

## Del “teatro de sombras” islámico a los títeres, pasando por los “retablos de maravillas”

From the Islamic “shadow plays” to puppets,  
passing through “altarpieces of wonders”

Federico Corriente  
Universidad de Zaragoza

RESUMEN: Las problemáticas etimologías del castellano *títere* ‘marioneta’ and *títritero* ‘artista que las maneja’, y del catalan *babastell* ‘bastoncillo usado para accionarlas’, a las que ahora damos una solución en árabe, replantean la cuestión de la importancia relativa de la tradición islámica de los “juegos de sombras” en el desarrollo de algunas variedades occidentales, y muy particularmente, hispánicas, de teatro de marionetas. Algunos pasajes de Don Quijote parecen confirmar esta hipótesis y, por ende, recibir nuevas interpretaciones.

*Palabras clave:* marionetas, juegos islámicos de sombras, tradición morisca en Don Quijote.

ABSTRACT: The very etyma of the Castilian words *títere* ‘puppet-show’ and *títritero* ‘puppet-man’, together with that of Catalan *babastell* ‘stick used to handle the puppets’, controversial items for which we now suggest Arabic origins, again pose the question of the relative importance of the Islamic tradition of the “shadow plays” in the development of Western and most particularly Hispanic varieties of puppet theater. Some passages of Don Quixote would support this hypothesis and subsequently receive a new interpretation.

*Keywords:* puppet shows, Islamic shadow-plays, Moorish traditions in Don Quixote.

En algunas publicaciones recientes venimos señalando que la negligencia con que habitualmente se trata el componente semítico de la cultura hispánica por parte de sus investigadores puede a menudo privarles de una visión total-

mente correcta de las realidades de nuestro pasado que, en este terreno, se funde con harta frecuencia con el presente. Procurando no caer en ninguna de las exageraciones que restaron cierta validez, aunque desde luego no toda, a las propuestas de A. Castro en el pasado siglo, creemos que esa desviación debe corregirse y, en ese sentido, hemos intentado sacar partido de una formación en dicho componente cultural que no debieran desdeñar tanto como suelen los especialistas<sup>1</sup>. Los hallazgos que en él creemos haber hecho, con una metodología basada en la presunción de una vitalidad mucho mayor de la supuesta en ese componente semítico, particularmente en la fase tardía mudéjar-morisca, se han producido en el proceso de buscar etimologías a voces y frases que no las tenían seguras hasta la fecha, según o incluso al margen de la opinión de prestigiosos expertos como J. Coromines<sup>2</sup>, y a las que pensamos haber encontrado razonables interpretaciones medio-orientales o semíticas, generalmente dentro del árabe andalusí, en adelante áa., como puede verse en nuestras obras etimológicas, fundamental, pero no exclusivamente, Corriente (1999a, 2ª ed. de 2003) y Corriente (2008a), versión inglesa algo corregida y bastante ampliada a la que en estos momentos ya podríamos aportar algunas correcciones y adiciones que se nos van acumulando en el curso de una actividad ininterrumpida, con los que proyectamos elaborar un nuevo volumen, dentro de una serie que constituirá una enciclopedia lingüística andalusí.

No pretendemos originalidad alguna en esta tarea, en la que hemos tenido predecesores tan notables como nuestro maestro, colega y amigo Fernando de la Granja, incansable investigador de las huellas de la cultura andalusí en la española, y el mismo Emilio García Gómez, descubridor de la estrecha dependencia del refranero castellano del árabe: la mayor parte de los trabajos de ambos apareció en las páginas de la revista *Al-Andalus*. Su brillante labor ha tenido eco durante décadas en la labor de dos notables investigadores árabes, muy próximos a la cultura hispánica por su labor, intereses y afectos, el egipcio 'A. Al-Ahwānī y el marroquí Muḥammad Binšarīfa.

Parece justo y necesario señalar que la principal diferencia entre nuestros trabajos y los de aquellos pioneros ha sido la incorporación metodológica de las consecuencias lingüísticas y literarias de los progresos ocurridos desde el último cuarto del s. XX en el estudio del haz dialectal andalusí, iniciados con Corriente (1977), en un momento en que esta faceta del estudio de la Romania

---

<sup>1</sup> Vgr., en los artículos Corriente (2002, 2006a, 2006b, 2010). En el mismo sentido, muy últimamente hemos presentado una ponencia en el coloquio ALIENTO de Nancy-Paris, el 7/11/2012, acerca de la transmisión de proverbios árabes no sólo al castellano, sino también al portugués y al catalán, corroborando y complementando los estudios de García Gómez en la década de los setenta del siglo pasado, a los que enseguida volveremos a referirnos.

<sup>2</sup> Cuya labor en el campo de la etimología semítica juzgamos excelente varias veces, y muy superior a la de los especialistas en dicho campo en nuestro país, la última en Corriente (2008b).

Arábica estaba siendo bastante descuidado dentro de y allende nuestras fronteras, a diferencia de lo ocurrido en décadas anteriores<sup>3</sup>. Esta metodología parece estar dando buenos frutos a buen ritmo, sobre todo cuando el hallazgo es fortuito, es decir, cuando sin estar buscando una determinada explicación etimológica, surgen datos que apuntan casi inequívocamente en una dirección determinada. Éste ha sido el caso, entre otros, de la etimología de *títtere* y *titerero* o *titiritero*, reputada problemática por J. Coromines (1954: IV, 463-4, sin alteración en su 2ª edición, con la colaboración de J. A. Pascual), para la que en una primera fase sospechamos el étimo árabe andalusí *t(ir)íd tírí* “¿quieres ver?”, con que los artistas invitarían a los prospectivos espectadores en un medio morisco aún al menos parcialmente bilingüe, de manera que la frase o su sonnete viniese a convertirse en denominación de aquellos artistas cuya frecuente condición de extranjeros o, a menudo, precisamente moriscos, conocemos por otras fuentes, muy en consonancia con las actividades errantes que buscan o han de aceptar las minorías discriminadas como forma de ganarse la vida, cual consta documentalmente en el caso de dicho grupo social en la Edad Moderna. No figura aún dicha etimología en nuestra obra de 2008 (Corriente, 2008a), pero sí, al margen de *tiriti* y *tiritaña* en n. 56, p. 58 de nuestro citado artículo de 2010; por otra parte, la derivación de algunos arabismos de imperativos y otras formas verbales finitas fue tratada en Corriente (2008a: lx-lxi) y apuntalada con varios ejemplos. Que la frase en cuestión era usada efectivamente de esta forma queda demostrado por casos como el fragmento del “mundo nuevo” o mojiganga italianizada, transcrito por Varey (1957) en su obra fundamental, *Historia de los títeres en España* (v.gr., en p. 89, “Mundi novi, mundi novi: / Lleguen, señores, [...] Veran cosis novis [...] Lleguen todís deste parti / Lleguen verán por un quarti / Misteria maravillosa”), el de su p. 108, anuncio también en jergonza cuasi-italiana de las habilidades de los artistas: “¿Volete cualque música cheleste / arlequín, saltimbanqui?”, el de p. 195 (tomado de *Por su rey y por su dama* de Bances Candamo): “Quien chieri vèr cosi estrañi, / cosi lindi, el Mundo Novo”, o finalmente, en p. 201, tomado de un texto de 1634, de Gómez Tejada: “Ea galanes, ea brutos curiosos, entren, entren a ver el nunca visto, ni imaginado retablo de duelos [...] traído de Roma [...] ninguno dexé de entrar [...] vengan a ver, etc.”, siendo de idéntica consecuencia el texto de la *Mojiganga del titeretier* de Avellaneda (ibíd., pp. 341-342, Apartado B): “Que vengan a ver al titeretero / que vengan a ver al titeretier”. La propuesta etimológica alternativa menos remota que la deformación de *tituli*, una abrevia-

<sup>3</sup> En efecto, se observa una casi total ausencia de trabajo básico primordial (gramáticas, diccionarios, incluso investigación etimológica sólida) entre la entrada de Colin (1960: 516-519) y Corriente (1977). Sintomática y tristemente debemos señalar que pocos años después desaparecían, tanto la prestigiosa revista *Al-Andalus*, como el Instituto Hispano-Árabe de Cultura, y más recientemente el Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo de Zaragoza.

ción de *titirimundi*, por el italiano *tutilimondi*, ideada por Figueredo y sostenida por A. Castro, carece de apoyo en dicha lengua, donde sí sobrevive *mondo nuovo* (*ibíd.*, p. 85, de donde la adaptación castellana *mundinuevo*), y ha sido descalificada por Coromines, que prefiere una solución onomatopéyica, como era su costumbre en casos similares, en la citada entrada de su diccionario. Lo cierto es que parece más probable que dicha combinación se crease en nuestro suelo con dicha cauda italiana y una cabeza hispánica, que ya circulara, *títtere*, en competencia con *retablo*. Por otra parte, el pseudo italiano tan frecuente en estos textos más fácilmente podría ser imitación de los titiriteros moriscos para disimular su posible acento idioléctico, que corrupción de su propia lengua por los italianos que con ellos compartían el oficio, y que en ningún caso habrían producido un texto, v.gr., como el primero de los tres aducidos.

En una segunda fase, una reflexión sobre los nombres y tecnicismos de esta profesión en áa. nos ha llevado a recordar el término *‘ajaybí*, en la grafía de Pedro de Alcalá<sup>4</sup> *ajaibí* ‘boltejador’, o sea, ‘funambulista’, cuya grafía árabe clásica en R. Dozy (1881: II, 96) se transcribiría como *‘ajā?ibī*, interpretado como ‘danseur de corde’, apoyado por algún ejemplo del refranero de Azzağğālī, y vertido como “juggler, prestidigitator” en nuestro *A Dictionary of Andalusī Arabic* (Corriente, 1997: 344)<sup>5</sup>, pero cuyo sentido parece haber sido suficientemente amplio como para incluir también al artista que exhibía al público los “retablos” o incluso formas más primitivas de marionetas, utilizadas en el mundo islámico desde la Alta Edad Media, como nos informa el primer editor de Azzağğālī, nuestro buen amigo y sabio colega marroquí M. Binšarīfa (1975: 252-254)<sup>6</sup>.

Nos estamos refiriendo al llamado “teatro de sombras (chinescas)”, en árabe *ḥayālu dđill*, literalmente, ‘ilusión (creada por medio) de sombras’, también conocido con versiones más o menos deformadas del nombre de uno de sus personajes característicos, el turco Kara Göz, o sea, ‘ojos negros’<sup>7</sup>: se trata de

<sup>4</sup> *Arte para ligera mente saber la lengua araviga y Vocabulista aravigo en letra castellana*, Granada 1505, generalmente citado por la transcripción de P. de Lagarde (1883) o por nuestra alfabetización de sus materiales (Corriente, 1988).

<sup>5</sup> La penetración de arabismos en el léxico lúdico hispánico, lógica si se tiene en cuenta la impronta adusta del cristianismo, que había apagado la mayor parte de las sonrisas de la cultura clásica, es subrayada por los étimos de *ajedrez*, *alhiguí*, *alquerque*, *azar*, *chaquete*, *dado*, *gua*, *marro*, *máscara*, *moharracho*, *naípe*, *recodín recodán*, *zafaforate*, etc. (v. dichas entradas en nuestras obras etimológicas), o el mismo *zaharrón*, que cita Varey (1957: 151) en un texto de las *Siete Partidas* relativo al asunto que nos ocupa: “juglares et los remedadores, et los facedores de zaharrones que públicamente antel pueblo cantan, o baylan, o facen juegos por el precio que les den...”.

<sup>6</sup> La fase egipcia del “teatro de sombras”, fundamental como casi para todo lo mucho transmitido desde Oriente a Alandalús, fue estudiada en la obra básica de Kahle (1909).

<sup>7</sup> Para su versión turca, proporciona abundante información la correspondiente entrada de la *Encyclopédie de l’Islam*, más puesta al día que la bibliografía de Varey (1957: 8), limitada a N. N. Martinovitch (1933).

una proyección sobre una pantalla iluminada de sombras producidas por siluetas recortadas y manejadas mediante bastoncillos, aún no hilos como los de las auténticas marionetas, que crean la ilusión de personajes entre los que tiene lugar una acción dramática. Sus guiones eran escritos por autores a veces tan prestigiosos como el nativo de Mosul, pero tempranamente establecido en Egipto, Ibn Dāniyāl Alkahhāl “el oculista” (m. en 1120), constituyendo un género interesantísimo de drama folclórico, con algunos pasajes ya en dialecto, gradualmente de mayor extensión, como los cejeles y proverbios populares, y que ha sobrevivido, sobre todo como entretenimiento colectivo para las veladas de ramadán, hasta comienzos del s. XX. A pesar de su carácter predominantemente popular, interesaría nada menos que al gran polígrafo egipcio Ġalāluddīn Assuyūfī (m. en 1505), en su obra *Kitābu lfāšūš fī aḥkāmī qarāqūš* (“Libro de vanidades acerca de las normas del teatro de sombras”) fundamental para el conocimiento de esta materia, junto al *Kitābu tayfī ḥayālī fī ma’rifati ḥayālī dḍill* (“Libro de las quimeras de la imaginación para el conocimiento del teatro de sombras”) del mencionado autor iraquí, en cuyos títulos ya se puede apreciar el peculiar sentido del humor de aquel escéptico y ambivalente autor, que calificaba su labor principal de vanidad y quimera, y no tenía reparo, como el andalusí Ibn Quzmān, en manifestar su ambivalencia sexual. El origen oriental del “teatro de sombras”, aquí llamado “sombras chinescas” no ha sido desconocido entre los eruditos occidentales, como lo prueba la descripción de su funcionamiento en los cafés de Estambul, por Pietro della Valle, obtenida *in situ*, en 1614, y transmitida por Varey (1957: 100, n. 26), comparándola con lo que parece claramente ser una imitación valenciana contemporánea, y probablemente transmitida por Italia. Es, por consiguiente, bastante posible que Cervantes, durante su cautiverio en Túnez, presenciase o al menos tuviese noticia próxima del “teatro de sombras” y que, al menos subconscientemente, lo recordase al escribir su *Retablo de las maravillas*.

Podemos suponer que el carácter virtual de las imágenes, meras sombras con sólo contorno y no figura exenta, evitaba la fulminante condena de este espectáculo popular por los círculos islámicos más estrictos que habrían impedido el desarrollo de un auténtico teatro en sus países, como de hecho ocurrió hasta fines del s. XIX, cuando dicha censura se relajó, gracias a las corrientes ilustradas de la occidentalización, lo que permitió aflorase en Egipto el primer auténtico teatro árabe contemporáneo, que se extendería con distintos grados de éxito al resto del mundo islámico. Aunque en absoluto hay que pensar, sin embargo, que el rechazo al arte dramático fuese originariamente islámico, ya que ésa era la norma del tipo de cristianismo (y judaísmo, incidentalmente) de la época de la expansión del Islam en las áreas de cultura bizantina, como lo prueba, vgr., que el gr. *mimos*, en principio ‘actor’, ya hubiese adquirido en siriano connotaciones tan negativas a la sazón como las de ‘infame’ o ‘sodomi-

ta', hasta aterrizar en el árabe estándar como *mūmis* 'ramera'. La represión moral, como siempre disparatada en medios y fines, ha permitido a veces la actuación de varones disfrazados de mujeres, en lugar de éstas, papel que solía acabar en manos de homosexuales, como parece haber sido el caso de los dos llamados Qunbar ("tela de fibra de coco") y Qazz ("seda cruda"), alusiones al distinto estado de su bozo, en el cejel nº 12 de Ibn Quzmān, al que nos referiremos luego, según nuestra nueva edición que aparecerá inminentemente en Rabat: el primero de ellos había de llevar un velo y tafetanes con alamares, prendas obviamente femeninas, suponemos que para encarnar el personaje de Zalīḥah, mujer de Putifar, en el drama de José en Egipto, según la versión islámica.

Hay abundantes testimonios de que el "teatro de sombras" llegó relativamente pronto a Alandalús y fue aquí practicado con entusiasmo<sup>8</sup>, pues ya lo menciona en el s. XI el polígrafo cordobés Ibn Ḥazm (m. en 1064), en su *Kitābu l'ahlāqi wassiyar*, traducido por M. Asín Palacios como "Los caracteres y la conducta" (Madrid, 1916), que citamos según la edición de Riad (1980), Uppsala, en cuya p. 23 el autor decía: "lo más parecido que he visto al mundo es el *ḥayālu dḡill*, que son imágenes montadas en un torno de madera que gira rápidamente, de manera que unas desaparecen y otras aparecen", siendo de notar que esta descripción refleja ya para el s. XI un progreso técnico muy considerable con respecto a la primitiva pantalla de siluetas, y más cerca de los "retablos de maravillas", donde la base giratoria permitía ir presentando al público diferentes panoramas según convenía al relato. Más tarde lo haría el popularísimo místico granadino Aššuštārī (m. en 1269) con palabras no muy diferentes, (Corriente 1980: 64-66), que traducimos como "los hombres son meras marionetas, y has de mirar a quien las maneja" (p. 233); sin embargo, y desde el punto de vista técnico, aquí se dice todavía "imagínate la existencia como un telón [...] y en sus cabos llevan hilos que uno no ve, si se olvida". Ello sugiere un estadio menos sofisticado y, en conjunto, que en el mismo Alandalús y sin clara secuencia cronológica había variantes de esta técnica. En su cejel nº 29<sup>9</sup>, da al artista el nombre de *muša'wid*, generalmente entendido como 'prestidigitador', pero es en forzada posición de rima, lo que no permite asegurar sino

<sup>8</sup> Binšarīfa dice en el pasaje citado de su obra acerca de la situación en Alandalús: "El teatro de sombras ... es mencionado en alusiones del s. V h. (= s. XI a.D., refiriéndose probablemente al citado Ibn Ḥazm), tal vez traído por algunos egipcios ... a fines del s. IV h. (= s. X a.D.) ...", como sugiere la mención en *Albayānu lmuḡrib* de Ibn Al'īdārī Almarraḡūšī (III,80) de un Abulqāsim Almišrī Alḥayālī ("el marionetista egipcio") en Córdoba ya a fines del s. IV h. = IX/X d. C.

<sup>9</sup> Hay otra mención en los fragmentos del *dīwān* menor, de atribución insegura, \*271/2, mientras que en 8/4/5 la alusión a las "nueces del 'aḡā'ibī'" se refiere claramente a un prestidigitador, confirmando la ambigüedad de esta designación o de las ocupaciones de estos artistas.

que no se distinguía en la práctica ambas especialidades, porque coincidirían a menudo, dentro de las variedades de aquel arte y espectáculo para entretener al público en ocasiones festivas. No parece muy arriesgado afirmar que fue en el periodo mudéjar, ya bajo dominio cristiano, cuando el *ḥayālī* o *ḥayālātī* ‘presentador de piezas de sombras’, a menudo y simultáneamente *muṣāʿwid* ‘escamoteador’, se convierte en un “titiritero” o “titerero”, siempre tan ambulante como sus correligionarios arrieros, ganándose la vida por las campiñas y pueblos, mostrando a las gentes sus habilidades o “maravillas”, y que esta voz romance no es otra cosa que la traducción de la voz árabe *ʿaḡāʿib* ‘maravillas’, de la que se había derivado el adjetivo *ʿaḡāʿibi*, literalmente ‘el de las maravillas’.

Es de observar que la referencia a las “maravillas” conecta con la obsesión de los intelectuales islámicos por conocer las “maravillas del mundo”, hasta crear un género de literatura geográfica, a veces muy fantástica<sup>10</sup>. No deja de ser interesante la conexión que pueda existir entre el concepto estético y vivencial de estas “maravillas” (*ʿaḡāʿib*) en el entorno islámico, y su homólogo hispánico y europeo, detalladamente estudiado por Armisén (1986). Naturalmente, no faltan en el entorno islámico las nociones de que la maravilla y la admiración que suscita sean un testimonio más de la grandeza de la obra del Creador, o de que la admiración producida sea condición de la genialidad, pero la literatura árabe-islámica de *ʿaḡāʿib* es más bien un catálogo geo-histórico de los provechos materiales y espirituales de los viajes, que enriquecen el conocimiento y la experiencia de manera provechosa, algo en que la sociedad islámica se adelantó varios siglos a la europea medieval, a causa de su más temprana y marcada vocación comercial, científica y peregrinante, que Europa pronto y gradualmente imitaría, como lo hizo con la letra de cambio, el alambique, los viajes científicos y las peregrinaciones a santuarios, por no hablar de innovaciones por el contrario negativas y tan funestas como la Inquisición (*miḥmah*, inventada en el Bagdad abasí para frenar la heterodoxia), las Cruzadas (calco puro y duro del *ḡihād* islámico y “pilar” de esta religión) y los órdenes militares (trasunto del *ribāṭ*). En todo caso, sería provechoso hacer una comparación más profunda y detallada de esta dimensión cultural en ambas sociedades.

La vieja técnica de proyección de sombras en una pantalla debió ser entonces totalmente sustituida por los “retablos”, con figuras exentas e incluso piezas móviles mediante hilos, cuya mención aparece ya en Aššuštārī 29/5/2, sustituyendo a los bastoncillos que se usaron primeramente, lo que indicaría una introducción más temprana de lo imaginable de figuras con piezas móviles. La opinión de Varey (1957: 25 y ss., corroborada en p. 239), aunque desconectan-

<sup>10</sup> V. *Encyclopédie de l’Islam*, I, 209-210.

do de su más probable origen los progresos italianos del s. XVI, concede el origen árabe de la “teoría y la construcción de los autómatas”, ejemplificados por los fabricados en las cortes de Roger II y Federico II de una Sicilia aún bicultural, en el internacional Toledo por el hebreo Azarquiel, y por los aludidos en la obra alfonsina hasta conectar con el Clavileño del Quijote, las cabezas parlantes, y otros ecos ya más integrados en la órbita cristiana, pero todos ellos fruto póstumo de la superioridad técnica de los musulmanes, y sus imitaciones cristianas, hasta bien entrada la Baja Edad Media. En la misma obra (p. 24), y aun con la duda de que se tratase de mera imitación de usos cristianos, menciona un documento valenciano de 1414, que habla de “los caixons en que van los bauastells dels jutglars moros”); en cuanto a la etimología de este tecnicismo, que Varey declara desconocida, y que tiene ya un testimonio de 1309, en Ramón Llull (“així com lo bavastell, qui demostra semblança d’home e és fust e pintura”, *Llibre de Contemplació en Déu*; apud T. Galmés, 2008), nos parece tratarse del diminutivo del romandalusí (mal llamado “mozárabe”, pero hablado por andalusíes de cualquier religión hasta el s. XII (v. Corriente, 2008c: 97-227) \*BAST “tallo, vara; basto”, del latín *bastum*, documentado con el sufijo aumentativo {+ÓN} ya en IQ 90/14/4, y luego en castellano *bastón*, catalán *bastó* y portugués *bastão* y, con otra sufijación, en el castellano *vástago* y el falso arabismo *almáciga* (v. Corriente 1999a: 182), pero en este caso simultáneamente precedido por una enigmática primera sílaba que sólo puede explicarse presumiendo una fase de bilingüismo romance-árabe andalusí, luego abreviada, \*(*šúra*) *bi*+BAST+ÉLL “(figura) con bastoncito”, como lo eran, en efecto, las primeras usadas en el “teatro de sombras”. Hay otros arabismos iberorromances que reflejan esa misma estructura de marginal preposicional (vgr., *balafí*, *balhurría*, *barrasta*, *batacazo*, *bederre*, *belhez*, *betzef*, *bodoix*, v. las entradas correspondientes de nuestros diccionarios de arabismos) y fonéticamente, no hay ninguna dificultad para el paso en catalán central de \**bebastell* a *babastell*, de manera que esta voz habría progresado de sur a norte, y no viceversa, como parece sugerir Varey (1957: 13-24).

Por otra parte, la conexión italiana, más concretamente siciliana, es reforzada en la p. 234 de la misma obra, por la descripción a propósito del pasaje cervantino de Maese Pedro, “de marionetas de tipo siciliano que, por llevar un alambre metido por la cabeza, e hilos a los brazos y piernas, disponen de un tipo de mando que les permite acciones más positivas que a las marionetas suspendidas totalmente de hilos”. Es, sin embargo, probable que ese avance técnico se produjese ya en Egipto y fuera transmitido casi simultáneamente a Sicilia y Alandalús, por los flujos, incesantes en la sociedad islámica, de la peregrinación, los viajes de comercio y estudio y las migraciones. En todo caso, parece que, ya en Europa, estas marionetas más fácilmente manejables y reconocibles en sus detalles plásticos no provocaban ningún rechazo en un público ya no

sujeto a la intolerancia iconoclasta de los alfaquís<sup>11</sup>, sino a las del clero católico, de otro signo, pero acostumbrado a la imaginería de las iglesias, en las que por fuerza habían de entrar también los moriscos ocasionalmente, para cumplir con la religión impuesta y no dar más excusas a la actuación de la San(grien)ta Inquisición.

Como en tantos otros aspectos de la fase ya morisca de este grupo marginado, el testimonio de Cervantes es revelador, tanto en su descripción del "retablo" de maese Pedro en la parte segunda del Quijote (caps. XV-XVII), como en el entremés titulado *El retablo de las maravillas*, una fina sátira de las difundidísimas y absurdas pretensiones de "pureza de sangre" en un país como el nuestro, tradicional e históricamente etnoheteróclito, asunto que a su fina percepción humana y social no podía dejar de interesar, como descendiente que era de converso judío, singular condición de quienes pasaron de tenerse por "pueblo elegido" a ser tenidos por "pueblo deicida", dos disparatados extremos confirmantes del carácter necesariamente irracional de la fe, en cualquiera de sus manifestaciones y por definición.

Como, en general, para la totalidad de nuestra literatura medieval y moderna, no tenemos estudios de la incidencia lingüística de los orígenes de los conversos o sus inmediatos descendientes entregados a la producción literaria o descritos en ella, del tipo del que hicimos y mencionamos más arriba a propósito de *La Lozana Andaluza*, lo que no quiere decir que fuera estéril acometerlos para evaluar tanto ciertas incidencias temáticas como la posible existencia de sociolectos en aquel entorno: es bien sabido que los hubo en el caso de los moriscos, como han puesto de relieve algunos trabajos, v.gr., del editor de las letrillas de Góngora, R. Jammes (1980: 175-177), que trajo a nuestra atención nuestra buena amiga y sabia colega Aurora Egido, quien también toca este tema en su artículo "Las voces del Persiles" (1998: 107-133): aprovechamos la ocasión para agradecerle aquí también la atención que ha dedicado a este artículo, para el que nos ha proporcionado interesantes datos, bibliografía y sugerencias imprescindibles para completar su vertiente occidental, así como agradecemos a Dolors Bramon y Glòria Sabaté, de la Universidad Central de Barcelona, la asistencia que nos han prestado graciosamente para acceder a datos sobre Ramon Llull y acerca de los títeres en Cataluña. En el caso de los judíos, no sólo tenemos alguna prueba de la existencia de algún sociolecto propio en el *Cancionero* de A. de Baena, como señalamos en Corriente (2006a:

---

<sup>11</sup> O de las masas azuzadas por ellos, a las que incitaban a quemar a los pecadores dentro de sus casas, como cuenta el almotacén Assaqatf en su tratado de normas para el comercio (*hisbah*) que ordenó hacer el califa 'Umar con el teólogo y jurista Al'aš'arī por no más que atreverse a usar la mezquita como tribunal de justicia (v. Chalmeta (1967: 362-363), o como transmite Ibn Sa'īd Almagribī que se hizo efectivamente con el cejlero sevillano Abū Bakr b. Šārim (v. *Almuğrib fī ḥulà lmağrib*, 1980: I, 287).

113-114), sino de un algo diferente elenco de arabismos, como refleja nuestro artículo “Los arabismos del judeo-español de Salónica” (Corriente, 1999b).

No incidiremos más aquí sobre esta faceta de los aludidos textos cervantinos, cuyas características tampoco lo permiten, pero, como botón de muestra, señalaremos situaciones sociolingüísticas, giros y voces que confirman que Cervantes reproducía, como tantos otros motivos literarios o susceptibles de uso literario, y como otros autores de la época, con propósito artístico, el entorno cultural y habla característica de los moriscos. En dichos capítulos del *Quijote*, desde el mono comprado a unos cristianos que venían de Berbería, y pretendidamente adivino que, como complemento al retablo, lleva maese Pedro, bajo cuya identidad se oculta Ginés de Pasamonte, a la mención de la astrología judiciaria y sus anécdotas<sup>12</sup>, o la del juego de tablas reales o chaquete, practicado por Gaiferos, o la de la Aljafería de Zaragoza, la reprensión que dirige D. Quijote al muchacho, ayudante del artista, por alabar lo expeditivo de la justicia islámica, la *mona*<sup>13</sup> que entra en juego de palabras cuando maese Pedro habla del trabajo que tendrá para recuperar el ahuyentado simio, acerca de cuya procedencia norteafricana, v. la entrada *bugia*, nombre de los monos en portugués y catalán, en Corriente (1999a: 265 o 2008a: 236): no parecen, sin embargo, y a pesar de lo que a veces se ha supuesto, haber sido usados a menudo ya por los titiriteros andalusíes, dada la repugnancia de los musulmanes hacia los simios, que personificaban la mala suerte, como se refleja en Ibn Quzmān 7/2/2 y 121/2/5; según puede verse en *Encyclopédie de l’Islam*<sup>2</sup> V:134, el desagrado hacia estos animales arranca de un supuesto anatema divino, citado en el Talmud y recogido en el Corán. Por el mismo motivo, su nombre real era a menudo sustituido eufemísticamente por *maymán* ‘afortunado’, origen como es bien sabido, por haplografía, del cast. *mono*. Curiosamente, sí aparece un *qarrād* ‘domador de monos’, precisamente llamado Maymán, en la pieza de Ibn Dāniyāl titulada *‘Aḡīb waḡarīb* (“Maravilloso y extraño”, ed. por Kahle (1992: 81), pero lo hace en una larga secuencia de domadores de fieras, elefantes, gatos, perros y fieras, astrólogos, escamoteadores, etc., cuya evaluación realista no es fácil, aun suponiendo que traigan a la pantalla de sombras las escenas habi-

<sup>12</sup> V. las ediciones de G. Hilty (1954 y 2005). En cuanto a las anécdotas, fabricadas por los astrólogos, a veces con la complicidad interesada de los soberanos que los protegían y fomentaban la fe en sus habilidades, para amedrentar a los súbditos con la creencia de que nada podrían ocultarles, v. las pp. 258-270 de la *Crónica de los emires Alhakam I y ‘Abdarraḥmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*, traducción, notas e índices de M. ‘A. Makkī y F. Corriente, Zaragoza, 2001, primera publicación de dicha malograda institución en su corta y yugulada, pero fructífera trayectoria.

<sup>13</sup> No parece esta voz significar en este contexto “borrachera”, como han creído algunos editores, sino la almona o provisión, según Corriente (1999a: 200 y 2008a: 158), puesto que lo que D. Quijote parece estar queriendo decir es que el dinero que está dispuesto a pagar por el trabajo de recuperar el mono huido le parece excesivo, y más bien suficiente para el agosto del titiritero.

tuales de un zoco islámico medieval, no carente de trasuntos en terreno cristiano. Más información adicional sobre tan interesante personaje y su obra puede hallarse en el reciente y bien documentado artículo de A. Shafik (2012).

Sabemos, gracias a las investigaciones de Martín de Riquer, coronadas en su *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, acerca del origen de este personaje, y recientemente corroboradas por Martín Jiménez (2004), que Ginés de Pasamonte no sólo era un nombre inspirado por el histórico Jerónimo de Pasamonte, antiguo compañero de armas de Cervantes, con quien tenía una vieja rencilla, sino que Avellaneda fue sólo el sinónimo que aquél adoptó para, en venganza por el episodio de los galeotes, en que se sintió justamente aludido, lanzar la segunda parte apócrifa, a la que Cervantes, a su vez, ajustaría cuentas en su auténtica. Pero no sería ajeno al fino humor cervantino que hubiese incluido en dicho nombre no sólo la próxima alusión onomástica a su enemigo, obvia en su época, sino además la insinuación insultante de ser, no ya sólo aragonés imperfecto conocedor del castellano castizo, sino además morisco, y la resonancia semántica añadida de llamar "pasa montes" a un salteador de caminos, capturado, condenado a galeras y liberado sólo por la locura de D. Quijote. Como es sabido y lo demuestra la etimología de la prenda favorita de los bandoleros, la *gandaya* (v. Corriente. 1999a: 328, s. v.) no era raro que éstos, en la corona de Aragón particularmente, fuesen moriscos, como tantos empujados a dicho extremo por la injusta miseria a que les condenaba una sociedad hostil o el comprensible deseo de obtener una cierta venganza contra los responsables de su infortunio: arriero, por la cierta libertad que les daba su movilidad, bandolero, por la total que este oficio daba mientras duraba y no la cortaba la Santa Hermandad con sus saeteros en Peralbillo, y, finalmente, titiritero, también menos controlado por su movilidad profesional, eran todos oficios muy apropiados a su insegura condición. La conocida aversión a los titiriteros de Cervantes y muchos coetáneos suyos, mencionada por Varey (1957: 96), y que se refleja en que coloque en este oficio a su enemigo Jerónimo/Ginés de Pasamonte, puede también explicarse en parte por el rechazo de la sociedad contemporánea a los moriscos y su cultura, que concluiría en la expulsión. Es curioso, finalmente, que tanto Geroni como Giner, difícilmente distinguible de Ginés, sean nombres que llevaron ocasionalmente moriscos valencianos, según Labarta (1987: 129-130).

Ya en el capítulo de los arabismos, son de notar en este relato algunos como *hacer barato*<sup>14</sup>, en cuanto al entremés, la alusión a la *algarabía de allende*<sup>15</sup>, y

<sup>14</sup> V. este derivado de *baratar* en Corriente (2008a: 225).

<sup>15</sup> Un testimonio interesante para precisar los matices etimológicos del castellano *algarabía*, portugués *algaravia*, ya que, si bien es indudable que este término habitualmente significa la lengua árabe, no parece dudoso que *algarabía de allende* se refiere al bereber, lengua que resultaba

las voces o giros *hecho a la mazacona*<sup>16</sup>, *balumba*<sup>17</sup>, *tener los ojos en el color-drillo*<sup>18</sup>, *albarazados*, y *zarabanda*: v. las etimologías de estas dos últimas voces en Corriente (1999a: 119 y 435 ó 2008a: 59 y 42); a ellas se podría unir tal vez, como turquismo, el enigmático *birlibirloque*, del que Coromines no da testimonio anterior al segundo cuarto del s. XIX, comparándolo con el catalán *barliqui-barlequi* ‘persona informal’ y el francés *brelique-breloque* ‘desordenadamente’, que a él le parecen, en conjunto y según su costumbre, onomatopéyicos. Sin embargo, según Varey (1957: 115), aparece ya en Antolínez de Piedrabuena (probable sinónimo de Salvador Jacinto Polo de Medina), *Carnestoltes de Zaragoza* (s. l. 1660) en la invitación a danzar: “Por mandato de Birliqui Birloqui, salgan vuestas mercedes, etc.”, así como en la expresión “de Vique Virloque” (Varey, 1957: 216): no es seguro, en absoluto, pero el nombre de este imperioso señor tiene resonancias otomanas, tal vez < *beylerbeyilik buyuruklari(yla)* “(por) órdenes del gobierno general”, un verdadero trabalenguas, seguramente muy repetido por los agentes de la autoridad otomana, pero inevitablemente deturpado por los no nativos del turco, aunque las posibilidades son varias, y la deformación sufrida, suficiente para no garantizar ninguna.

De donde se desprende, a la vista de los testimonios aducidos, que el “teatro de sombras chinescas”, desde sus orígenes al menos indios o persas, y tras su gran éxito en el islamizado Oriente Medio, alcanza Alandalús en el s. XI, cuando indudablemente lo cita el famoso polígrafo Ibn Ḥazm, si no ya el X, y arraiga aquí ple-

---

totalmente incomprensible y hasta odiosa a los andalusíes, que abominaban de los norteafricanos, como es generalmente sabido, según expusimos en Corriente (2008a: lxvii): esto da cierta razón a quienes han opinado que aquella voz derivaba de *alĠarbiyyah* ‘lengua del *arb*’, o sea, Marruecos, en definitiva, bereber.

<sup>16</sup> Esta forma, no muy distinta de la más antigua y correcta etimológicamente *mazaconia*, es el precedente del ahora común *mazacote*, según estudiamos en Corriente (1999a: 383 y 2008a: 371), aludiendo ya en este contexto al descuido con que se aplicaba esta sustancia.

<sup>17</sup> Se suele derivar esta voz del lat. *volumina*, lo que no explicaría la primera vocal, ni el registro bajo en que se usa. A la luz de nuestra hipótesis sobre el origen de *caramba* en Corriente (1999a: 274 ó 2008a: 248), se nos ocurre la posibilidad de que el grosero, pero frecuente áa. *ħirr úmmak*, semánticamente apropiado para significar una abundancia desordenada o una descomunal rareza (cf. portugués *farroluma* ‘fanfarronada’, reflejado en canario como *farrumaque*, y castellano *herra qué de gente*, v. en Corriente (2008c: 328, n. 792), hubiese conocido una comprensible sustitución eufemística, \**ba’l úmmak* ‘el marido de tu madre’, de donde *balumba* derivaría sin problema fonético ni semántico. Curiosamente, la expresión sinónima *záwj úmmak* se registra en el refrán nº 1058 de la colección de *Azzaġġālī*, de interpretación discutible y discutida en las sucesivas ediciones de Binšarīfa (1975) y de Ould Mohammed Baba (1999): actualmente creemos que se refiere al padre que increpa al hijo tan lerdo que no lo conoce cuando llama a la puerta de su propia casa, increpación que podría haber semánticamente evolucionado hacia la esfera de los sentidos de *balumba*.

<sup>18</sup> Esta expresión metafórica de la nula visión es sospechosamente idéntica a la usada por Ibn Quzmān 111/6/4 *aw tará ‘aynak ‘aynān qafák* “como no sean tus ojos los de la nuca”, y al refrán marroquí *ħattā šāf ‘aynu fī qafātu* “hasta que se vio los ojos en la nuca”, citado por Binšarīfa (1975: I, 178).

namente, incluso con avances técnicos. Posteriormente, tras la Reconquista, se combinaría con las tradiciones teatrales medievales francesas y sobre todo italianas<sup>19</sup>, éstas a su vez conectadas a orígenes orientales, a través de Sicilia o directamente por el comercio mediterráneo, de manera que sigue siendo practicado por los andalusíes, incluso tras la incorporación a Castilla y Aragón del centro y sur de la Península, cuando se ven convertidos, primero en mudéjares y luego en moriscos, forzados a una convivencia con los cristianos peninsulares, que hace a éstos adoptarlo, a su vez, introduciendo en él alguna nueva innovación mecánica<sup>20</sup>, todo lo cual produciría el conjunto de la técnica material del funcionamiento de los “retablos de maravillas”, tan presentes en la literatura del Siglo de Oro, junto a la difusión de las otras habilidades circenses de los titiriteros e, imitados con medios más pobres, por los cantares de ciego con cartón y puntero.

Naturalmente, sería mucho más interesante averiguar en qué medida ha podido transmitirse la temática oriental del “teatro de sombras chinas” a las representaciones de los “retablos de maravillas”, pero no es labor fácil, porque escasean versiones fiables de los guiones en ambas vertientes, sobre todo en la islámica, más que en la cristiana, aunque la parte más abundante la tienen aquí las vidas de santos, poco apropiadas para la comparación. Un posible indicio de influencia temática morisca en el Siglo de Oro podría ser el dato de García Lorenzo y Varey (1991: 323), en que se habla de una comedia titulada “Josef salvador de Egipto y triunfo de la inocencia”, tema a primera vista panmonoteísta pero, en realidad, obsesivamente cultivado por el Islam, a partir de la sura XII del Corán, y que parece ser objeto de una representación juglaresca imaginada por Ibn Quzmān, cejel 12/5-6, según comentamos en nuestra traducción (Corriente, 1996: 81 y n. 8). Las similitudes de estas actuaciones juglarescas con formas dramáticas incipientes, como el mimo, las representaciones pascuales y

---

<sup>19</sup> No siempre es fácil deslindar los ingredientes: así, por ejemplo, parece aportación occidental la *tarasca* aludida por Varey (1957: 62-72), a la vista de las tradiciones cristianas de ángeles y santos belicosos que matan al diabólico dragón, desde S. Miguel al legendario S. Jorge, pero la tarasca sale a veces en unión de *moxarillas* y muñecos, sin que se explique bien qué son las primeras, sólo que en los mismos grabados en el apéndice de dicha obra se observan que son muñecas, y resulta más que probable que se trate de una deformación en la pronunciación morisca de *mujer(c)jillas*, reflejo del ár. *‘arūsah* ‘novia’, metonimia habitual de la muñeca en esta lengua, donde las marionetas se llaman *masraḥu l’arā’is* ‘teatro de muñecas’.

<sup>20</sup> Sin embargo, las innovaciones no suponen necesariamente el abandono de fases superadas, como lo demuestra la supervivencia del teatro de sombras “chinas” (“ombres xineses”) hasta el s. XIX en Cataluña, como documenta T. Galmés en el artículo antes citado, celebrándose generalmente en casas acomodadas, previo pago de entrada de los espectadores, al tiempo que en otros lugares se ofrecía espectáculos de títeres o marionetas. Por cierto que el enigmático *tururut*, dicho de lo que ya no tiene remedio, al tiempo que onomatopeya de la trompeta, equiparable al castellano *tararí*, con la misma función semántica, v.gr., en *tararí, que te vi*, parece compartir su étimo árabe andalusí; v. Corriente (2008a: lxxvix, n. 121), aunque el catalán haya cambiado la vocalización para imitar mejor el sonido de la trompeta.

el “teatro de sombras” no escaparon al fino análisis de Monroe (1979: esp. 97 y ss.), aunque sólo pudo disponer a la sazón de la edición de García Gómez (1972), en la que no se interpretaba correctamente algunas palabras clave, por lo que no pudo captar la temática concreta de la representación, al parecer algo más que juglaresca. Como dato curioso de la obsesión por este tema en la estética islámica, señalaremos el hecho de que ciertos cítricos, en particular, las mandarinas, han acabado recibiendo en árabe estándar moderno el nombre de *yūsuf afandī* ‘Sr. José’ o *yūsufiyyah* ‘Josefina’, sin otra justificación que una corrupción fonética y gráfica de la denominación persa *bostān buy* ‘aroma de jardín’, que se dio a algunos cítricos procedentes del Extremo Oriente: esto es reflejo de la escena coránica (XII, 30-32) en que la mujer de Putifar, para justificar su descrédito por la pasión que siente hacia su siervo hebreo, invita a sus amigas a comer, momento en que hace salir a José, con el resultado de que, al ver su espléndida belleza, todas se hieren las manos con los cuchillos que les había dado para comer algo que la tradición dice haber sido cítricos, por una deturpación del texto, que dice “les preparó un estrado (*muttaka’an*)”, pero que algunos han leído como *mutkan* ‘toronjas’: v. la nota a este respecto en Bustamante, Corriente y Tilmatine (2007: II, 461, n. 2). La vitalidad de este relato en suelo andalusí es confirmada por alguna obra como el *Zahr alkimām* del murciano del s. XIII, ‘Umar b. Ibrāhīm Al’awsī (ed. Cairo 1321h., de la que García Gómez (1972b) incluyó algunas páginas con este pasaje, por no hablar ya del aljamiado *Poema de Yuçuf* que describe así esa escena:

Ellas, de que lo vieron, perdieron su cordura,  
Tanto era de apuesto y de buena feçura  
Pensaban quera anjel, y tornaban en locura,  
Cortábanse las manos y nonde abien cura.<sup>21</sup>

En ambos casos, el carácter popular de estas representaciones casi ha condenado al olvido a sus autores y producciones más interesantes, de manera que para las castellanas tenemos poco más que los materiales procedentes de Cervantes, y para las islámicas, los escasos datos transmitidos por investigadores egipcios del s. XX como Ibrāhīm Ḥamādah y Abdulḥamīd Yūnus, concentrados en la personalidad y obra del ya citado Ibn Dāniyāl. Esto confiere gran importancia a la citada obra de P. Kahle (1992), cuya edición póstuma fue preparada por D. Hopwood y M. Badawī, en una labor de conjunto que nos permite, a falta de una difícilísima traducción de las tres piezas, *Ṭayfu lḥayāl* “Espectro de imaginación”, *Ağībun wağarīb* “Maravilloso y extraño”, y *Almutayyamu waluyutayyim* “El apasionado y el huerfanito”, un conocimiento detallado de sus variados asuntos.

<sup>21</sup> V. Johnson (1974: 58, B. 92).

En su excelente introducción a estas piezas, y a falta de un resumen temático del teatro de sombras, imposible de hacer sobre sólo tres del género, Badawi detalla los rasgos generales de éste con agudeza de experto. La desvergüenza (*muğūn* o *ḥalā'ah*) es, en efecto, ingrediente obligado, y responde a una clasificación básica en la estética de la literatura árabe (*adab*), entre *ğidd* ('seriedad') y *hazl* ('broma'), que coloca a este género en el segundo apartado, junto con el cejel, lo que era inevitable, puesto que se escribe para el pueblo, acercándose a su lengua y a su vida cotidiana, con un marcado gusto por lo pornográfico y escatológico, que ha de ser expiado con un desenlace de conversión y piedad. Lo que es conocido en la literatura árabe como *takfīr* 'expiación', tanto más necesaria, por cuanto que estos espectáculos se ejecutaban predominantemente en las veladas de ramadán, mes santo, en que las diversiones nocturnas podían ser algo extremadas, pero debían compadecerse con ciertas restricciones morales. No es coincidencia, aunque sí puede ser polimorfismo, que los títeres cristianos también se representaran fundamentalmente en conexión con algunas celebraciones religiosas, como transmite Varey (1957, con un dato de Cristóbal de Villalón, de 1538, acerca de representaciones de la vida de Cristo, o en p. 157, con un ejemplo valenciano con motivo de las fiestas para la beatificación de San Luis Beltrán, en 1609), y muy concretamente durante la Cuaresma, por lo que, lógicamente, sus motivos más atrevidos alternaban con mucha hagiografía, como explica Varey (1957: 181 y ss.), con un catálogo de representaciones, mundanas o religiosas, en p. 242: "La cuaresma era el verdadero carnaval del titiritero", dando enseguida su opinión de pp. 243-145: "¿Qué inventaron los españoles? La representación por marionetas de comedias enteras —especialmente las comedias de santos—, predilección de los madrileños durante la Cuaresma y diversión muy apropiada para el país y el siglo de Calderón": como puede deducirse, fue quizás menos invento que una adaptación a similares circunstancias. No menos representativa de esa necesidad de alternar seriedad (*ğidd*) y jocosidad (*hazl*), como en la cultura islámica, es la afirmación acerca del carnaval de E. Asensio en su introducción a los *Entremeses* cervantinos: "desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber, la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada" (cita de Buezo, 2008: 74).

Éste es uno de los rasgos que distancian este género radicalmente de la *maqāmāh*, en la que suele moverse un personaje pícaro, pero muy culto y por encima de la plebe, un verdadero artista llevado por las circunstancias a la mendicidad o incluso la delincuencia, propios de la *sāsāniyyah*<sup>22</sup>, y en la que en

---

<sup>22</sup> Nombre de la picaresca árabe oriental, reflejado a menudo en el teatro de sombras y, por supuesto, en las *maqāmāt*, que algunos han querido, por lo demás y hasta ahora infructuosamente, conectar con la novela europea.

vano buscaremos registros inferiores de lenguaje o descensos a gustos tabernarios. Esa mezcla de lo obsceno, incluso chabacano, de gusto plebeyo, con su expiación religiosa, incluso mística, parece haberse prolongado hasta épocas más modernas, como puede reflejar el cancionero en dialecto egipcio, publicado por nuestro colega y amigo Elias Kallas (2007) bajo el título de *Intimate Songs from the Ms. Vatican Arabic 366*, un ms. encontrado entre otros del citado Pietro della Valle (1586-1652), que sugerimos sea el cancionero de un cejelero, y probablemente cantor o al menos recitador, donde se mezcla ambos tipos de materiales, mundanos y, más que íntimos, descaradamente obscenos (I, II, VIIabd, IX, X y XI) y otros místicos, donde las menciones de vino y amor son a lo divino, (II, III, IV, V, VI, VIIc, VIII, XII y XIII), como en el citado Aššuštārī, según la ocasión o incluso el momento de una misma velada con sus altibajos morales, desde lo grosero a lo sublime. Por lo demás, esto no impide a los géneros lúdicos o festivos compartir los temas más clásicos de la poesía árabe, *madīh* o *fahṛ* (lo ajena o propia), eventualmente *ḥamāsah* (épica), *hiǧā'* (sátira, incluida la propia, con un apartado especial para el fracaso sexual)<sup>23</sup>, *riṭā'* (elegía), *ḥikmah* (sapiencia), *zuhd* (ascetismo), *nasīb* y *ǧazal* (temas amorosos, que pueden abrir alguna puerta a lo chabacano o, al menos, licencioso), pero sobre todo, *awsāf*, descripciones de la vida cotidiana, enormemente ilustrativas de las *realia* de cada época y lugar.

No tenemos a nuestro personal alcance y por ahora, más indicios de este sugerido posible origen, al menos parcialmente, morisco e islámico de los retablos de las maravillas y, en general, del oficio de titiritero en la España Moderna, reforzado por esas probables etimologías de los tecnicismos *títeres*, *babastell*, *moxarillas*, o el que creemos traducido de *maravillas*, etc., perfectamente compatible con una confluencia de elementos de otras procedencias, ultramontanas, transmediterráneas, etc. Pero nos parece que, así como se ha investigado con bastante celo los aspectos históricos de la vida de las minorías morisca y judía en dicha época, no ha ocurrido lo mismo con todas las posibles interferencias culturales, sobre todo, literarias, lo que constituirían prueba algunas de las carencias que hemos señalado al comienzo de este artículo en las ediciones e investigaciones de obras en las que ha podido actuar ese componente semítico que hay que reconocer mal estudiado, cuando no apasionadamente juzgado con más fe en las conclusiones que apoyo material para obtenerlas.

Una corrección de dicha situación sería un indudable progreso en el terreno

<sup>23</sup> Acerca de este curioso apartado, hay algunos datos preciosos en la citada *Crónica de los emires Alḥakam I y 'Abdaraḥmān II*, pp. 144-148, de donde resulta, con alguna muestra, que este subgénero festivo, llamado *ta'nīm* ("confesión de la propia impotencia") fue ya cultivado por uno de los primeros poetas andalusíes de renombre, Yahyà Alǧazāl (s. IX), imitando al oriental Rāšid b. Išḥāq, de quien se dijo que "había despilfarrado su talento poético en la elegía de su pene".

de la literatura comparada, y en los de las dos literaturas particulares afectadas, la española y la árabe, y un parcial derribo y muy necesario de esa barrera de desapego y mutua negligencia que sigue separando a los especialistas de ambos predios, en varios sentidos colindantes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Almuġrib fī ḥulā lmaġrib* (1980): ed. Šawqī Dayf, El Cairo, Dār Alma'ārif.
- Armisen, Antonio (1986): "Admiración y maravillas en 'El Criticón' (más unas notas cervantinas)", en *Gracián y su época. Actas de la I reunión de filólogos aragoneses*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", pp. 201-242.
- Buezo, Catalina (2008): "Tipología de las formas breves", en J. Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 63-120.
- Bustamante, Joaquín, Federico Corriente y Mohamed Tilmatine (eds.) (2007): *Abulḥayr Al'isbīlī, Kitābu 'umdati ṭṭabīb f ma'rifati nnabāt likulli labīb*, Madrid, CSIC.
- Ould Mohammed Baba, Ahmad Salem (1999): *Estudio dialectológico y lexicológico del refranero andalusí de Abū Yaḥyà Azzaġġālī*, Zaragoza.
- Binšarīfa, Muhammad (1975): *Amṭālu l'awāmmi fī l'andalusi li'abī yaḥyà zzaġġālī* ("Refranes vulgares por A.Y. Azzaġġālī"), Rabat, Ministerio de Cultura.
- Chalmeta, Pedro (1967): "El 'Kitāb fī ādāb al-ḥisba' de Al-Saqatī", *Al-Andalus*, 32, pp. 359-97.
- Corriente, Federico (1977): *A grammatical sketch of the Spanish-Arabic dialect bundle*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- Corriente, Federico (1980): *Poesía estrófica (cejeles y/o muwaššahāt) atribuida al místico granadino Aš-Šuštārī (siglo XIII d. C.)*, Madrid, CSIC.
- Corriente, Federico (1988): *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá*, Madrid, Universidad Complutense.
- Corriente, Federico (1996): *Cancionero andalusí*, Madrid, Hiperión.
- Corriente, Federico (1997): *A Dictionary of Andalusī Arabic*, Leiden, Brill.
- Corriente, Federico (1999a): *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, 2ª ed. 2003, Madrid, Gredos.
- Corriente, Federico (1999b): "Los arabismos del judeo-español de Salónica", en *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, 4, pp. 65-81.
- Corriente, Federico (2002): "Lelia Doura revisited", en colaboración con R. Cohen, *La Corónica*, 31.1, pp. 19-40.
- Corriente, Federico (2006a): "A vueltas con las frases árabes y algunas hebreas incrustadas en las literaturas medievales hispánicas", *Revista de Filología Española*, LVI, 1, pp. 105-126.
- Corriente, Federico (2006b): "La fameuse *cobla bilingue* de la Chanson V de Guillaume IX. Une nouvelle interprétation", en colaboración con G. Hilty, *Vox Romanica*, 65, pp. 66-71.
- Corriente, Federico (2008a): *A Dictionary of Arabic and Allied Loanwords. Spanish, Portuguese, Catalan, Galician and Kindred Dialects*, Leiden, Brill.
- Corriente, Federico (2008b): "Los arabismos del iberorromance entre Asín y Coromines", en A. M. Badia i Margarit & J. Solà (eds.), *Joan Coromines, vida y obra*, Madrid, Gredos, pp. 436-481.
- Corriente, Federico (2008c): *Romania arabica*, Madrid, Trotta.
- Corriente, Federico (2010): "Los arabismos de *La Lozana Andaluza*", *Estudis Romànics*, 32, pp. 111-119.
- Colin, G. S. (1960): "L'arabe hispanique", en *Encyclopédie de l'Islam*, (1960-2005), Peri J. Bearman et al. (eds.), I, pp. 516-519.

- Corominas, Joan y José Antonio Pascual (1980-1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Editorial Gredos.
- Coromines, Joan (1954): *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- Crónica de los emires Alḥakam I y 'Abdarrahmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtābis II-1]* (2001), traducción, notas e índices de M. 'A. Makkī y F. Corriente, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo.
- Dozy, Reinhart P. A. (1881): *Supplément aux dictionnaires arabes*, Leiden, Brill.
- Egido, Aurora (1998): "Las voces del Persiles", en Caroline Schmauser y Monika Walter (eds.), "¿¡Bon compaño, jura Di!?" *El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- Encyclopédie de l'Islam* (1960-2005): Peri J. Bearman et al. (eds.), 12 vols., 2ª ed., Leiden, Brill.
- Galmés, Toni (2008): "L'espectacle de putxinel·lis a Barcelona en el segle XIX", *Materia*, 6-7, pp. 159-177.
- García Gómez, Emilio (1972a): *Todo Ben Quzmān*, Madrid, Gredos.
- García Gómez, Emilio (1972b): *Antología árabe para principiantes*, Madrid, Espasa-Calpe.
- García Lorenzo, Luciano y John E. Varey (1991): *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books.
- Hilty, Gerold (1954): *El libro complido en los iudizios de las estrellas*, Madrid, RAE.
- Hilty, Gerold (2005): *El libro complido en los iudizios de las estrellas. Partes 6 a 8*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo.
- Jammes, Robert (ed.) (1980): Luis de Góngora, *Leurrillas*, Madrid, Castalia.
- Johnson, Willam W. (1974): *The Poema de José, a transcription and comparison of the extant manuscripts*, Mississippi, University.
- Kahle, Paul (1909): *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten*, Leipzig.
- Kahle, Paul (1992): *Three Shadow Plays by Mahammad Ibn Dāniyāl*, ed. preparada por D. Hopwood y M. Badawi, Cambridge, Leda.
- Kallas, Elie (2007): *Intimate Songs from the Ms. Vatican Arabic 366*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Labarta, Ana (1987): *La onomástica de los moriscos valencianos*, Madrid, CSIC.
- Lagarde, Paul de (1883 [1505]): *Petri Hispani de lingua arabic libri duo*, Goettingen.
- Llull, Ramón (1973 [1309 ]): *Llibre de Contemplació en Déu*, Barcelona, Puvill.
- Martinovitch, N. N. (1933): *The Turkish theatre*, New York, Theatre Arts Inc.
- Martín Jiménez, Alfonso (2004): "Cervantes versus Pasamonte ("Avellaneda"): crónica de una venganza literaria", *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 8, pp. 1-29.
- Monroe, James T. (1979): "Prolegomena to the Study of Ibn Quzmān: The Poet as Jongleur", en Samuel G. Armistead et al. (eds.), *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo*, Madrid, Gredos, pp. 77-127.
- Pedro de Alcalá (1505): *Arte para ligera mente saber la lengua araviga y Vocabulista arauigo en letra castellana*, Granada, rep. facsímil, New York, Hispanic Society of America, 1928.
- Riad, Eva (1980): *Kitāb al'axlāq wa-s-siyar ou Risāla fī mudāwāt an-nufūs wa-taḍīb al'axlāq wa-z-zuhd fī rraḍā'il*, Uppsala.
- Riquer, Martín de (1988): *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio.
- Shafik, Ahmad (2012): "Ibn Dāniyāl (646/1248-710/1310); poeta y renovador del teatro de sombras", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 61, pp. 87-111.
- Varey, John E. (1957): *Historia de los títeres en España*, Madrid, Revista de Occidente.