

**LA PASIÓN DE JESUCRISTO Y LA *Ta'ziya* COMO FORMAS DEL
TEATRO RELIGIOSO DE DUELO**

Intidhar Ali Gaber Al-Harishawi

(Universidad de Granada)

eperaali@yahoo.com

RESUMEN

El artículo se inscribe en el ámbito de los estudios sobre el teatro religioso, y más concretamente el teatro religioso de duelo. En este respecto, se ocupa de examinar y contrastar dos formas teatrales desarrolladas en dos culturas de cosmovisión diferente, eso 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'ziya", que forma parte esencial de la tradición y de la doctrina chií en el islam. El análisis contrastivo de 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-religiosa.

Palabras clave: rituales, duelo, formas teatrales, pasión, Ta'ziya.

ABSTRACT

The article falls within the field of religious theater studies, and more specifically the religious theater of mourning. In this respect, the article examines and contrasts two theatrical forms developed into two different world cultures, that is the Judeo-Christian culture on the one hand and the Muslim world on the other. In this intercultural context and using analytical and comparative approaches, the study focuses on the representation of the Passion of Christ and the representation of the martyrdom of Hussein, known as "Ta'ziya" which is an essential part of the tradition and Shia doctrine in Islam. The contrastive analysis of these two forms of religious

drama touches on issues of historical and anthropological order, in addition to cultural, religious and literary ones in order to better explain what is common and what is different in these two current ritualized dramatic manifestations and to go deeply into their analogous socio-religious function.

Key words: rituals, mourning, theatrical forms, Passion, Ta'ziya.

INTRODUCCIÓN

Estas dos manifestaciones del teatro religioso de duelo (la Pasión de Jesucristo y la *Ta'ziya*)¹ 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.

Hoy en día 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 en el caso de la representación escénica actual de la Pasión de Cristo que se representa durante la Semana Santa en Oberammergau, Telefen, Nancy, Ligny, España, México, Venezuela, Brasil, etc.

Las dos son manifestaciones populares y básicamente cuentan siempre la misma historia religiosa y la representación transcurre siempre

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 Karbala, que a lo largo del tiempo fueron el origen de una especie de renovación de la Pasión (Jean Calmard, 2006, p. 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, 2009, p. 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 imames 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, 2009, p.61.

de la misma manera. Sin embargo no es menos cierto que hay modulaciones diferentes de esa historia, y formas diferentes de la representación según la comunidad que lo haga, su forma de vida, cultura, organización que se responsabiliza del espectáculo, y los medios que emplea.

1. EL TEATRO RELIGIOSO DE DUELO

Desde un punto de vista teórico, los dramas conocidos como “Dramas de la Pasión” (Shipley, Joseph Twadell, 1962, p.411), sería más conveniente llamarlos simplemente “teatro”, ya que el término *drama* no es muy conveniente porque: a) hay que considerar el fenómeno teatral integral, mientras que dicho término alude sobre todo al texto literario dramático; b) y en el caso de que el término represente una categoría psicológica-estética, tampoco es adecuado utilizarlo porque en seguida nos planteamos que quizás convenga mejor la denominación de tragedia.

En cuanto al determinativo “de la Pasión”, vale la pena sustituirlo por la expresión “religioso de duelo” porque efectivamente nos estamos refiriendo a un teatro de temática y carácter religiosos, y porque el término “Pasión”, incluyente además de ciertas aventuras de héroes no religiosos, es inadecuado para referirse a lo que le sucedió a Imam Hussein, cuya peripecia se tipifica en árabe como *Shahada*, término que en español equivale a ‘martirio’⁴.

En este sentido, hablar de teatro de duelo no es muy común, pero lo proponemos porque nos facilita el marco teórico en el que situar las manifestaciones que vamos a estudiar.

1.1. El espectáculo teatral y el ritual religioso

1.1.1. El espectáculo y ritual

En general, entendemos por espectáculo:

⁴ Entre los chiíes, la tradición martirológica de sus imames se inaugura cuando Hussein, nieto de Mahoma y tercer Imam, muere asesinado en la batalla de Kerbala. Véase al respecto Gómez García, Luz, 2009, 57.

“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, Patrice, 1998, 191).

El espectáculo produce conjunto de modelos o acontecimientos cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo (García Barrientos, José Luis, 2007, 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, Patrice: 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.

En lo que respecta a la práctica ritual pública, esta ha asimilado las habilidades de lo espectacular. El rito busca no solo 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, con la necesidad del hombre. En consecuencia el ver y las miradas son una parte de la definición del espectáculo

Los rituales imponen a los actantes 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, 1998, p. 431). Y lo espectacular se percibe como parte de un conjunto presentado al público. El espectáculo 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 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, ceremonias 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, César y Francisco Torre Moneral, 2010, p.12).

Hemos hablado de teatralidad. Es este un primer concepto que debemos definir sin más dilación. Entendemos por tal, 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 intrafccionales, es decir todos se sumergían en el mismo espíritu participativo.

Estamos usando el término teatralidad y no teatro. Para que este 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, César y Francisco Torre Moneral, 2010, p. 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, porque su contenido era ajeno al público y no una “experiencia vivida” como en su ambiente natural, 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 (Gómez Gracia, Manuel, 1997, p.716).

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:

“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, Francisco, 1972, p.367).

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, Patrice, 1998, p.405)

Por otro lado, esta cuestión de la relación ceremonia y teatro, que ha sido estudiada por César y Torres Moneral, nos conduce a los inevitables parentescos entre el teatro y lo sagrado, el teatro y las formas culturales el teatro y lo arcano (misterio, arquetipo). 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, César y Torres Moneral, Francisco, 2010, p. 408)

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, Patrice, 1998, p. 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, Christopher, 1995, p.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.

1.1.2. El teatro religioso

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

La relación entre el teatro y la religión tiene gran repercusión desde la época Antigua de la historia de las civilizaciones hasta hoy en día. Nadie ignora que hace muchos siglos antes de la primera obra griega, India y 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 de diferentes tipos: filosóficas, políticas, culturales, estéticas, técnicas y rituales, que se remontan a los orígenes de la sociedad y de la especie. A este respecto a 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, Habey, 2007, p.68).

Lo primero que cabe observar, sin necesidad dar cuenta de la variedad de las formas culturales según continentes y épocas, aún 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” (Prado Hechavarría, Habe, 2007, p.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 (Ibíd.).

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 Noh 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.

1.2. El teatro de duelo y la tragedia

1.2.1 .El ritual de duelo religioso

El duelo es una vivencia antropológica que aquí consideramos en cuanto constitutivo de rituales religiosos. Una forma de rito de duelo es la tragedia, pero la tragedia ha perdido su dimensión religiosa y se ha convertido en una manifestación artístico-literaria.

Tragedia surge del ritual primitivo, tanto de culto mortuario 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, Attis 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 solo 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, Joseph Twadell, 1962, pp. 520-521)

Entre los ritual primitivos –con pervivencia actual– había ceremonias de duelo por el héroe muerto. Ello era un honor al que el muerto tenía derecho, algo que satisfacía al muerto. En todos estos casos hay que imaginar que la ceremonia anual en honor del héroe muerto comportaba la

repetición del mismo rito y el mismo canto, pues el llanto renovado por la muerte de héroe en la fiesta anual tiene su prototipo mítico. En un día determinado los hombres o las mujeres de una ciudad se dirigen al santuario del héroe para llorar su muerte, cantando el treno que incluye el relato de sus hazañas y haciendo un sacrificio u ofrenda. El treno era, asimismo, en sus orígenes, 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 ya ese 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, 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, 1991, p. 433)

En Grecia, en los rituales dionisiacos hemos observado 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 (Menegazzo, Carlos Maria, 1981, p. 16). Pero ya se había perdido la presentación mítica con sus posibilidades catárticas activas. Este himno acompañaba el sacrificio de un macho 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.

Los fieles realizaban 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. (Oliva, César y Torres Mineral, Francisco, 2010, pp. 27-30).

Como se ve fundamentalmente en este proceso de transformación, el rito sagrado perdió definitivamente su sentido, se apartó de 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.

1.2.2. Rituales de la Pasión de Cristo

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.

Conocemos la descripción de las ceremonias de la Pascua en aquella época entre 381 d. C. y 384 d. C. en Jerusalén a través de la peregrinación de la monja gallega Egeria⁵, que hizo un viaje durante el siglo IV por todo el Oriente Próximo 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 alrededor de Jerusalén: en

⁵ La autor 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](#)

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 Inbomon 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. (Brachetti, Ángela, 2007, pp. 15-17)

En el siglo X el oficio divino se convierte en drama litúrgico. 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 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?*⁶ 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:

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

Respuesta: A Jesús Nazareno crucificado, oh celícolas.

Ángeles: 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

⁶ 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.

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, Fernando, 1976, p.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*) (Ibíd., p. 15).

Estas manifestaciones evolucionaron más tarde a formas como los Milagros y los Misterios. 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 Greban 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, 2010, pp.2010-78).

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). Famosas fueron igualmente las de Navidad de Lieja. (Ibíd., p.79).

Con los Misterios, la Edad Media penetra en la Edad Moderna. De esta modalidad encontramos todavía hoy ecos en España y en muchos rincones de Europa.

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, a pesar de que ella contienen elementos que escapan del todo de la racionalísima y ultra pragmática concepción de la vida.

Dentro de los temas navideños, se produce la evolución de la dramaturgia del ciclo pascual y desemboca, ya a finales del siglo XV, en las lamentaciones hechas para la Semana Santa por Gómez Manrique y el Auto de la Pasión de Alonso del Campo.

Las lamentaciones del poeta Gómez Manrique no son más que una versión del *planctus Mariae*, género fundamental lírico de expresión del dolor de la Madre ante la muerte del Hijo, que, en el ámbito europeo, a veces se representaba (Grano, 1980, pp. 7-63, Sticca, 1984, pp.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 antífona

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.» (Amoros y Díez Borque, p. 28).

En cuanto al Auto de la Pasión de Alonso de Campos, 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 de Campos, 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 estudiosas citadas a las que debemos el conocimiento del texto han titulado Auto de la Pasión. Se trata, según ha demostrado Alberto Blecua (Blecua, pp.79-112), de la refundación 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. 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 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, p. 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 Diez 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 en el siglo XVI

1.2.3. Rituales de Ta'ziya

En el mes de Muharram los chiíes lloran cada año a Imam Hussein, porque creen que será intercesor por ellos en la Resurrección. La conmemoración anual de su tragedia da lugar a unas espectaculares escenas de lamentaciones épico-líricas. Esta demostración popular es signo de una culpabilidad colectiva por haber abandonado a un héroe justo (asumida a cuenta de aquellos musulmanes de Kufa desertores de las filas de al-Hussein) que, sabiendo perdido de antemano su combate contra un poder inicuo y usurpador como era el del califato omeya de Damasco, no dudó en abrazar el martirio en el nombre del único Dios. Las

manifestaciones del duelo consisten en procesiones y asambleas del duelo *Rowze-Khāni*⁷ (Jardín de los Mártires).

Los primeros chiíes ya celebraban ceremonias para conmemorar la tragedia de Hussein en Karbala⁸. Así es como el historiador árabe Ibn Kathir (1301–1373) describe con una manifiesta desaprobación - era claramente un sunita ortodoxo - procesiones organizadas por los sultanes Búyids de Bagdad (945-1055)

“El décimo día de Muharram de 963, el Sultán Muizz ad-Dawla ordenó cerrar los mercados y mandó que las mujeres llevaran vestidos de lana gruesa y bajasen a la calle a cara descubierta con el cabello despeinado dándose una palmada en la cara y llorando a Hussein ibn Alí. La gente de la Sunna⁹ no fueron capaces de evitar este espectáculo debido al gran número de los chiíes y su poder cada vez mayor y porque el sultán estaba de su lado”. (Meskoob, 1971, pp. 87-8).

Cuando los chiíes no podían, como consecuencia de circunstancias políticas, celebrar las procesiones públicas, se limitaron a mostrar signos de duelo en las puertas de sus mezquitas, y celebrar la Ashura en el patio de una casa particular. Ahí alguien leía la historia de los sucesos de Kerbala ante un público que se golpeaba el pecho.

Cuando en el siglo XII se debilitó el poder de los selyúcidas¹⁰ aparecieron en Persia las asambleas del duelo. A principios del siglo XII, el gran teólogo persa Abul Kassem Samajshari (1074-1143) escribió un libro

⁷ Rowze-Khāni es de origen persa.

⁸ Kerbala, que da su nombre a la batalla en la que muere Imam Hussein, es una ciudad situada a 100 kilómetros al sudoeste de Bagdad. En ella están enterrados 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 (Philippe Quannes: 474-475).

⁹ La Sunna (o los sunníes) constituyen el grupo musulmán mayoritario en la comunidad islámica mundial. Se les conoce también por los hombres del libro o del consenso. En oposición a los chiíes, se les llama a veces musulmanes de la ortodoxia. Véase al respecto Roger Arnaldez: 734.

¹⁰ Los Selyúcidas son una tribu de origen turco que emigró de Turquestán hacia al Próximo Oriente para establecer su poder en Irán, Irak y Asia Menor desde mediados del siglo XI hasta finales del XIII. Véase al respecto Robert Mantran: 704-705.

sobre la educación en la que destacó las virtudes de la "imitación", y recordó que el que llora a Hussein está "destinado a unirse a él en la eternidad".

Mullah Hussein Kashefi (1505), publicó su obra *Jardín de los Mártires* en la que 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 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. Sa'ad 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 a Imán Hussein y dijo: 'Hijo del Profeta, sea testigo de que su amor me ha traído la muerte. Búsqume mañana y lléveme al cielo con los mártires de su ejército'. El Imán Hussein gritó: 'Confía que así lo haré. Estarás conmigo mañana". (Kashefi, 1977, p. 351)

Durante el reinado del Shah safávida Ismael I¹¹ (1501-1524 d. C.), el chiismo se convirtió en la religión oficial de Persia, y las ceremonias del mes de Muharram adquirieron una nueva dimensión. El renovado interés en el martirio de Imam Hussein impulsó 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

¹¹ Reunificador de Irán en 1509 y fundador de la dinastía safávida.

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.

A menudo, tras de la lectura de la "*rowze*", 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 "*maddāḥ*" 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 golpearse 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 "*maddāḥ*" 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'¹²
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,

Alrededor de la tienda ésta az-Zahrā' golpeando su cabeza.

Solo: Adiós, adiós, hoy ésta Leila alborotada,

¹² Fátima, apodada az-Zahrā', es hija del profeta Mahoma de su primera esposa Jādīya. Contrajo matrimonio con Alí ibn Abi Tálib, primo hermano de Mahoma, con el que tuvo tres hijos varones: Ḥasan, Ḥussein y Muḥsin, y dos hijas: Zainab y 'Ummu Kulzūm.

Coro: La alborotada Leila está pensando en el día de mañana.

Adiós, adiós, hoy es el día de Ashura". (Malekpour,2004, p.71)

Después, todos los participantes salían de las mezquitas y seguían sus ritos en las calles ante un público más amplio. A finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, estas procesiones y las asambleas del duelo dieron lugar a un verdadero drama: Poco a poco se multiplicaron los cuadros, las escenas épicas -combates o batallas simuladas- se perfeccionaron y los personajes se individualizaban hasta dar en un verdadero arte de la puesta en escena.

1.2.4. ¿Es pertinente la idea de tragedia dentro de las creencias cristianas y musulmanas?

El teatro religioso 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/dramáticas se inspiraban en los misterios de Cristo que son los esenciales de la religión cristiana: resurrección y encarnación. Las ceremonias litúrgicas conmemoraran la vida y los preceptos de Cristo. Con algunos cambios dictados por el correr de los años, esas ceremonias 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.

Pues, la representación de la pasión de Cristo se considera una extensión de la tragedia griega que se representaba en honor de los dioses.

Respecto a los musulmanes, que no conocían el teatro, una de las razones que pretenden explicar la omisión del género dramático fue dada por el dramaturgo pionero árabe, Tawfiq al-Hakim (1898-1987), en el prólogo de su obra, *Edipo Rey*. Al-Hakim (Al-Hakim, 1994, pp.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. 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 Ahmad 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"¹³ (Amin, 1965, p.281). Y alega una posible causa de la ausencia del teatro en la vida cultural del islam, justificándola por la supuesta prohibición del islam de todo tipo de pintura y de representaciones (Aziza, 1971, pp. 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.

Sin embargo, existen otros estudios realizados sobre el teatro árabe que excluyen de la ausencia teatral el drama de Ta'ziya. Afirman que Ta'ziya es la única forma de drama serio que se ha desarrollado en el mundo islámico, con la excepción del teatro contemporáneo, antes de su contacto cultural con Occidente. Así lo explica el escritor e investigador egipcio Mohamed Aziz en su libro *Al-Islam wal-masrah (El Islam y teatro)*, de 1988. La autenticidad de la Ta'ziya como forma teatral islámica ha sido también argumentada y afirmada por el crítico Badawi, quien ha estudiado el teatro árabe de manera extensa. Badawi dice que "el 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 XVIII". (Badawi, 1988, p.10).

Así vemos que el carácter trágico de Ta'ziya se manifiesta en la repetición de la acción y en el sentimiento culpabilidad. Los chiíes lloran cada año en el Ashura, 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.

¹³Ahmad Amin (1886-1954) historiador y escritor egipcio, escribió una serie de libros sobre la historia de la civilización islámica, una famosa autobiografía de su vida, así como un importante diccionario del folklore egipcio.

2. REPRESENTACIONES TEATRALES DE LA PASIÓN DE JESUCRISTO Y DE TA'ZIYA DE IMAM HUSSEIN

2.1. La representación de la Pasión

Durante la Semana Santa, en España en general y en los pueblos de Andalucía en particular, encontramos ejemplos significativos de representaciones de la Pasión que gozan de gran popularidad. Son herencia 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, Ángela, 2007, p.22).

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 del sacrificio de Isaac. Aunque se hace necesaria una averiguación más documentada, y quien esto escribe espera ofrecer más datos a raíz de su investigación doctoral en curso, 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. En el Paso intervienen unos 200 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 36 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 acto.

2.2. La Ta'ziya

La Ta'ziya se representa normalmente en el décimo día del mes de Muharram con actores que recrean episodios de la historia islámica que gira en torno a martirio de al-Hussein ben Alí, segundo nieto del profeta Mahoma. Los espectadores son personas corrientes que viven tal espectáculo como una ceremonia de duelo y luto del tipo de las que sirven para recordar la proeza y el sacrificio de grandes hombres.

En las primeras horas del día decimo de Muharram, dentro de unos pabellones instalados en gran plaza céntrica de los pueblos o ciudades donde se practica este tipo de teatro, 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 o amarillo para que el espectador distinga los dos grupos. 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 despavoridos. Todos estos sucesos estimulan a los espectadores causándoles gran dolor y tristeza que expresan normalmente con gritos y lágrimas. Algunos de 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 (Alkhalifa, Waleed Saleh, 2000, pp.13-14).

Ta'ziya posee símbolos bien conocidos por los espectadores: se utilizan banderas de diferentes colores y significados. Por ejemplo, la bandera verde se refiere a la Casa Profética, la bandera roja se refiere al ánimo y a la revolución, y la negra indica el luto. El estandarte se refiere a la bandera del ejército de Imam Hussein, el agua indica el río Forat y el ramo de hojas de la palmera se refiere al huerto de palmeras. El caballo blanco sin jinete es el símbolo del caballo de Imam Hussein y su martirio. La cuna mojada con manchas rojas se refiere al martirio del niño de seis meses de Imam Hussein, Alí Asghar.

El tipo de lenguaje de la Ta'ziya es el de la poesía, pero como estas obras no fueron escritas por un solo poeta, no hay un único estilo de poesía dentro de los textos que se representan. La mayoría de los textos están escritos en verso de una forma sencilla. Emplea lenguaje poco elaborado para que sea adecuado a su presentación oral. En general, la sencillez y el carácter popular de su poesía sirven para que la Ta'ziya sea comprendida y apreciada por el público común. (Malekpour, 2004, p. 95).

Los actores son elegidos de acuerdo a su aptitud física para funciones específicas y algunos actores se disfrazan para representar el papel del personaje religioso. Así mismo, los hombres desempeñan papeles femeninos y los niños pequeños hacen los papeles de niñas.

Conclusión:

Hemos considerado en paralelo dos formas teatrales, como son la representación de la Pasión de Cristo y la Ta'ziya o representación del martirio de Imam Hussein, que aunque pertenecientes a culturas diferentes tienen en común su participación del ritual religioso y tratan sobre seres muy relevantes para cada una de las religiones y culturas dentro de las cuales se practican dichas representaciones.

Hemos partido de la consideración de las conexiones del teatro con el mito y la religión, y el componente de duelo por un ser de condición superior que tal teatro es susceptible de presentar. A este respecto las representaciones estudiadas poseen este componente de duelo, y quizás remitan a unos ritos y mitos comunes que no hemos llegado a abordar, pero como hemos mostrado, son diferentes porque se desenvuelven dentro de tradiciones culturales diferentes.

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 o Deméter, es decir, como una muerte que conlleva con su resurrección una regeneración liberadora.

En el caso de la Ta'ziya, esta se da desatendiendo la tradición del teatro occidental, pero en términos religiosos se 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.

En cuanto a la dimensión sociológica y artística de las representaciones, las semejanzas son también muy llamativas, quedando ambas como las dos formas vivas más importantes de “drama de la pasión” o, como hemos preferido llamarlas, del teatro religioso de duelo.

BIBLIOGRAFÍA

-Al-Hakim, T. (1994). *Moqddama Al-Malik Udib (Prólogo de Edipo Rey)*. Siria: Editorial El Ministerio de Educación de Siria.

-Alkhalifa, W. S. (2000). *Siglo y Medio de Teatro Árabe (Contenido Tradicional y teatro)*. Madrid: ediciones de la Universidad Autónoma de

-Alsina, J. (1991). *Teoría Literaria Griega* Madrid: Gredos

-Amin, A. (1965). *Fayr Al- Islam (Aurora del Islam)*. El Cairo: Biblioteca Egipcia.

Aziz, M. (1971). *Al-Islam wal-masrah (El Islam y el teatro)*. El Cairo: Egipto.

Brachetti, A. (2007). *La pasión de Cristo: Representaciones religiosas, Paraguay, Perú y Filipinas*. Málaga: Servicio de Publicación de la Diputación de Málaga.

Badawi, M.M. (1988). *Al-drama al-arabiyya al-mubakkira (Drama árabe Temprano)*. London: Cambridge

Diccionario del Islam Religión y Cultura (2006). Burgos: Editorial Monte Carmelo.

Gómez García, L. (2009). *Islam e islamismo*, editorial Espasa Calpe, Madrid

Gómez Gracia, M. (1997) .*Diccionario Acal: Diccionario del teatro*. Madrid, Akal.

Hechavarria Prado, H. (2006). "Teatro y religión .El reencuentro", *Revista del Espacio laical*, numero II, 8, <http://www.espaciolaical.org>.

Hechavarria Prado, H. (2007). *Vindicación del arte cristiano*, *Revista del Espacio Laical*, III, 9, págs. 68-71, <http://www.espaciolaical.org>.

-Innes, C. (1995). *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kashefi, H. (1977). *Rowzatul Shuhada (El Jardín de los mártires)*. Irán: Teherán.

Lázaro Carreter., F. (1976). *Teatro Medieval*. Madrid: Castalia.

Menegazzo, C. M. (1981). *Magia, Mito y psicodrama*, Paidós: Buenos Aires

Malekpour, J.(2004). *The Islamic Drama (Drama Islámica Ta'ziya.)*. London: Pulisher Frank Cass.

Megid, M. (2009). *Muaquif y jedel fi shaar al-Husseinie (opiniones y críticas en los rituales de Hussein)*. Beirut Líbano: Editorial Dar-Alhadi.

Meskoob, S. (1971). *Sogh-Siavush*. Teherán: Irán Editorial Kharazmi.

Oliva, C. y Torres, F.M. (2010). *Historia Básica del Arte escénico*. Madrid: edición Cátedra.

Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica.

Rodríguez Adrados, F. (1972). *Sobre orígenes del teatro, Fiesta, Tragedia y Comedia*. Barcelona: planeta.

Shiple, J.T. (1962). *Diccionario de la literatura mundial, Crítica, formas técnicas*. Barcelona: Destino.