدت رسلا في عيني ابلي بنقول: اذا وجدت أخيل الحسين زوحيدا" لثأخرفي مؤازرت في ذنلي ولت الالى جلك.

الحسين: ولدي انتملك جزاءك عن عمك فخذ جزاء ولدي امض

الاسير فيك وفجأً يظن شسع احد علي ففقيشده فليختم هلك فرصه لعدو فقيوم بطنجه.

فيئيل الحسين وقتلاتله ويقول: خذ هذه الطيرة مرال الحسين علي خذها مرال الحسين علي.

الحسين بعد القوم تلوك ، ومن خصه مهيوم ليام هيك جدك ولوكفتم قال : والله ي عز لى عمك أنتدعوه فلا يهيك ، أهيك فلا يهيك صوته ، لاله ام احصم عددا ولا يغير له بلدا هذا يوم.

شققولون بخالق اسم ويضعون هالي جلب لى الابر يقول الحسين: صبر ايلني عموت ي صبر ايا اهل بيتي لا ياتم هوان بلعد هذا اليوم بلدا.

العباسي طلب لى ذن مرال الحسين ليلتم مغل عدوي توج من حوال معك رحاملا رية خضراء. عن دم ليراه عمر بن سعد يوقول له : مانت يديك تراب.

العباس: عم ريق سعد هال الحسين فحيد رسول اوتيتتم جي عبا عه وقا به. اولاده نفس او ه عطشى. دعوم يشبون الماء. موي طلبت ترك هذه الارض لك هي ذهب لى روم او الهند او لاجاز.

الشمر: ولوك ان وجه الاض لك ه ماء وموتحت لى بين ام اسقينك مقطرة واحدة الان ت دخل ولفي بي عي زي.

لك سعد: نعم هذا هو الرد.

العباس: نعم هذا الرد.

العباس تبالكم لى اياش مر.

العباس يذهب لى حل الحسين ليل عملم بلك ي طلب فيه اذنتال

العباس: لى دضا ق ص دري دعري اقول هؤلاء.

الحسين: اذا كان من الضرروي فلي ذهب لى جبال الماء لى الالفال.

الحسين: اخي عباس لت حامل لى و احيش يفا اذا ميت ستضويع وتخي شي.

العباس ي دخل لى لى م ويرى مجموعة من الالف اليعيون من العطش ومن يعم سلعينة بن تل الحسين بقول له:

عم ي فطرت شفتي من العطش

العباس ي اذق ربة (وعاء) لاجل جلب الماء ي توج من حوال مر حاملا سيفه والريرة مع ربة الماء غيل يد الاخرى

وخر ي يزي ي تيب عن ه. العباس ي قبيل ضدم. خروبيزي ي تيب عن ه هبدا ورفي ق ذفال سه ام برغم من لى العباس ي لمن

من فتاح طريق ولوصول لى ضفة النهر. العبا قراتلهم واخلاق ليل من الماء غي يدموقبل ان يوصل لى فهم ه قال:

لبي شرب الماء وسلعينة والالف اليعيون من العطش؟ لبي شرب الماء واخيل الحسين من ذلث لى ام لى شرب

الماء؟

العجاسي حمل الرية هوقول مر جابل موت ان الموتى، انكابر لاحب ان يكون الموت الا اذ يكون تقوى، انكابر. خذ هذه الطيرة من بلن نهي.

ثم ملأ الرية وتوج من حواله خي فخرطع واعلي هال طريق وجعل ي ضربت وكأثر القتال فيهم لكشف هم عن الطريق فلك من لزي بن لوق ادل جني. من وراء خلة وعان ه لعي بن لظلي ف ضرب ه نهي من بفستر افلق ال: والله إن قظت هي من ياني أحام ي بلدا عن يني نجل للبي ل طاهر الأين.

فلن جعب أي من ه، حيث أن هم ه كان يصال الماء لى طف الل حسرين وعجل ه، ولكن لعي بن لظلي لك من له وراء نحة فلما مر به ضرب ه نهي شمل فقطع ه كاتر واعلي ه! وتكلس هام لظلم طف أص ابل قربة س هم وأيق ماؤ ه وس هم أص ابل ص در موسر ق نهي الأرضين ادي نخي يا حسرين
الحسرين جاء ركضاً " وهو يقول: الله أكبر للهوقوا عودوا.
بعس يرى اخاه هوقول ه: عاي كبل رطحتى يتي اخي.

الحسرين: الرية

العجاس: اوي دال ري عي حتى يتي اخي.

الحسرين: ل ا اخوك بلك بعد الله وبلن ولدك.

الحسرين بيك يي نزع ل خوذة عن راس اخي فحقول له لما ي اخي لك لم وضع تراس لغي حجري ام ل هال طل تراب العجاس: سوف لكون احد لى جلك عن دم تصرل س اعك ولتجد مري سن دراس لغي حجرف من الاضل ان ترك راس يي طل تراب.

الحسرين: اخي بلع اس يانور عني اعيني

فناحنى علي هبوك بلك اع ال ي اوقال: الآن لكسر ظمريوق لتي لحتي. : واخاه وابع اساه واضي عن مرنب عدك ورجل حسرين لى المخي م فلكس را حين لفاي اي لفاكف دموع فنتك هس لحنه وسألته عن عمه وأجرب رقتل ه! زينب اخذت س لينة فبكت زينب وبكت ان س وقل حسرين قى وحي دنظر لى عائله والطفال ووقال: أم من مغيثي غيث عائله لارسول؟ ط من اك احدي خاف الله؟ ط من اك احيس عدنا.

يخرج نهي الاضغ وقد كان موضا راق نفي فواش هي حلم سفي هم ست عدلته القائل: بلبي احسرين ان موت اخي نهي للابر وعمي العجاس قد كسرق لبي ل حسرين نادى زينب ووقال: اضي ارجعي لى لا نجي م لك نكي ل نطوا الارض من نسل محمد.

الحسرين: الال يبل دلي مرضي عل وودعه، ودعا لرضي عي وودع فنتك ه زينب بيلين عبادا فقبل ه وتوج من حواله عدو.

الحسرين: اذلكم تروين دوق تلي هذا لرضي لعم ي تكب اي خطا لقتال واضده خذو واعطوه ال ماء.

يلق س عني ادي احد جنودك قتيلا هـ .

الجندي: من قتل لولد اول ولد؟

عمرين س عد: اري بيس هم ماذلتتظر؟

يقول لمن ديبتوج لس هم الى رقة ال طفل احسرين يري بدماء ل طفل لى لس ماء و يقول: لال هم ل نتلش اهد لوى قوم قتلوا اشبه بالن امير سولك م حمد فلتق ملنا من القوم الضالين .

بيض ل احسرين ال طفل يرضين حوال مخيم ، و قوب اعطاء لولد لى أم ملتعض غي ال مده فت لفس الام لى جلب ال مده وتكبي .

ال احسرين ي دخل الى المخيم حامل سيفه ليدخل في الب ارزة بين طيق ضد الاعداء و عمرين س عني و ل ل جنوده: ان هذا احد جنود ال عرب ل ل ش جع ان يلاقى لوه رجلا "ال رجل احيطوبه من جيع علاج هات .

ال س ه ا ترمي من كل لاج و ل بل احسرين ي قف و يقول ل تل ابهي سفي ان اذال متكون مؤي يرفي ل بين و يلاخش و ايوم ال احس ابكون و احر ارفي ل نهي . و ارجعوا الى نسا لكم ان لغنت عرب لغا تزعمون .

ال ش مر: ماذلتق لي اب ن فاطمة؟

ال احسرين ي اش مر ل ال في قريتك م قتلوني و ل نسا م اع لى من جناح ، لفس م حوال شخ لكم اني هاجم النسا .

ال ش مر ي توج ه ل يتباعه و يقول: لك هني احسرين .

ال احسرين: اني عطش ان بحق جدي .

ش مر: لاذق ال م اي احسرين ضى ترد ل احية .

ال احسرين ي قتل ال اع داغي لاج لة ي سرى و لى فى من ن ه ل فراتق انالا: الله لكر انك لكر .

قلت اللش تد و عطش ال احسرين ل صوح لاي ضم ل . و من ج ه ل فراتق ي هاجمه لاج جاج مع رجله و ي عوه عن ال عبور .

ال احسرين ي ح اول ايش ر ل ل ق ل ع ل من ال ماء الن موق و ل له رجل: ل ن تميم م ش رب ال ماء قد قت لك حرمك .

ال احسرين ي رمي ال ماء ي جري حوال مخيم ال احسرين ي ضم ع ل مر ل ش لية م ع اى ل ه لى و دعه ، وضع درعه و قال لى ع اى ل ه: اسع عدول ل بلاء ، و اعل موا أن الله افظك م و ل ل ك م و ي ت ضحك من شر ال اعداء ، و ي جع ل عاقبة لمر ك م لى خي ر ، و ي عذب ا ع ل ك م ب ل و اع ال بلاء ، و ي عوضك م الله عن ل ه لى قبل و اع الن عم و الكرامة ، و ل ش ك و ا ، و لاقول و ا بلل سيقك م لاق صرق درك م .

تخرج النسا و قيا لى و من عين هن س لى ن قب ن تل احسرين ل ل س لوى الارض ف ع ل ل ال احسرين ي بي ه ما ضرك س لى نة:

و ل احسرين ا و اغيتاه و اظلمت ا .

عن دم الك ا ل احسرين لوى و ج ه ال م غ ا درة ل مسك الك ل ب ل ق و ل و ال مشه ا . ر قى ق و ل ت لى ه ا ل بى ل مس ح ع لى ر لى

قال ان بلقيس عتيمة ه منب عدك احسرين يقول لها: كنون من طرابرين ان الله ملع طرابرين.

تخرج اختل حسرين زينب من لخيمة وهي مسرعة وتقول: اخي احسرين.

ال حسرين عم يا اختي.

زينب: أخي لظش فلي عرب عض صدر لظكش فل حال حسرين عن صدر متقدمت اليه وجلت تشم فين حرقوتبله
في صدر متقالت: أمها زمراء ، أمها فاطمة فترت رجعت للويعة واخذت الأملعة ، ما إن سمع حسرين بكبر
أمه لزمها حتى قال اخيه ما للويعة ومن الاطلاق قالت اخي ابنا اميل ما نطق و وفاة من لمن فاطمة فترتني
اليها، شتمتني فين حرقوتبلني في صدر عي التليني زينب مذه وي عظمي عنك اذا رطيت أخ الظل حسرين ومجدا
في دأش فين حرقوتلي في صدره أم ان حره فله مضغ لسريوف وأم ا صدره فله موضع حفر لخيول.

ال حسريني ولسي زينب و قال لها: يا أمها بلقي الله وعزيب عزاء الله وعلمي أن أهل الأرض موتون وأن أهل
السماوات لا يموتون وأن كل شيء تلك الأوجه التي على جدي خيري في ولي وامني خيرا" في يولك لم ير لرسول الله
والله خلقه عليكم.

عمر بن سعد: احلوا علي ميمنه هوي ودعواي لك ففنا تركتوه لم تسي طيعوا النبي في ه.

فجأ بدأ تلسمه امتق اله لخي الم خي لم حسرين الساء والطفال لولوا مغادرة ال لكان لكي لاتصل اليه ملسم هام
ال حسرين يمسك سرفيه وينطق ال ال معركة وقتل كل من يتصدي له ه و هو يقول: لثو جدم ساعدة خي من مساعدة
الله.

الشامري أمر جنوده اني حطوا لل حسرين ، احد الجنود يرمي جرح حسرين بسهم في صدره.

ال حسرين يقول باسم الله وعلى له رسول الله. لكذا سلقني جدي مهبوكا دمي وألواله متظنني.

الشامري يقول لجنوده بتراجوا تراجوا.

ال حسريني خرحل سهم من صدره يجل سرفي الارض ويقول: لألهم لك إن كنت تصت عن النصرفي لذي لقتقم
لنا من القوم الظلمين للهم قائلهم عددا ولانتقا فيهم لخي وجه الارض احدا له يصبر لخي قرضك يا الله.

ال حسرين يجل الوقع باللك اسرار يجر في خرج له له كمين نصر ويضرب بسري ففيرا ه.

ال حسرين يقول له: لاكل تميديك ولا شبت وحشرك الله مع الظلمين.

ال حسريني سرق طصري عاقي الارض فجأ قبي في ظل ضيبي يدعي عبد الشبال حس فيق ععلي صدر ال حسرين ليحي ه
ال حسرين يقول له كن صبورا اذهب مع الساء لا يبيغني ان تكون منا.

يقوم احد الجن وحب أزالته عن لا ينجو قتل فحق وللا حسين في ارب الح حيني ويين هم ولت احكم لا حكي ين للهم إن
نمَّحَّهم لى حين ففَّرقُ مفروقاً، واجل هم طرطق ددا، ولتَرْضُ لولة عن هم بلدا.

الْحَسِينُ: الال يشربة ماء؟

الشمر: لان عيطك شربة ماء.

تحييتي رحل لب اس لي ضي ح لي ييف "يقبل لل حسين في حمل الربى ال خن راء.

بيني ما يئي لال ش مر بلق رب مرال حسين وي دورح ولهم يركب في ص دره

الشمر: ما ذاق ال جدك عي؟

الْحَسِينُ يَبْحِكُ رَجُلًا شَعَثَ اصْفَرَ لِحْدَهُ لِحْدًا لِلخزيري.

الشمر: والله لانبحك من ذلفا واحز راسك ولي الخم لك بن الرسول و غير الناس.

الشمر امر مولا يبي زيدا الص صيق طع راسل حسين ولكن بدأتيها تفتح فق ال له شمر: انثي طع يدك لم اذا
تتجف.

الشمر يني حني وقطع راسل حسين يوعلق في رح في عطي هالى خول بي سلمه لاي زيدي.

نبا عيزي داشعل وال ان ارفي مخي الح سين قرع ال طولم علنة فتص ارال عيش الاموي.

عرض التعزية في.....، اليوم..... الساعة.....

استبيان للمشاهدين: (الإجابات هي للأغراض الدراسية حصراً ولن يُشار إلى أسماء المشاركين في هذا الاستبيان)

1- الجنس: أنثى ذكر

2- العمر:

3- التحصيل الدراسي: بلا الابتدائية المتوسطة ثانوية جامعي

4- مكان الإقامة:

5- هل تعتبر/تعتبرين نفسك شخصاً متديناً؟ نعم كلا نوعاً ما

ما هو دينك (إجابة غير إلزامية):.....

6- هل لديك هواية في الأدب والمسرح: نعم كلا

1- كيف عرفت أن هناك عرضاً في هذا المكان؟

وما هو دافع حضورك لمشاهدته؟

2- هل لديك معرفة سابقة بمكان العرض وبنوع الجمهور؟ نعم كلا

3- هل تعتبر/تعتبرين هذا العرض مسرحية؟ نعم كلا

في حالة الإجابة بكلا ماذا تعتبره/تعتبرينه؟

1- هل تعتقد (تعتقدين) أنّ مكان تقديم العرض مشابه لمكان واقعة كربلاء؟ نعم كلا

2- هل تعتقد/تعتقدين أنه من الأفضل أن يكون هناك مكان خاص لتقديم العرض؟ نعم كلا

أيّاً من الأماكن التالية تفضّل/تفضّلين لتقديم الواقعة: مسجد مسرح مكان مفتوح

3- هل تعتقد/تعتقدين أنّ مكان العرض كبير جداً؟ نعم كلا

وهل تعتقد/تعتقدين أنّ هذا المكان مفتوح جداً؟ نعم كلا

4- هل تعتقد/تعتقدين أنه من الأفضل للجمهور أن ينتقل أثناء العرض؟ نعم كلا

هل كان من الأفضل استخدام شوارع المدينة أيضا لتقديم العرض؟ نعم كلا

5- ما هو رأيك في مكان العرض والديكور؟

المكان جميل لأنه ملائم لمشاهد واقعة كربلاء المكان غير مناسب والديكور لا يعجبني

1- هل تعتقد/تعتقدين أنه من الممكن تقديم العرض في غير أيام شهر محرم؟ نعم كلا

2- كيف تبدو لك مدة العرض؟ طويلة جدا معقولة لايهم لو كانت أطول

3- هل تبدو لك بعض أجزاء العرض بطيئة؟ نعم كلا

4- أحداث واقعة كربلاء تدور في أيام مختلفة، فهل تحسّ/تحسّين بتغيّر الأيام والزمن بصورة عامة؟

نعم كلا

1- هل يبدو لك أنه من المناسب وجود عدد كبير من الممثلين والممثلات؟

نعم كلا كلما كان العدد أكبر أحسن

2- هل تفضّل/تفضّلين أن يكون الممثلون والممثلات من الهواة غير المحترفين؟

نعم خاصة إذا كانوا من أهل المدينة لا يهم كلا، الممثلون المحترفون أفضل

3- ما رأيك بأسلوب التمثيل؟ واقعي مصطنع

وكيف تعتقد/تعتقدين أنه من الملائم أن تكون طريق التمثيل؟

يجب أن تكون واقعية ومؤثرة في مشاعر الجمهور

يجب ان تكون مصطنعة لكي يشعر الجمهور بجمال الفن المسرحي وعقائد الدين

4- كيف تبدو لك طريقةلقاء النص؟ وقورة وجادة حسب نوع الشخصية ومهارة الممثلين

كيف تعتقد/تعتقدين أنه ينبغي أن يكون الإلقاء؟ وقور دائما حسب الشخصية والموقف

1- هل كنت تعرف/تعرفين قصة واقعة كربلاء؟ نعم كلا

و هل كنت تعرفها/تعرفينها بهذه التفاصيل؟ نعم كلا

2- كيف عرفتها/عرفتها؟

من خلال قراءة القرآن الكريم من خلال السينما والأدب من خلال المناسبات الدينية

3- الأحداث والحوار تعكس الواقعة بصور جيدة؟ نعم كلا

هل كان يجب إدخال أحداث وحوارات مختلفة؟

4- أيّ المشاهد تؤثر فيك أكثر من غيرها؟

1- هل تعرف/تعرفين بأنه يوجد مخرج لهذا العرض؟ نعم كلا

في حالة وجود مخرج فما هي درجة تأثيره في تقديم العرض؟

من الضروري دائماً إدخال بعض التغييرات على العرض

لا يجوز للمخرج أن يدخل أية تغييرات لأن طريقة العرض واحدة دائماً

دور المخرج يقتصر على تنظيم العرض وإدارته فقط

2- ما هو أهم عناصر العرض في نظرك؟ المنظر والموسيقى النص نفس الأهمية

3- هل تعتقد/تعتقدين أنه من المثير أن يكون معظم النصّ شعراً وتنغيماً؟ نعم كلا

4- هل تعتقد/تعتقدين أنه من الضروري للممثلين والممثلات أن يضعوا على وجوههم قناع الشخصية التي يمثلونها؟

نعم كلا

1- ما هو معنى عرض واقعة كربلاء؟

هو احتفال يشارك فيه أهالي المدينة

يذكرنا بأننا يجب أن نكون مسلمين مؤمنين

إنه عرض مسرحي له أهمية ثقافية

2- ماذا قدّم لك العرض؟

معرفة حول القصة التاريخية والمواضيع الدينية

إثارة العواطف والمشاعر

التعرف على عرض مسرحي خاص

نعم قسم منه فقط

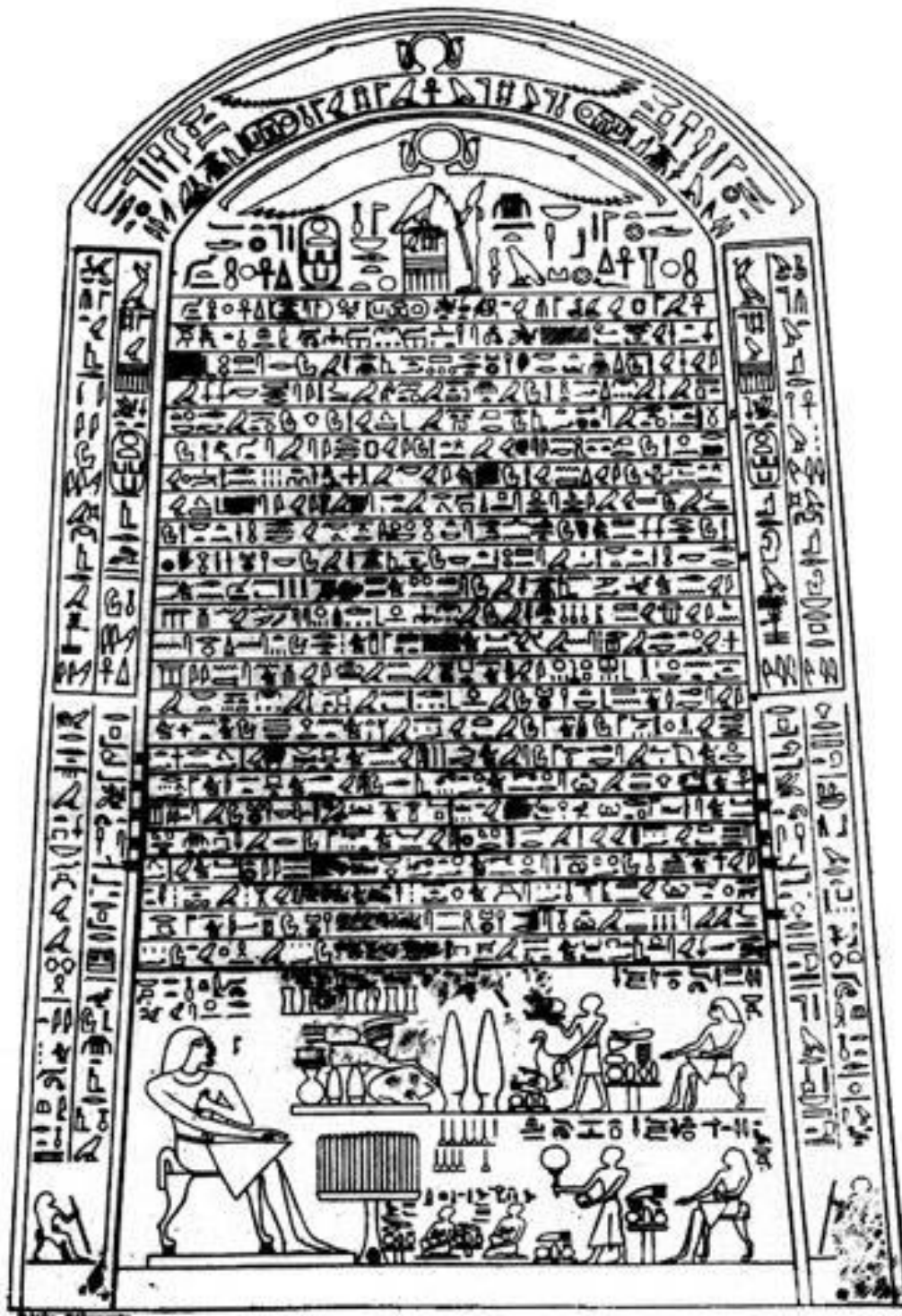
3- هل يبدو لك العرض مؤثراً؟

4- هل كان العرض كما كنت تتوقع/ تتوقعين؟

نعم كلا كان أفضل مما كنت أتوقع كان أسوأ مما كنت أتوقع

مع شكرنا الجزيل وتقديرنا للمشاركة في هذا الاستبيان

1- DRAMA DE LA PASIÓN DE OSIRIS



Estela del Ikhernofret. Es el primer testimonio del drama funerario. Se remonta al siglo XII a. C., en el Imperio Medio del antiguo Egipto. En ella se describe la realización de los rituales de la muerte y la resurrección en honor del dios Osiris. Osiris es representado arriba de pie bajo un disco solar alado frente a Sesostris III. El texto se refiere a continuación a Osiris en veinticuatro líneas horizontales, y debajo del texto Ikhernofret se representa en una mesa de ofrendas con su familia.

2- FOTOS HISTÓRICAS DE EL PASO DE CAJIZ



La entrada de los actores de El Paso al escenario.



Escena del sacrificio de Isaac en la representacion antigua de El Paso.



El personaje de la Virgen interpretado por una mujer con gesto hierático, en su encuentro con Jesucristo en la representación de El Paso.



La Santa Cena. Los actores que representan a los Apóstoles y al personaje de Jesucristo llevan máscaras para interpretar los papeles de la historia.



El lugar del público está arriba y el escenario se encuentra abajo. Véase la indumentaria de los soldados romanos.



Una niña que interpreta al ángel en la representación del año 1943.



Máscara de San Juan utilizada en la representación para interpretar al personaje. Las máscaras dejaron de emplearse en 1970.



Máscara de San Pedro que se utiliza en la representación de El Paso para interpretar el papel de dicho personaje.

3- FOTOS DE LA REPRESENTACIÓN ACTUAL DE EL PASO DE CAJIZ



Escena de la despedida de la Virgen. Una mujer desempeña el papel de la Virgen en la representación actual de El Paso.



El lugar del escenario está arriba y el público está abajo en la representación actual de El Paso.



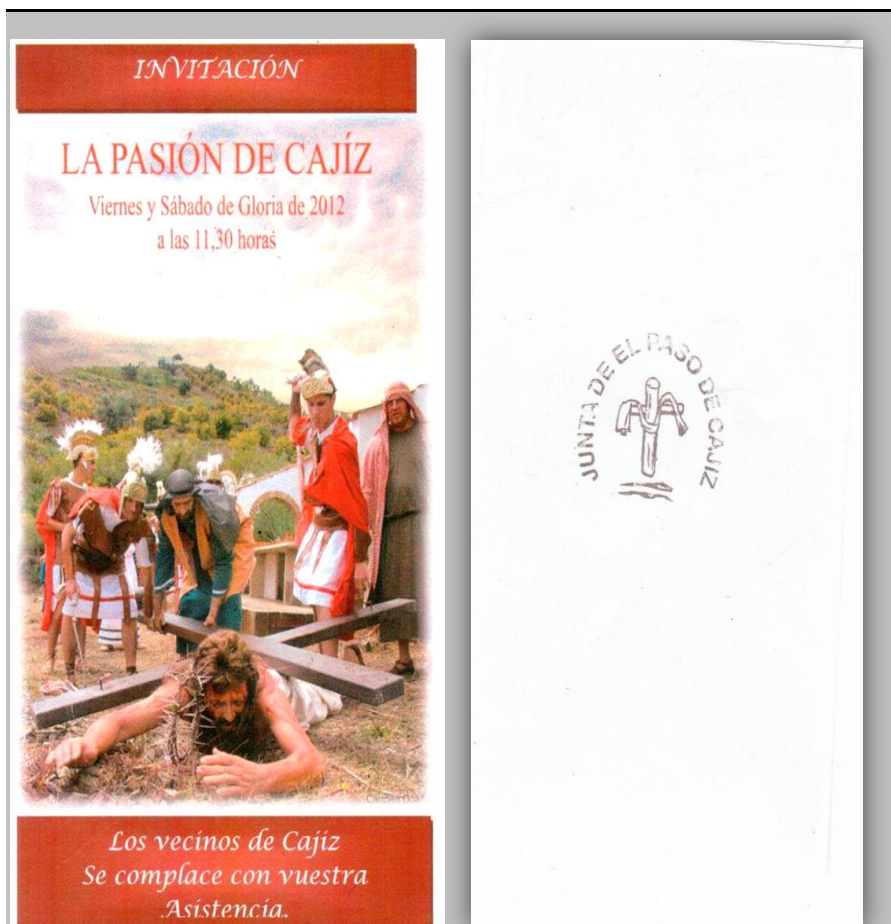
La escena de la Santa Cena en la presentación actual. Todos los personajes se muestran con la cara descubierta.



Los soldados de la representación de El Paso, con vestuario que recrea el de la época romana.



Una parte del escenario de la crucifixión de la representación de El Paso actual

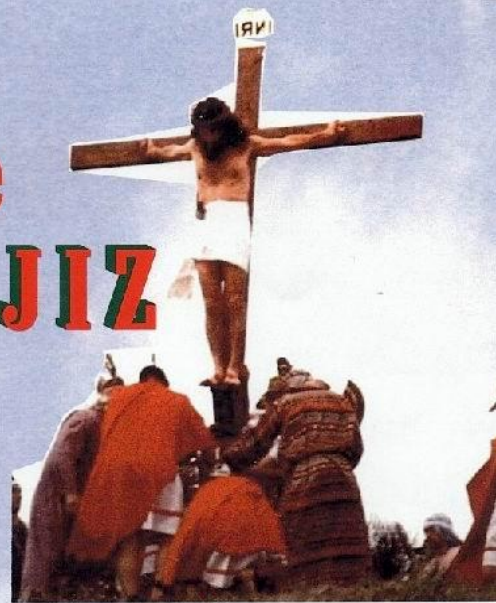


Entrada de El Paso del año 2012 y sello de la Junta de El Paso.

EL PASO



de CAJIZ

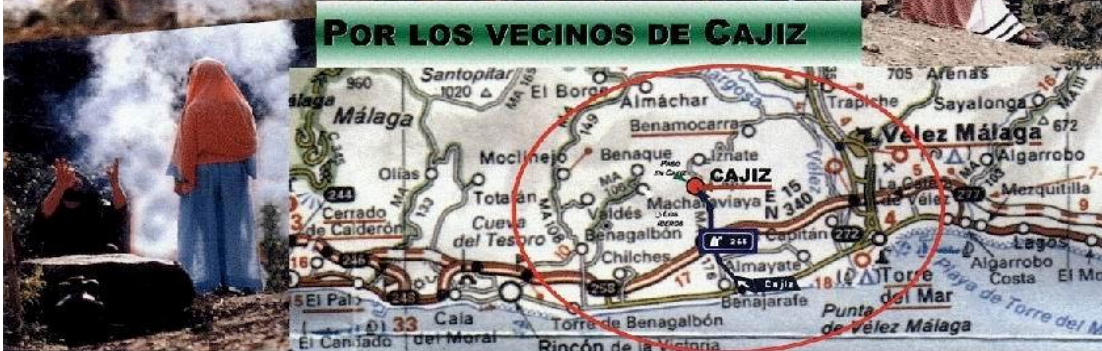


REPRESENTACIÓN
DE LA
PASIÓN DE NUESTRO SEÑOR
JESUCRISTO

LOS DÍAS 17 Y 18
DE ABRIL DE 2003
A LAS 4 DE LA TARDE



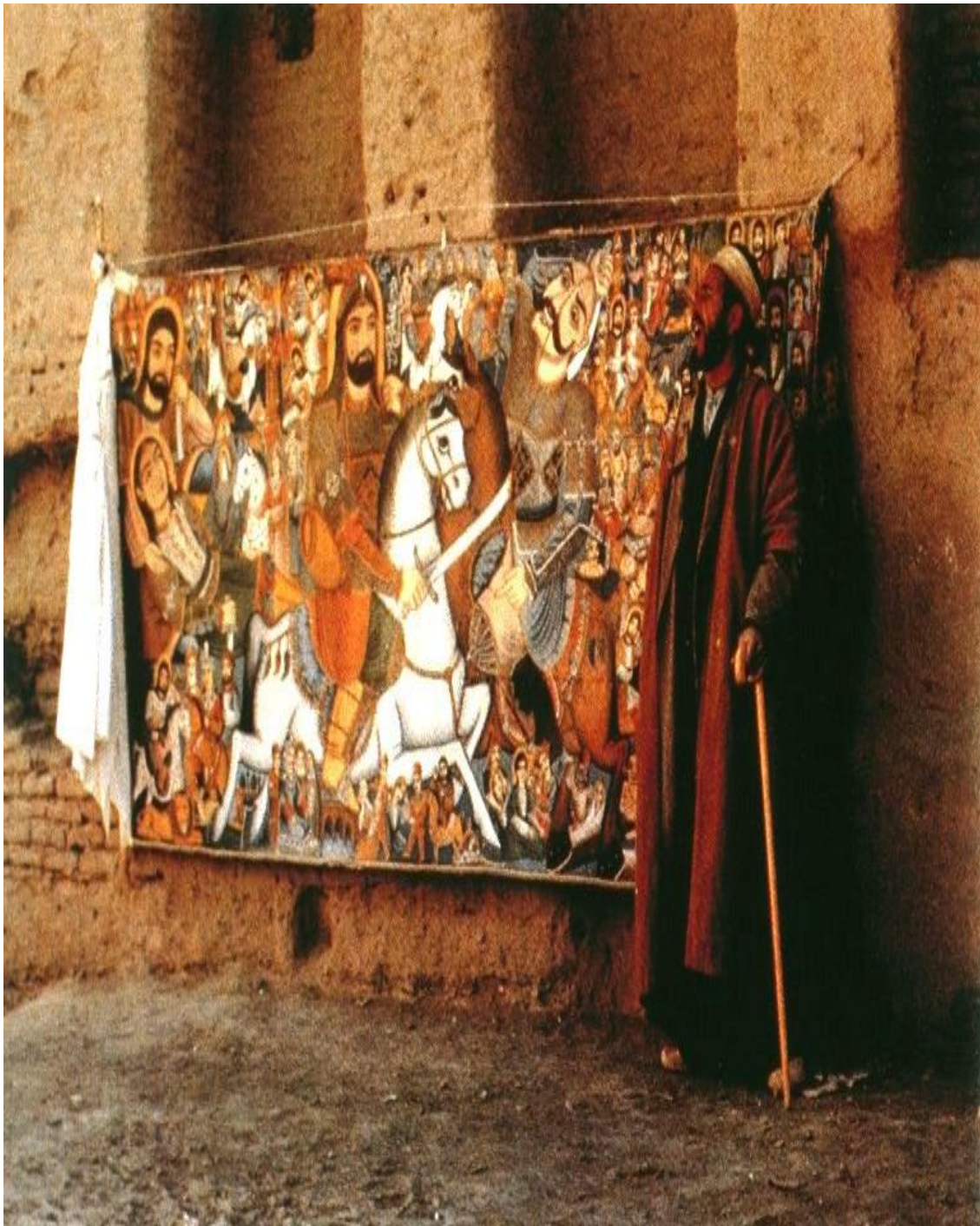
POR LOS VEGINOS DE CAJIZ



PATROCINAN: EXCMO. AYUNTAMIENTO DE VÉLEZ-MÁLAGA - TENENCIA ALCALDÍA DE CAJIZ-
COMERCIANTES DE LA A XARQUÍA - **ORGANIZA:** JUNTA DEL PASO DE CAJIZ - VEGINOS DE CAJIZ

Cartel publicitario de El Paso del año 2003.

4- FOTOS HISTÓRICAS DEL DRAMA DE LA TA'ZIYA EN LA ÉPOCA QAJAR



Pardehdar iraní (tapiz de la narración dramática de la muerte del Imam Hussein) de pinturas persas, de la época Qajar (1785-1925) que se halla en el Museo Brooklyn Royal en la ciudad de Nueva York. El recitador está fuera de Masjid-i Jum'eh Zavareh. Fotografía de Samuel Peterson.



Una pintura de la era Qajar recrea las escenas de la batalla de Kerbala. Forma parte de la colección de pinturas, sección de eventos históricos, del Museo Moghaddam de Teherán. El fotógrafo es Mira Sami.



El interior de la Tekye Dolwlat, edificio ya desaparecido que en Teherán se construyó para la representación de la Ta'ziya. Aquí está reproducido en una pintura de Kamalol Molk, de la época Qajar.

5- FOTOS DE LAS REPRESENTACIONES ACTUALES DE LA TA'ZIYA



Representación de la batalla de Kerbala en Nabatiyyeh, Libano, en 2005.



La última escena de la Ta'ziya en una representación de Irán donde aparece el león que protege los cadáveres de los seguidores del Imam Hussein.



Actor de la Ta'ziya en Irán llevando micrófono durante la representación.



El Imam Hussein llevando su bebé y dirigiéndose hacia el enemigo. Su cara está cubierta. Pertenece a la Ta'ziya de la ciudad de Nasiriya en el sur de Irak, del año 2013. El fotógrafo es 'Ala At-Tay.



Los actores de una representación de la Ta'ziya iraquí en 2010, con vestuario de color verde, negro y blanco, que representan a los seguidores de Hussein.



El público de la Ta'ziya está separado del escenario por una alambrada y delimitación con banderas negras. La fotografía, que corresponde a la representación de la Ta'ziya de 2013 en el sur de Irak, en la ciudad de Nasiriya, es del fotógrafo 'Ala At-Tay.



Los soldados del enemigo del Imam Hussein llevan vestuario y banderas de diferentes colores. Ta'ziya de Nasiriya, en el sur de Irak, en 2013. El fotógrafo es 'Ala At-Tay.



Una parte del escenario muestra el campamento del Imam Hussein. Taziya de Nasiriya, en el sur de Irak, en 2013. El fotógrafo es 'Ala At-Tay.



Los seguidores del Imam Hussein llevando vestuario de color blanco detrás del campamento de Imam Hussein. Taziya de Nasiriya, en el sur de Irak, en 2013. El fotógrafo es 'Ala At-Tay.

