

La dramaturgia de Jesús Campos y el legado andalusí. Reflexión sobre el intercambio entre dos culturas a través de *La Cabeza del Diablo*

Jesús Campos' Playwriting and the Andalusian Legacy. Reflection on the Exchange of two Cultures through *La Cabeza del Diablo*

Khaled SALEM

Catedrático de Literatura Comparada
Academia de las Artes, El Cairo
khaledsalem8@yahoo.es

Recibido: abril 2006

Aceptado: febrero 2007

RESUMEN

El autor de *La Cabeza del diablo*, Jesús Campos García, dedica su esfuerzo creador a la recuperación de los elementos históricos que fueron decisivos en la definición de lo que ahora es Europa y el intercambio cultural entre las dos orillas del mediterráneo. La obra se empapa de la esencia de la cultura árabe de al-Andalus para desentrañar su transmisión a Europa. Es una ficción bien documentada de lo que fue el contacto entre las dos culturas presentes en el momento histórico de su narración: árabe y cristiana, sin olvidar la presencia judía.

La Cabeza del Diablo es sinónimo de la cabeza de la sabiduría, el hombre de cabeza de ave, se hace referencia a una estatua del dios egipcio Thot, etc. Pero al final se relaciona con el sueño, la locura, el ansia de poder del protagonista, Gerberto. Para la comprensión de esta pieza teatral, es necesario contextualizarla en la situación actual. Realizar una traslación a las manifestaciones contemporáneas de los hechos y sentimientos que la obra plantea.

PALABRAS CLAVE: La Cabeza del Diablo. Madinat az-Zahraa. Aben Masarra. Bafomet. Otton III. Almanzor. Gerberto-Silvestre II. Jesús Campos García.

ABSTRACT

Jesús Campos García, the author of *La Cabeza del diablo*, devotes his creative effort to recover the historical elements which were crucial in defining the present-day Europe, and the cultural exchange between both sides of the Mediterranean Sea. This play is imbued with Al-Andalus Arabic cultural essences to explain how they were brought into Europe. It's a well-documented fiction play which shows the contact between the two main cultures at that time: Arabic and Christian, with an important Jewish presence.

La Cabeza del Diablo is the head of wisdom, the man with a bird's head, a reference to the Egyptian god Thoth. But at the end it is related to dreams, madness, the hero Gerberto's thirst for power. In order to understand this play we must place it in the context of the present-day scenario, we must translate it into the contemporary expression of the facts and feelings raised in the play.

KEY WORDS: La Cabeza del Diablo. Madinat az-Zahraa. Aben Masarra. Bafomet. Otton III. Almanzor. Gerberto-Silvestre II. Jesús Campos García.

I. Introducción

La Cabeza del Diablo de Jesús Campos García es una pieza teatral novedosa en el campo de la dramaturgia. El autor dedica su esfuerzo creador a la recuperación de los elementos históricos que fueron decisivos en la definición de lo que ahora es Europa y el intercambio cultural entre las dos orillas del *mare nostrum*. Este tema fue núcleo de las Jornadas *España, puente de Culturas entre Oriente y Occidente* en las que se reunió un nutrido número de académicos, hispanistas egipcios y arabistas españoles, en un espacio particularmente valorado por los intelectuales egipcios y que, en el contexto de la cultura mediterránea, posee especiales connotaciones. Me refiero a la Facultad de Lenguas de la Universidad de Ayn Shams construida con el claro objetivo de ser un instrumento de eliminación de las fronteras culturales, de ser puente entre las dos culturas: la europea y la árabe, específicamente, la egipcia¹.

Esta obra, del dramaturgo español Premio Nacional de Literatura Dramática en 2001 y galardonado con el premio de honor del XV Festival de Teatro Experimental de El Cairo del año 2003, se empapa de la esencia de la cultura árabe de al-Andalus para desentrañar su transmisión a Europa. Es una ficción bien documentada de lo que fue el contacto entre las dos culturas presentes en el momento histórico de su narración: árabe y cristiana, sin olvidar la presencia judía.

La obra, que participa de la dramaturgia global del autor y, por lo tanto, mantiene su constante tendencia a la experimentación y una actitud siempre comprometida con los problemas contemporáneos, podríamos decir que es irregular dentro del conjunto de su producción, ya que, en este caso, se adentra en el género del teatro histórico. Su título es sugerente y, desde ese primer momento, se abre el camino a considerar en el impacto que puede ocasionar en cualquier lector.

De la información que el autor ofrece, se conoce que la Cabeza del Diablo es sinónimo de la cabeza de la sabiduría, el hombre de cabeza de ave, se hace referencia a una estatua del dios egipcio Thot, etc. Pero al final se relaciona con el sueño, la locura, el ansia de poder del protagonista, Gerberto.

Para la comprensión de esta pieza teatral, es necesario contextualizarla en la situación actual. Realizar una traslación a las manifestaciones contemporáneas de los hechos y sentimientos que la obra plantea. Hoy, teniendo en cuenta que el integrismo y el liberalismo son dos cosmovisiones dispares, dos líneas de pensamiento, dos modos de entender la realidad, pero, sobre todo, dos actitudes que, en mayor o menor medida, siempre han estado presentes, en todas las sociedades, con independencia de los sistemas políticos, económicos o religiosos que en ellas la rigieran. Dentro de cada grupo de personas, por muy reducido que éste sea, es fácil detectar esta bipolaridad, e incluso, si extremamos el análisis, podemos advertir cómo cada persona, a lo largo de su vida, puede, en según qué circunstancias, actuar indistintamente desde posiciones opuestas. Todo ello se advierte con claridad en esta obra.

Las escenas, transcurren en el contexto de una obra que se desarrolla dentro de los límites del realismo histórico, demostrando su autor un conocimiento exhaustivo y una gran documentación sobre todos los temas que propone, esté relacionado con una u otra cultura

¹ Este estudio fue presentado en un congreso organizado en la Facultad de Lenguas, *al-Alsún*, Universidad de Ayn Shams, por el Departamento de Español, el primero de esta especialidad en el *Maxriq* árabe y que celebra su décimo quinto aniversario este año 2007.

y, que, en muchas ocasiones, sorprende al lector experto. Se observa un gran manejo de las fuentes árabes, haciéndose especialmente perceptible en sus referencias históricas y filosóficas del sufismo. La misma Cabeza del Diablo –que da título a esta magnífica obra teatral-, sinónimo de la Cabeza de la Sabiduría, es característica en este sentido. Un fragmento certero sobre este punto del capítulo “La Cabeza de la Sabiduría” de *Los Sufís* de Idries Shah, textualmente dice:

“Cuando fueron disueltos, se acusó a los caballeros templarios de adorar a una cabeza, llamada a veces Baphomet o Bafometn que fue considerada un ídolo...

.....

Se hizo una descripción de la cabeza, pero no se encontró ninguna que pudiera identificarse como una de las Bafomet”².

De esta manera, el meollo de esta pieza teatral queda demostrado. Me refiero aquí a su quid de origen árabe, que, en algunas fuentes y publicaciones, ha sido llamado *raas al-Gul* o *raas ash-Shaytán*, dependiendo siempre del contexto y del momento, aunque, en definitiva, tiene el mismo significado. Es decir: la cabeza del diablo. Una denominación que le añade misterio a la obra, y nos remite a un sueño envuelto en el poder, el poder absoluto.

II. Desarrollo de la pieza: un sueño

La obra tiene un comienzo fantasmagórico que desemboca en situaciones de comedia, sin que ello, en ningún momento, y manejado con mucha agilidad por el dramaturgo, abandone su profundidad simbólica. En la primera escena del primer capítulo, situada en la Córdoba del año 960 d.C./344 H., comienza con una acotación esclarecedora al respecto, donde el narrador presenta los elementos que definen y la función que tiene de un personaje ficticio, desvelando así su identidad:

“Un haz de luz ilumina la Cabeza barbada que se muestra sobre una bandeja suspendida en el aire y, de inmediato, una gran lengua de fuego sale de su boca, al tiempo que un bramido atruena la sala. Tras el bramido se oyen otros ruidos de naturaleza imprecisa.

Entran en escena, iluminándose con un farol de calabazas, los jóvenes GERBERTO de Aurillac, BEN ABI AMIR y YUSUF”³.

Esta cabeza parlante es la apariencia que recrea la imaginación de Gerberto en su búsqueda del poder. Pues La Cabeza, en la primera escena del primer acto, interviene ocho veces reclamando a Gerberto que le sea fiel servidor suyo, a cambio de saciarle sus demandas, convirtiéndole así en el más poderoso. Esta situación se repite reiteradamente a lo largo de la obra dando lugar a una configuración dramática, añadiendo sentido al proceso de poder que reclama el protagonista. Queda explícito en una de sus muchas

² Shah, Idries, *Los sufís*, (Introducción de Robert Graves y traducción de Pilar Giralt y Francisco Martínez), 4ª edición, editorial Kairós, Barcelona, 2003. P. 290.

³ Campos García, Jesús, *La Cabeza del Diablo*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, p.163. Es la edición que manejamos en este estudio. Está incluida en un solo volumen que además de *La Cabeza del Diablo* tiene otras dos obras -del mismo autor-: *Es mentira* y *A ciegas*.

intervenciones: “Sométete a mi poder y te convertiré en el más poderoso de los mortales”⁴. En ocasiones, la Cabeza, especialmente cuando utiliza la voz del narrador, añade un ambiente cómico, que suaviza el desarrollo fantasmagórico en el del universo ficticio de la pieza.

En este sentido, cabe decir que el narrador, situado fuera del universo imaginario de lo representado, explica, parafrasea la obra, interpreta el espectáculo a través de la ilusión dramática que el autor maneja con habilidad. Así, se crea un ambiente novelesco que al lector o espectador, en su caso, le situará en un contexto puramente teatral, gracias al excelente manejo de los personajes y los tiempos, con un constante juego de presente, pasado y futuro. En la obra se impone un particular modo de comprensión del mundo dramático ante la narratividad del drama denotada en las acotaciones, lo que fuerza al lector a adoptar una visión, una interpretación distinta en caso de que no haya esta historia en cursiva, es decir, las acotaciones.

Es justo decir que antes de que los personajes del drama hablen, las acotaciones incitan a crear un universo aparte, poblado por seres de ficción. De esta forma el autor, con este recurso dramático, crea una familiaridad retrospectiva, que generalmente surge en el texto teatral con el inicio del diálogo. El narrador y las acotaciones son los únicos medios que ofrecen información directa en esta obra. Pues el autor ante la deficiencia que tiene el teatro frente a la novela —ésta proporciona, por su naturaleza, muchos más detalles descriptivos tanto de personajes como de ambientes y acontecimientos— recurre a las acotaciones para ampliar los datos sugerentes y subjetivos que da en el drama.

Pese a que las acotaciones se dirigen exclusivamente a los técnicos o al director, responsables de una representación, en esta pieza se destinan, también, al lector. Son imprescindibles para la lectura, dado que no todas las obras teatrales se llevan a escenario y, en sí mismas, son un producto literario. Sin entrar, en este momento, a valorar la crisis de las salas de teatro y el escaso interés de un público cada día más dedicado y dominado por las ofertas globalizadas y vinculadas a la tecnología contemporánea. Las acotaciones —que sustituyen al narrador en este contexto— tienen, por su naturaleza, a estos responsables como destinatarios o lectores implícitos⁵.

El dramaturgo, Jesús Campos García, se distingue por la minuciosidad y la abundancia de acotaciones. Se ha servido de esta técnica propia del teatro para informar al lector, tanto profano como experto. Las dos siguientes citas son ilustrativas de lo que estamos hablando: la Cabeza del diablo:

“La CABEZA vuelve a bramar y otra lengua de fuego sale de su boca, sin que GERBERTO haga el menor aspaviento.

.....

En la penumbra, entre las cortinillas, aparecen las cabezas barbadas de los MANIPULADORES, cuya semejanza con la CABEZA degollada es evidente”⁶.

⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁵ Abuíñ González, Angel, *EL narrador en el teatro*. Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1997. p.35.

⁶ *La Cabeza del diablo*, op.cit., pp. 164-165.

Campos García es, como se ha dicho en otro contexto, una personalidad singular y compleja que vive y trabaja todas las facetas de la creación teatral. Un teatrero integral que es capaz de atender aspectos tan diversos como son la escritura dramática, el montaje y dirección de sus propias obras, la escenografía, la gestión para mejorar las condiciones de producción, la reflexión teórica o la docencia⁷. Ha impartido distintos cursos de interpretación, práctica escénica y escritura teatral, la producción de varios de sus espectáculos y el montaje de otros. Ha realizado la escenografía de todas sus escenificaciones, así como distintas actuaciones de arquitectura teatral. Encuadrada en el llamado Nuevo Teatro Español, la producción de ese dramaturgo plantea una visión marcadamente pesimista de la sociedad contemporánea, que es analizada a lo largo de sus piezas⁸.

Es un intelectual que tiene fe en el entendimiento, en el diálogo de las civilizaciones, rechazando así las ideas de Samuel Huntington que ensombrecieron el escenario mundial desde que se hicieron públicas a principios de los noventa del siglo XX, con el objeto de preparar el terreno de la globalización, es decir, la occidentalización del planeta conforme al modelo americano anunciado por el presidente George Bush después de la guerra de Kuwait a principios del año 1991⁹. Y conociendo a este escritor -de origen andaluz- de cerca, podemos confirmar que es uno de los intelectuales españoles que aprecian y toman en consideración la cultura árabe, y parte de que la base de los conflictos actuales de la región son, por excelencia, Palestina e Irak. Ello se percibe claramente, además de en sus textos, en las posturas que públicamente mantiene y en sus intervenciones en contextos diferentes. La pieza, motivo de este estudio, ejemplifica bien este aspecto del autor¹⁰.

Así, esta obra de Campos García es fruto de sus creencias, de su particular forma de entender al hombre. Es equitativo en el reconocimiento de la importancia de los dos grandes afluentes de la cultura de al-Andalus: el árabe y el cristiano. A la vez que sitúa a la cultura judía en su justo y merecido nivel. Es decir, ha sido tratada con un rango de menor importancia que las otras dos. Está presente en el papel de Sara, la hija del judío, que poseía el manuscrito de la cabeza del diablo. Sin embargo, al autor no se olvida dar testimonio de la convivencia existente, una convivencia entre las tres religiones, si no pacífica en toda su

⁷ García de Teba, Javier y Jesús Campos García, "El teatro del riesgo", en "Estudio crítico a modo de epílogo" de *La Cabeza del Diablo*, op.cit. , p.283.

⁸ Gómez García, Manuel, *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, ediciones Akal, S.A., 1997, p. 140.

⁹ Huntington, Samuel Philips., *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Paidós, Barcelona 1997. Este libro está basado, y así lo hace saber Samuel Philips Huntington, en un influyente artículo que "ha configurado la totalidad de los debates políticos de estos últimos años" (Foreign Policy), donde presenta un informe incisivo y profético, en la línea del Francis Fukuyama, quien en su obra cumbre *El fin de la historia y el último hombre*, también analizaba las distintas formas adoptadas por la política mundial tras la caída del Muro de Berlín. En ese artículo, nuestro autor defendía que "La política mundial está entrando en una nueva fase en la que la fuente fundamental de conflictos no será ideológica ni económica; las grandes divisiones de la humanidad y las principales fuentes de conflictos serán culturales, entre naciones y grupos de civilizaciones diferentes." (Samuel Ph. Huntington: "El Choque de Civilizaciones", artículo publicado en la Revista *Foreign Affairs*, summer 1993, vol. 72, number 3).

¹⁰ Es justo mencionar que la presencia árabe en España ha representado para mí una laguna oscura -motivado esto por el origen de mi propia familia. Una situación que desembocó en cierto abandono de este tema durante mi preparación académica en Madrid. Sin embargo, ciertas situaciones y obras me hicieron cambiar de postura, entre éstas está la lectura de *La Cabeza del diablo*, un cambio que me llevó a traducir esta pieza teatral que publicó la Editorial Phoenix, de El Cairo, en 2006.

trayectoria, sí fructífera e impregnada de la tolerancia de los gobernantes árabes representada en el hecho de tener un judío, el rabino Moies ben Hanoch y padre de Sara, como traductor del palacio de Alcázar.

Los acontecimientos de la cuarta Escena del segundo Acto transcurren entre el ansioso y pícaro Gerberto y la hija del rabino, Sara. Utilizando artificios que ambientan el momento en la picaresca del medievo, la convence, de entrada, a que le abriera el postigo infringiendo así la orden de su padre. La acotación siguiente es elocuente en este sentido:

“Sara abre el postigo y muestra su rostro; que, tal como advirtiera Yusuf, no es muy agraciada. Gerberto, visiblemente conmocionado por su fealdad, logra sobreponerse”¹¹.

Acto seguido, la embauca y la convence para abrirle el portón totalmente y, por consiguiente, entra en la cueva donde está enterrado el tesoro, es decir, en casa del rabino. La escena, con su diálogo y acotaciones, podría convertirse en una película. Una película basada en la picaresca de ambos personajes, que termina en la consecución del objetivo del protagonista, Gerberto. Éste, haciendo uso de sus artimañas, consigue el manuscrito, el legajo de la cabeza del diablo. La escena no se resuelve al concluir. Pues, en la acotación que encabeza la siguiente, la quinta, queda claro que el tramposo Gerberto se ha apoderado del manuscrito de la tan deseada y buscada cabeza del diablo:

“En una cueva de Tebaida cordobesa, sentados en el suelo, Aben Masarra conversa con Gerberto, el cual ata con una cinta el legajo que acaba de leer”¹².

III. Contexto andalusí

Este drama se inserta dentro de las obras literarias en español que nos sumergen, a árabes y a españoles, en un pasado común. Pasado en el que convivían en un mismo territorio las dos culturas pertenecientes hoy, a las dos orillas del Mediterráneo. Son muchas obras, pese al descuido con que han sido recibidas fuera de los especialistas teatrales y del mundo académico, las que se han escrito. Son muchas las obras teatrales y novelas españolas contemporáneas inspiradas en este pasado común y el presente árabe, que no son conocidas ni estudiadas por los hispanistas árabes. Y, por supuesto que no son traducidas. Son muchas y se detectan a simple vista por su título transcrito –en muchas ocasiones– del árabe, tal como *Makbara*, *Ahlan*, *Maktoob*, entre otros tantos que enriquecen los anaqueles de las librerías en España.

El legado común está bien representado en este drama escrito a caballo entre dos siglos, en un ambiente hostil hacia la orilla sur del Mediterráneo. Es una invitación a un contacto crítico con la realidad. No podía ser de otra forma en esta pieza teatral en la que desde una época pasada, confusa y en profunda crisis, se propone observar el presente –no menos crítico– cuyos autores, con distinto maquillaje, representan acciones semejantes a otras que ya fueron vividas¹³.

Es un texto, como ya he comentado, atípico dentro de la dramaturgia de este autor andaluz, nacido en Jaén en 1938. Recurre a un género para él nuevo dentro de su trayectoria

¹¹ *La Cabeza del diablo*, op. cit., p. 222.

¹² *Ibid.*, p.226.

¹³ Serrano, Virtudes, “La otra cara de Jano”, introducción de *La Cabeza del Diablo*, Asociación de Autores de Teatro, Comunidad de Madrid, 1999, p. XVIII.

teatral -el teatro histórico-, no cultivado por él hasta entonces, rompiendo con la tradición de los que practican esta variedad.

En esta obra no busca narrar glorias pasadas -conforme a lo más característico de los escritores nacionalistas-, sino servir de vehículo ejemplar para fustigar las deficiencias del presente mediante un procedimiento distanciador¹⁴. Recupera a un personaje del ayer común de las dos culturas con el objeto de hacer reflexionar al espectador de hoy sobre situaciones y comportamientos presentes a partir de acontecimientos pasados. Así mismo, le sirve para reflexionar sobre los defectos, abusos, carencias y maldades de unas conductas que persisten a través de los tiempos.

Sin embargo, se puede considerar como un alegato al esplendor de la presencia árabe en la Península Ibérica. Es esclarecedor en este sentido ver, como ejemplo, lo que cuenta Gerberto-Silvestre II sobre Madinat az-Zahraa, o Medina Zahara según los anales de la Historia de España. En más de una intervención -una de ellas excede una página- narra Gerberto su experiencia en esta ciudad árabe, en las afueras de Córdoba, con todo lo que representa simbólicamente y tiene de majestuosidad arquitectónica y organización¹⁵. En fin, un canto a la convivencia, una convivencia añorada y deseada por muchos hoy, tanto en el contexto de los países árabes como en occidente.

En su interés por llevarnos a un ambiente andalusí, el dramaturgo taracea su pieza teatral lingüísticamente con unos términos de la época como maravedíes, cadí, visir, la cora, harén, alfaquíes, aljibe, alcázar, alquimia, adarve, etc. Además de los nombres propios de la época con los que ha bordado la obra. Sin embargo, confunde el nombre de Dios, especificando el de los musulmanes como si fuera distinto que el de los cristianos, como lo hacen otros tantos occidentales, llamándole Alá "*Aben Masarra: ¿Es que estás, acaso, en guerra con Alá?*"¹⁶. Consideramos que es un error en el que no tenía que haber caído un autor de la importancia de Jesús Campos García, un dramaturgo que llegó a manejar el calendario árabe, el de la hégira, en esta obra. Es un detalle de suma importancia que denota un peculiar interés por tema tratado, si tenemos en cuenta que pocos árabes lo utilizan en sus obras, para no decir europeos.

Además, es una obra rica en información desde su inicio. Es decir, con la primera acotación del drama, con un tono épico, al describir a Gerberto de Aurillac, lo hace así de un modo informativo:

*"arabista, matemático, mecánico, inventor y filósofo maestrescuela de Remis, el cual ocupó el solio pontificio en las postrimerías del milenio con el nombre de Silvestre II, y de quien se dijo, sin mayor fundamento, que llegó a poseer La Cabeza del Diablo"*¹⁷.

Pese a todas las críticas que le hace, desnudándole ante el público, cabe destacar en este contexto -el del intercambio cultural- que fue él quien introdujo la numeración arábica en la Europa Occidental¹⁸. Además de llevar el ábaco y el astrolabio, instrumentos, así mismo de procedencia árabe.

¹⁴ García de Teba, Javier, *op. cit.*, p. 307.

¹⁵ Campos García, Jesús, *La Cabeza del Diablo*, *op. cit.*, pp. 255-257.

¹⁶ *Ibid.*, p. 270.

¹⁷ Campos García, Jesús, *La Cabeza del diablo*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁸ *Ibid.*, p. 273.

Estamos, pues, ante un personaje histórico, protagonista absoluto de esta pieza que, fuera de los anales verificados de la historia, viaja a Córdoba con el fin de resaltar su relación directa con la cultura árabe en al-Andalus. Él mismo hace hincapié en sus viajes a la capital del Califato. Esta relación no se limita a sus repetidas visitas a tierras del Islam sino que deja entrever su conocimiento de los textos del filósofo sufista Aben Masarra pese al anacronismo en que cayó intencionadamente el autor. Se sabe que los dos no fueron coetáneos: Aben Masarra vivió cincuenta años antes de Gerberto. Esta manipulación del tiempo con fines literarios, da pie a resultados dramáticos de gran interés.

Para esclarecer esta situación, el escritor introdujo una nota, al final de la obra, bajo el título “Nota del autor que se incluirá en el programa de mano”, que creemos que merece ser tenida en consideración en este contexto:

“En consecuencia, es legendaria La Cabeza del Diablo, como legendario que Gerberto se la robara a un sabio judío. Es histórico, en cambio, que en esos años se introduce en Europa la alquimia (la cabeza dorada). También el sufismo (la cabeza voladora). Y de Silvestre se dirá que fue un Papa sufi. Lo que me ha dado pie para el otro gran anacronismo de la obra: sus diálogos con Aben Masarra (filósofo sufi, agnóstico (?) y máximo representante del panteísmo islámico; cuyos seguidores fundarían la república libertaria Pechina), pues éste vivió unos cincuenta años antes; si bien, en esta ocasión, la licencia está dramáticamente justificada, ya que son ideas, que sin duda conoció, las que dialogan con él”¹⁹.

En este sentido, ofrece una acotación esclarecedora, donde la sorpresa y el humor aligeran lo que se presenta complejo. De esta manera funciona la anécdota del comienzo de la obra que la acerca a la comedia con un comentario fantasmagórico en la primera escena del primer Acto, donde dice:

“Un haz de luz ilumina la CABEZA barbada que se muestra al aire sobre una bandeja y, de inmediato, una gran lengua de fuego sale de su boca, al tiempo que un bramido atruena la sala. [...] la Cabeza gira suavemente a derecha e izquierda, deteniéndose durante las pausas que intercala entre frases. Silba el viento. [...] Su mirada verde (láser) penetra la oscuridad. [...] Graznidos de grajo. [...] relámpagos y truenos. A un gesto de Yusuf, la Cabeza se detiene, cesan los efectos y se ilumina la escena”²⁰.

En su afán por servirse del pasado no se limita a al-Andalus. Utiliza para sus fines, asimismo, la mitología del Antiguo Egipto, específicamente a la diosa Isis, y ello da lugar, nuevamente, a la combinación de lo real con lo legendario. Así hablan Gerberto y Yusuf:

“Yusuf: Una muerta a la que violaron en su tumba y que, al parecer, engendró en sus entrañas...

Gerberto: Sí, la cabeza que nació de Ise, o de Isis. (Incómodo por la presencia de los MANIPULADORES.) Probablemente sólo una alegoría, que tampoco conviene publicar en

¹⁹ *Ibid.*, p. 274.

²⁰ *Ibid.*, p.163.

*exceso, pero ya que os contaré cuando haya lugar. (A Yusuf.) Y vos, id aflojando la taleguilla, y vengan acá esos cuarenta maravedies que os anticipé por nada*²¹.

Más adelante, al principio de la quinta y última Escena del segundo Acto, vuelve a tocar la mitología del Antiguo Egipto a través de Thot, haciendo, en esta ocasión, referencia a los papiros, a Dhu'l-Nun, al hablar de sus sueños y su lectura en cuanto a la cabeza deseada: el poder. Queda reflejado su amor y aprecio por la civilización egipcia. Además, demuestra una vasta información sobre la misma:

Gerberto: *Mis sueños y su lectura se complementan como fragmentos de una misma realidad. Dhu'l-Nun se refiere a una estatua de Thot.*

Aben Masarra: *el hombre con cabeza de ave.*

Gerberto: *sí, como en mi sueño. (Pausa.) Según el manuscrito, la estatua señala hacia un lugar en el que, asegura una inscripción, hay un tesoro escondido. Mientras todos buscan en esa dirección, Dhu'l-Nun descubre, al descifrar unos papiros, que no hay que cavar donde la mano indica, sino donde se proyecta su sombra cuando el sol alcanza el cenit*²².

IV. Trama: poder

El autor pone de manifiesto la clara obsesión del protagonista, Gerberto de Aurillac, por encontrar el “Bafomet” o la Cabeza del Diablo –quid en el que se basa la historia del drama– que tiene su origen en una leyenda. Estamos ante un tipo especial de obsesión: de la sabiduría. Pues, Baphomet o Bafomet, según fuentes orientales contemporáneas, podría ser una corrupción del árabe *abulfiimat* pronunciado en español moro como algo parecido a *bufihimat*²³. Es decir, la palabra significa “padre de la comprensión”, fuente del conocimiento. En terminología sufi, según Idries Shah, *ras al-fahmat* significa la mente del hombre después de refinarse, la conciencia transformada.

Tal obsesión le lleva a la confusión, a la elucubración en cuanto a Aben Masarra, que el espectador identifica como *alter ego* del propio Gerberto. Éste, que fue papa de Roma bajo el nombre de Silvestre II, recurre a medios viles en su búsqueda de La Cabeza del Diablo: el protagonista pacta con el diablo para conseguir su meta. Su conducta, para alcanzar este apreciado objeto, apoyado en un sueño, le lleva a ser tachado de visionario y ambicioso, llegando a hacer un pacto con el diablo inducido por su ansia de poder. Todo ello está reflejado en la primera Escena del Primer Acto:

Gerberto: *No os hablo de ensoñaciones, sino de un sueño místico provocado por un bebedizo del eléb oro negro que nos trajo al convento una madre abadesa que regresaba de los Santos Lugares. En él se me apareció el diablo en forma de fiera, transformándose paulatinamente en hombre con cabeza de ave. Y de tal guisa, se manifestó que dominaría el mundo y alcanzaría la inmortalidad, siempre y cuando, deduje yo, que no dijera misa en Jerusalem. Condición que, como comprenderéis, no es para mí ningún problema. Eso sí,*

²¹ Campos García, Jesús, *La Cabeza del Diablo*. Asociación de Autores de Teatro, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, pp.31-32. (Debo advertir que esta referencia a la diosa egipcia Isis está incluida en esta edición del texto mientras que la edición de la Junta de Andalucía no la tiene).

²² *Ibid.*, p.225.

²³ Shah, Idries, *Los sufis*, op.cit., pp.290-292.

para conseguirlo debería encontrar su cabeza, hacerla mía y pensar con ella. Y en ese sueño estoy.

Ben Abi Amir: Y decís que estoy loco cuando sueño con impartir justicia en la Mezquita aljama. He aquí a un hombre que no le pone límite a su afán²⁴.

Gerberto de Aurillac vive de forma intensa esta bipolaridad en un momento histórico especialmente complejo. El choque de civilizaciones que estaba teniendo lugar en al-Andalus, y cuya consecuencia más visible fue la guerra de religiones, propició igualmente el trasvase de saberes científicos y filosóficos. Nada es, ni entonces ni ahora, tan blanco ni negro como con frecuencia se nos quiere hacer creer. Y así lo entendió el autor desde su posición de ciudadano europeo del siglo XXI, 1000 años después de que ocurrieran estos hechos en otro contexto histórico totalmente distinto del contemporáneo²⁵.

Las acotaciones que introduce el autor concretan de forma clara como debe ser su puesta en escena. Teatraliza el texto, ante los ojos un lector ajeno al escenario y ofrece una guía indispensable para un director de escena a la hora de realizar sus esquemas para la dirección del mismo. Son necesarias para todo tipo de texto teatral. Sin embargo, el texto dramático prescinde de acotaciones escénicas cuando contiene, en sí mismo, todas las informaciones necesarias para ponerlo en situación²⁶.

No cabe duda, como ya he comentado en párrafos anteriores, que la lectura y escenificación de *La Cabeza del Diablo* –texto dramático en el que se refleja la historia de tan controvertido personaje– puede contribuir a clarificar muchas de las cuestiones que nos conciernen en la actualidad, en tanto que culturas limítrofes y en continua fricción.

Todo ello sin olvidarnos, por otro lado, que *La Cabeza del diablo* –me refiero aquí a la idea, a lo abstracto y no a lo concreto, la obra en sí– es una reflexión sobre la motivación y los efectos del poder, tema en el que se basa la estructura temática del drama.

Se sirve del maquiavelismo en su incesante búsqueda. Recurre a la crueldad y al abuso, a la injusticia justificada, aprovechándose de las leyes y de la ética subjetiva. Utilizando la Cristiandad, el poder para él justifica todo tipo de atropellos, atrocidades e injusticias a lo largo de buena parte de la pieza, pese a las continuas llamadas de su doble, Aben Masarra, y sus cánones filosóficos. Pero él se justifica y está dispuesto a hacer lo que sea por conseguir el poder, lo que nos acerca al mito de Fausto y, también, al *Príncipe* de Maquiavelo.

Para ello, emprende grandes proyectos en este contexto, pero el autor le enfrenta con su imagen para que se perciba que ambos, es decir, protagonista y antagonista, constituyen un sólo personaje y forman un doble rostro. Este personaje soñador elige el camino del triunfo en su vida: ha sido monje que deja sus hábitos para ser preceptor de príncipes, viajero-

²⁴ Campos García, Jesús, *La Cabeza del diablo*, op. cit., pp.172-173.

²⁵ Así me confesó el autor, Jesús Campos García, en una entrevista que mantuve con él, el año pasado, al margen del IV Salón del Libro Teatral que se celebró, en Madrid, a principios de noviembre de 2004. Al hablar del mi interés por traducir esta pieza teatral (suyo) se emocionó mucho, asegurando que es un sueño ver esta obra en los anaques de las librerías y Universidades de un país tan amado por él, Egipto. Así mismo expresó su deseo de que *La Cabeza del diablo* reduzca el abismo que separa las dos orillas del *mare nostrum*. Ya está realizada la traducción al árabe y, gracias a las aclaraciones y notas que me envió el autor, ya que sin su colaboración me hubiera sido difícil la tarea vertirla al árabe. (Khaled Salem)

²⁶ Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgias, estética, semiología*. Editorial Paidós, 1ª edición 1998. pp. 25-26.

transmisor de huellas culturales para luego llegar a poseer la máxima dignidad eclesiástica al ocupar la silla papal. Además, consigue una cosa que no alcanzaban muchos en su tiempo: morir sin ser víctima de atentados.

Hay que tener en cuenta que Campos García deja claro, desde un principio, ante el receptor, que este personaje pese a ser protagonista no merece mucha confianza. Nada más empezar la obra, en la primera escena del Acto primero, le desnuda dando lugar a la querrela para recuperar el dinero adelantado –cuarenta maravedíes a Yusuf- por la entrega de la Cabeza del diablo y el lance de las esclavas, las concubinas del Califa²⁷. En el diálogo se nota un claro descaro en sus formas expresivas. Además, las opiniones de los personajes que le acompañan: Aben Masarra, Yusuf y el manipulador, ofrecen un cierto recelo hacia él y los motivos de sus actos. De esta manera, merece ser tachado de tramposo y pendenciero, vil y ambicioso. Es un personaje que recurre al pacto con el diablo para alcanzar sus objetivos. Las palabras del autor sobre estos puntos son ilustrativas:

“Aquí, como verás, el final no era el problema, puesto que todas las historias conducían a un mismo fin. La indagación, por tanto, no consistía en saber cómo acababa, sino en qué es lo que acababa. Este nuevo sistema de trabajo -nuevo para mí-, me fue muy útil luego, al escribir La Cabeza del Diablo, una obra histórica en la que, lógicamente, la peripecia argumental ya venía dada, y en la que, por lo tanto, lo único que había que desentrañar era cómo las escenas te conducían a los pies forzados. También hubo una indagación, digamos, global. El punto de partida era Gerberto: un personaje que roba la Cabeza del Diablo y acaba siendo el Papa de Roma, ya, para empezar, parecía prometedor. Sin embargo, lo que debió moverme a escribir, la razón oculta que me atraía en aquella historia, lo que me la acercaba y por lo que la utilicé para expresarme, es que Gerberto, para conseguir lo que quiere, se ve obligado a traicionar lo que quiere. En eso consiste el pacto con el diablo, y en eso todos somos «tentados» continuamente”²⁸.

El dramaturgo no se limita a los datos que le facilitan la historia y la leyenda sino, que, también, incorpora todo aquello que sustenta su objetivo y su interpretación subjetiva, induciendo así la opinión del lector o espectador. En muchas situaciones ofrece acotaciones que denotan aspectos informativos explícitos, con un valor objetivo. Sin embargo, no pretende con ello limitar la voluntad del director dejándole vía libre a la hora de concretar los detalles del decorado y la escenografía. Y ello se debe, posiblemente, a que el mismo dramaturgo es a la vez director de escena, es decir, toma en consideración dos tareas teatrales: la de escribir y la de dirigir.

V. El desarrollo del argumento

El argumento se desarrolla a través de una trama que contiene 43 años de la vida del protagonista, estructurada mediante secuencias temporales distribuidas en quince escenas, cinco en cada uno de los tres actos que componen la obra.

Pese a ello, la obra posee una variedad de registros estilísticos y temáticos que no se deja encajonar fácilmente ni admite definiciones rotundas ni sencillas. Es un texto denso,

²⁷ *Ibid.*, pp. 166-168.

²⁸ Campos García, Jesús, *Entrevista* de María Martín, publicada en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* el 20 de noviembre de 2002, con motivo de la *X Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos*, Universidad de Alicante.

plural y, a la vez, atractivo para cualquier lector. Se impone, en el mismo, un cuidado ejercicio de síntesis que abarca momentos históricos especiales producto del intercambio cultural a través de al-Andalus.

Personajes variados comparten la trama dramática de la obra en un modelo de simbiosis entre dos culturas tan distantes y cercanas, la árabe y la europea. Así aparecen nombres como Yusuf, Aben Masarra y Ben Abi Amir, Almanzor, junto a Gerberto, Sara, Otton III, Juan XVI, Gregorio V, etc. Son testigos, resultado de un encuentro cultural deseado y necesario en la actualidad.

El receptor no puede huir del compromiso al que se le invita desde el texto escrito o desde el escenario, puesto que el tiempo de la fábula, la historia dramática, traspasa los límites de la fecha que pone el autor: final del primer milenio. Conecta con cualquier tiempo y aporta un profundo significado político, no solamente como análisis del pasado sino como reflejo del presente.

El tiempo, al igual que los espacios, son múltiples y su localización geográfica va señalada al principio de cada escena. Inserta mensajes subliminales, a través de la narración histórica de los acontecimientos en continua referencia a la necesaria convivencia de las dos culturas.

En las escenas que transcurren en Córdoba sitúa los años conforme a los dos calendarios: el solar y el lunar, es decir, el cristiano y el musulmán. Pero, se limita a poner el primero –el solar- en las escenas que se traban en geografías puramente europeas como Roma, Reims, y Rávena II, junto a Jerusalén. Los personajes son mezclados en las escenas cordobesas, mientras en las otras pertenecen a la cultura cristiana, excepto Aben Masarra que tiene apariciones fantasmales dado que es el *alter ego* de Gerberto.

Pese a ello, la capital del Califato, Córdoba -con todo lo que representó y su papel de crisol para ambas culturas- juega un papel central como escenario de buena parte de esta pieza. Medina Azahara o Medina al-Zahira –como la llama el mismo Jesús Campos García- y su importante significado para el legado común de árabes y españoles, no ha faltado al escenario. La Escuela de Traductores, el Alcázar, la princesa Subh, esposa de al-Hakam y otros vestigios (y personas) de al-Andalus enriquecen los diálogos del drama.

Las Escenas transcurren entre los años 960 d.C./344 H. y 1003 d.C., la época de mayor auge de la civilización árabe en al-Andalus y su transmisión a Europa. El primer Acto ocupa el periodo más largo, desde 960 hasta 997, mientras los otros dos -el segundo y el tercero- ocupan sólo seis años. Es decir, la obra se compone de tres Actos.

En el Acto primero se suceden cuarenta y tres años de los acontecimientos del drama y la mayor parte de la vida del protagonista: desde su juventud, aprendizaje, y el inicio del camino hacia la consecución de sus objetivos. Esta etapa de formación en la vida de Gerberto, junto a su conducta durante la juventud, arman la estructura argumental del drama con la del relato picaresco que caracteriza la literatura española, género nacido en el Siglo de Oro bajo influencia árabe.

Este protagonista ambicioso alcanza la madurez en el Acto II. Cargado de aspiraciones y ambiciones, vuelve al punto de partida, es decir, la búsqueda del objeto apreciado: el talismán que le hará alcanzar la gloria. Le da igual el método para conseguir este objetivo. No duda, para ello, en volver a su antigua picardía, como queda claramente en la cuarta escena de este Acto II cuando recurre a la seducción de una mujer fea, Sara, la hija del poseedor del legajo -un sabio judío- que contiene el secreto de este talismán.

De esta manera, logra hacerse con lo que considera portador del saber diabólico. Una vez conseguido el manuscrito, vuelve a ver al filósofo Aben Masarra y, ante él, deja claras las verdaderas razones de la incesante búsqueda del talismán. En este momento hace referencia a las antiguas civilizaciones mediterráneas, con especial referencia a la egipcia, y en particular, como ya he comentado, al dios más apreciado por el dramaturgo, Thot:

Gerberto: *Mis sueños y su lectura se complementan como fragmentos de una misma realidad. Dhu'l-Nun se refiere a una estatua de Thot.*

Aben Masarra: *El hombre con cabeza de ave.*

Gerberto: *Sí, como en mi sueño. (Pausa.) Según el manuscrito, la estatua señala hacia un lugar en el que, asegura una inscripción, hay un tesoro escondido. Mientras todos buscan en esa dirección, Dhu'l-Nun descubre, al descifrar unos papiros, que no hay que cavar donde la mano indica, sino donde se proyecta su sombra cuando el sol alcanza el cenit. [...] En su pedestal reza la misma inscripción que había a los pies de Thot: Aquél que busque, encontrará un tesoro". (Pausa) Como sabéis, el hombre con cabeza de ave a quien los egipcios llaman Thot, y los griegos Hermes, en Roma era venerado como Mercurio²⁹.*

Al final de la quinta escena del Acto II, nos enteramos de que la presencia de Aben Masarra representa la pérdida de la objetividad en las nociones de tiempo y espacio, y de que, con relación al personaje de Gerberto, significa la presencia escénica del otro lado de su pensamiento, de la cara acusadora de este personaje doble en el que la ambición lo ha convertido. El lector o el espectador será testigo, desde el momento en que ambos se unen en escena, de la inquietud de las acciones y la conciencia culpable que pugna por ganar la batalla a La Cabeza del Diablo.

La aparición de Aben Masarra lleva a pensar que es por causa del anacronismo que supone su presencia, conversando con el ambicioso protagonista, teniendo en cuenta que él murió hace mucho tiempo: “*Es más, si viviera... tendría unos cien años*”³⁰. En este contexto, el receptor lo reconoce como el alter ego de Gerberto y ello lo confirma la última acotación del Acto II:

*“Por un simple cambio de luz, Aben Masarra –cuya visión se producía por transparencia- desaparece tras la gasa, y Gerberto queda solo e inmóvil unos instantes hasta que se hace OSCURO y baja el TELÓN”*³¹.

En el Acto tercero vemos al protagonista inmerso en la acción del poder. Sin embargo, con el tiempo, se dará cuenta de los errores de su forma de actuar; su conciencia le lleva a percibir sus errores, y ello se pone de manifiesto con la aparición de su *alter ego*, Aben Masarra, al final de la primera escena:

*“Y cuando Gerberto va a marcharse, la luz hace aparecer a Aben Masarra, quedando ambos enfrentados mientras se hace el OSCURO”*³².

²⁹ Campos García, Jesús, *Cabeza del Diablo*, p. 227. (Recuerdo que el autor, a la hora de ser homenajeado en el Festival de Teatro Experimental de El Cairo, en la edición de 2003, me confesó que había sido emotivo para él recibir la estatua de Thot en aquella ceremonia por lo que representa este dios egipcio para el mismo).

³⁰ *Ibid.*, p. 230.

³¹ *Ibid.*, p. 230.

³² *Ibid.*, p. 235.

Esto sucede cuando Crescenio hace huir de Roma al Papa alemán, Clemente V, impuesto por Otton III, y ocupa su lugar Juan XVI. Entonces, Gerberto recomienda al emperador dureza en la represión de los rebeldes. Su *alter ego* vuelve a recriminarle una vez que Otton III aplacara a sus enemigos aplicándoles cruentos castigos con el beneplácito de Gerberto que, acto seguido, recibe el anuncio de su nuevo cargo como arzobispo de Rávena. Entonces, Aben Masarra vuelve a escena:

*“ Salen Otton III y Gregorio V. También hace intención Gerberto, mas Aben Masarra le retiene por el hombro. Aben Masarra: ¿Son estas las piedras sobre las que pensáis edificar vuestra comunidad espiritual? ”*³³.

El conflicto entre las dos culturas que coexistieron en al-Andalus, se ve reflejado en este mismo capítulo en el que se hace referencia a hechos históricos ya conocidos:

Gerberto: *Sí, la conquista de Jerusalem.*

Aben Masarra: *¿Eleva el espíritu combatiendo a los sarracenos?*

Gerberto: *[...] Almanzor lo hizo. El saqueo de Santiago reforzó su autoridad y enfervorizó a los fieles.*

Aben Masarra: *¿La sangre de los cristianos aumentó la espiritualidad del Islam?*

Gerberto: *Yo estaba en Córdoba cuando colgaron en la Mezquita las campanas de Compostela y presencié cómo el pueblo vibraba con su caudillo y con su Dios*³⁴.

Su ansia de poder, de triunfo, es imparable. Después de arzobispo recibe la noticia de que será nombrado Papa, puesto que Gregorio V ha muerto envenenado. Así la maquinaria del poder se pone en marcha y, el personaje, Gerberto, no es capaz de detenerse. Él pertenece a la saga de los protagonistas históricos poderosos y lo que muestra es que el poder contamina y busca excusas para que puedan justificar sus actos.

La presencia de la cabeza parlante, con la que se inauguró el drama, se repite en la tercera escena del Acto III. Es la imagen que su mente recrea, no para evocar el pasado sino que lo pone ante la verdad, la suya, dejando lugar a la obsesión, a la reiteración:

Cabeza: *Sírveme y te serviré. Obra según mis fines y tus demandas serán saciadas.*
[...]

Gerberto: *¡Fue un sueño! ¡Jamás hice trato alguno!*

Cabeza: *Sométete a mi poder y te convertiré en el más poderoso de los inmortales.*

Gerberto: *Fue un sueño. Fue sólo un sueño. ¡Un sueño! (Y rompe a llorar.)*

Relámpago, trueno y OSCURO³⁵.

La constante presencia de Aben Masarra en la cuarta escena, del Acto III, fuera de su contexto andalusí, da una interesante configuración dramática, pues se establece un persistente juego de presente, pasado y futuro. El autor recurre al juego de las ambigüedades a través de la presencia de este filósofo árabe, la conciencia viva y correctora que llama la atención a Gerberto por sus comportamientos viles. Y esta conciencia pudo al final despertar un hilo expiatorio dentro del protagonista, que deja todo siguiendo los consejos de Aben Masarra.

³³ *Ibid.*, p. 242.

³⁴ *Ibid.*, p. 244.

³⁵ *Ibid.*, pp. 249-250.

Sin embargo, el protagonista Gerberto-Silvestre II sigue en su camino, el camino de la acción corruptora del poder. Al final, asume su culpabilidad y renuncia a la vida como expiación de sus culpas en la onírica escena en la que su conciencia acepta la responsabilidad y permite al receptor contemplar su muerte en el arrepentimiento³⁶. Todo eso se ve claramente en el final de la obra:

Gerberto-Silvestre II: *¿Y qué queréis que haga?*

Aben Masarra: *Partir de peregrino.*

Gerberto-Silvestre II: *¿Cómo? No es posible.*

Aben Masarra: *Salid de madrugada, como cuando escapasteis del convento.*

Gerberto-Silvestre II: *Ya no soy un monje. Soy el Papa de Roma.*

Aben Masarra: *Pues, no lo séais. Abandonad para siempre el Vaticano y sed Vicario de Cristo en Jerusalem.*

[...]

(Gerberto-Silvestre II se despoja de la tiara y alza los brazos, al tiempo que la luz – concentrada- aumenta al máximo su intensidad).

Gerberto-Silvestre II: *La paz sea con vosotros*³⁷.

Las acciones, que no tienen lugar en el presente de la historia dramática, aparecen evocadas por la conciencia culpable del personaje -muerte de Otón a manos de la mujer de Crescenzo-, al tiempo que éste pasa de la negación de sus responsabilidades a la visión de su engaño.

El dramaturgo recurre a la técnica de digresiones, dando cabida a ciertas descripciones en la lengua de los personajes, como si fueran acotaciones implícitas, con el objeto de identificar ciertas claves de la obra cuando el espacio, en este sentido, es de interés. Así mismo, el drama se desarrolla dentro de las pautas del realismo, y para ello, el dramaturgo se sirve de una rigurosa base documental, tanto de fuentes árabes como europeas. Y dado que es un drama histórico, el autor ofrece amplia información en forma de textos anexos a la obra, con el objeto de delimitar el contexto en el que se desarrolla la acción de la misma.

V. Conclusión

Nada colmaría tanto los fines de este libro como ser de utilidad, aunque sea mínimamente, para nuestro mutuo entendimiento. Un entendimiento posible si nos atenemos a las ideas subliminales de esta pieza teatral que trata la esencia de al-Andalus de una forma novedosa, sin caer en los planteamientos baratos e impulsivos de una o de otra parte de los herederos de esta ejemplar civilización, la andalusí, que era el crisol de dos grandes afluentes de la Historia de la Humanidad y que no se repitió en geografía alguna. Me refiero a la simbiosis entre las dos culturas, la árabe y la europea, que muchos, hoy en día, deseamos que se materialice de nuevo.

La pieza fue publicada a finales del milenio, en 1999, por ello sitúa la acción anotando una referencia temporal en la primera página “La acción transcurre en Córdoba, Roma, Reims, Rávena, Paterno y Jerusalem (?) Hace sólo 1000 años”. Con esta referencia está claro que Campos García quiere identificar los dos finales de milenio de la era cristiana.

³⁶ Serrano, Virtudes, *op. cit.*, pp. XVI-XVII.

³⁷ *Ibid.*, pp. 270-271.

Momentos de crisis que comparten cierta equivalencia contextual “lo que permite al autor reflexionar sobre pretéritos y presentes contemporáneos del poder”³⁸.

Habría que subrayar aquí que el autor realizó este proyecto bien armado documentalmente. Y ello se nota en la información de primera mano que tuve de él, a través de charlas, cartas y documentos que me ha cedido generosamente. Los datos y acotaciones que contiene la pieza denotan gran manejo de muchas fuentes bibliográficas de ambas culturas. Entre los autores consultados por Jesús Campos García están, entre otros, Asín Palacios, Cruz Hernández, Menéndez Pelayo, Sánchez Albornoz y Sánchez Dragó.

Para terminar cabe mencionar una observación –valga el atrevimiento de un hispanista que no es nativo– sobre un descuido del autor del que no se dio cuenta la editorial. Me refiero aquí a una errata en la primera página de la obra donde confunde la letra “B” con la “V” al decir “silva el viento”, en vez de “silba el viento”.

BIBLIOGRAFÍA:

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel, *El narrador en el teatro*, Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de publicaciones, 1997.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, editorial Arco/Libros, S. L., Madrid, 2001.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, editorial Arco/Libros, S.L., Madrid, 1997.
- CAMPOS GARCÍA, Jesús, *La Cabeza del Diablo*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, editorial Arco/Libros, S. L., Madrid, 1999.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Teatro y ficción, Ensayos de teoría*, Madrid, editorial Fundamentos, Colección arte, 2004.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, editorial Síntesis, 2003.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1996.
- HUNTINGTON, Samuel Philips, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Piados, Barcelona, 1997.
- MIRA NOUELLES, Alberto, *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*, Universidad de Valencia, 1996.
- MONLEÓN, José y Diago, Nel, (edición), *Teatro, utopía y revolución*, Universidad de Valencia, 2004.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1998.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, *La España musulmana*, (2 tomos), Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- SÁNCHEZ, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002.

³⁸ García Teba, Javier, *op. cit.*, p. 307.

- SHAH, Idries, *Los sufís*, (Introducción de Robert Graves), Barcelona, editorial Kirós, 4ª edición, 2003.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, ediciones Universidad de Navarra, S.A., Pamplona, 1991.
- Varios autores, *Teatro árabe. Teatros árabes*, (Prólogo de Pedro Martínez Montávez), Excelentísimo Ayuntamiento de Motril, Granada, Fundación de Teatro, 1992.
- VELLÓN LAHOZ, Javier (edición, introducción y notas), *Teoría del arte dramático*, Fundamentos, Madrid, 2001.