

# EL LEGADO POPULAR EN EL TEATRO EGIPCIO: LA TENTATIVA PIONERA DE YŪSUF IDRĪS

PILAR LIROLA DELGADO

SEPARATA DE



ISSN: 1136-9256.

<https://idearabia.es>

Editorial CantArabia

© Copyright y propiedad intelectual.  
Reservados todos los derechos.  
Los respectivos autores, traductores, editorial.

Aviso de copyright



(Atribución, No comercial, Sin Derivados)

Esta publicación de Idearabia está amparada por una licencia Creative Commons [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).  
Se permite el uso de sus artículos siempre que se cite la fuente completa, no se altere el contenido y el uso destinado sea de carácter no comercial.

This work by [Idearabia](https://idearabia.es)  
is licensed under [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

## EL LEGADO POPULAR EN EL TEATRO EGIPCIO: LA TENTATIVA PIONERA DE YŪSUF IDRĪS

PILAR LIROLA DELGADO

Universidad de Cádiz

Con motivo de los 30 años de la muerte de Yūsuf Idrīs (1927-1991), que se cumplirán el 1 de agosto de 2021, *Idearabia* publica un trabajo inédito de Pilar Lirola Delgado sobre el autor. Su primera versión data de unos meses antes del fallecimiento del célebre escritor egipcio.\* Para la presente publicación la autora ha recuperado el original, retocado la expresión, y actualizado alguna bibliografía de interés publicada sobre el tema, especialmente en nuestro entorno.

### RESUMEN/ الملخص / ABSTRACT

-El artículo examina la propuesta pionera de Yūsuf Idrīs de crear un teatro auténticamente egipcio, basado en el legado popular, teoría que concretó en sus artículos publicados en 1964 “*Naḥwa masraḥ miṣri*” (Hacia un teatro egipcio) y que trató de plasmar en varios de sus trabajos dramáticos, comenzando por *al-Farāfir* (Los fantoches).

التراث الشعبي في المسرح المصري: تجربة يوسف إدريس الرائدة  
-تبحث المقالة في مبادرة يوسف إدريس الرائدة للمساهمة في إنشاء مسرح مصري أصيل ، بناءً على التراث الشعبي، وهو توجه في أبرزته بعض مقالاته التي نشرت عام 1964 بعنوان "نحو مسرح مصري" ولذلك حاول بنفسه تجسيد ذلك في بعض أعماله المسرحية أولها الفرافير

-“Popular Legacy in Egyptian Theater: Yūsuf Idrīs pioneering Work”.

This article examines Yūsuf Idrīs’s proposal for the creation of an Egyptian theater based on popular legacy. His theory was first published in 1964, under the title “*Naḥwa masraḥ miṣri*” (Towards an Egyptian Theater), and many of his theatrical works have been based on it since the publication of his popular play *al-Farāfir*.

### PALABRAS CLAVE/ المفاتيح / KEY WORDS

Yūsuf Idrīs, teatro egipcio, legado popular árabe, *al-Farāfir*.

يوسف إدريس، المسرح المصري، التراث الشعبي العربي، الفرافير  
Yūsuf Idrīs, Egyptian Theater, Arab Legacy, *al-Farāfir*

---

\* En su versión inicial fue presentado por Pilar Lirola Delgado en las *II Jornadas de Literatura Árabe* (20-23 de marzo de 1991) organizadas por el Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales de la UAM. Las actas no llegaron a publicarse.

## EL LEGADO POPULAR EN EL TEATRO EGIPCIO: LA TENTATIVA PIONERA DE YŪSUF IDRĪS

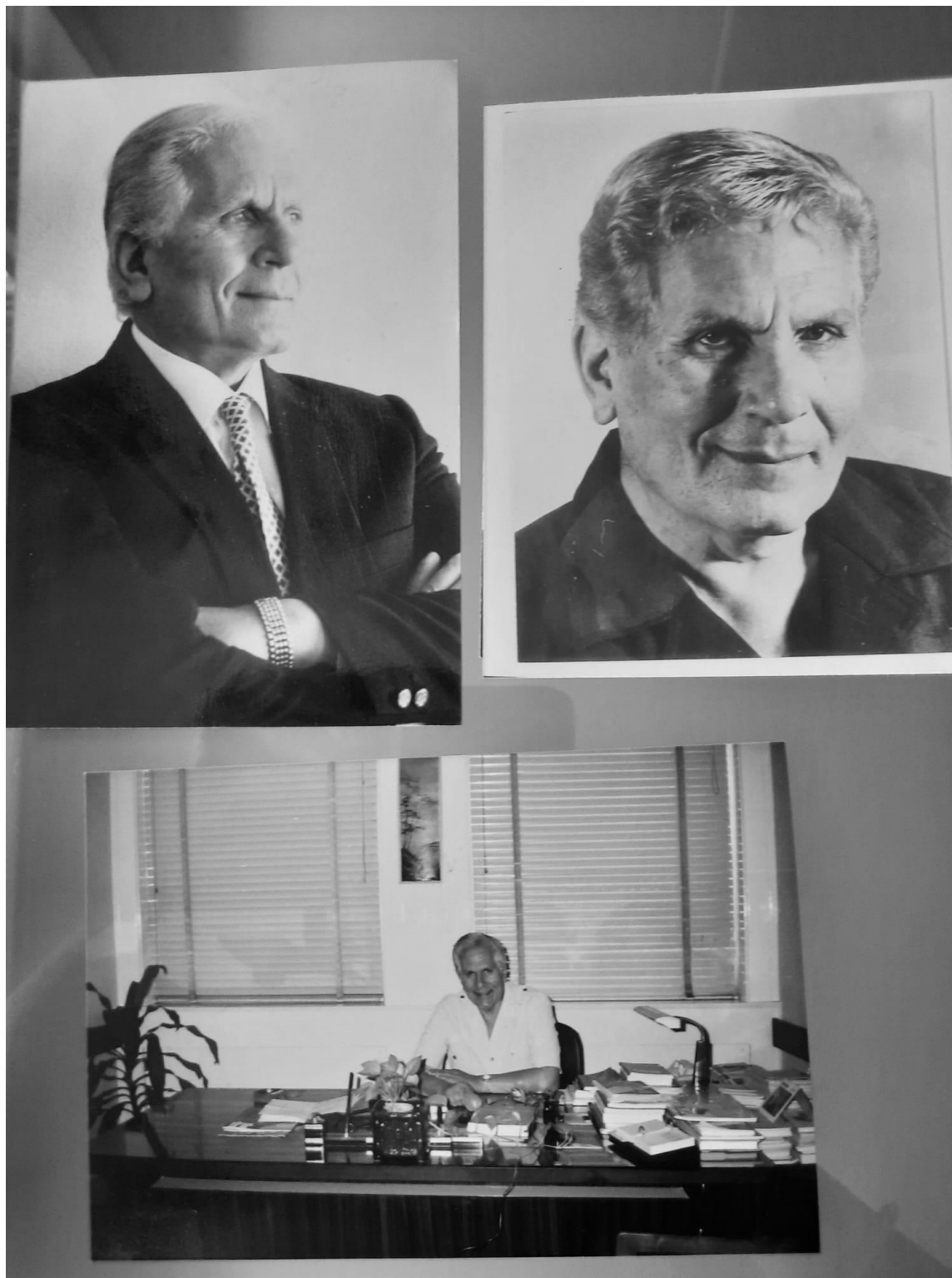
PILAR LIROLA DELGADO

Universidad de Cádiz

**Y**ūsuf Idrīs, destacada figura en el panorama literario egipcio y árabe en general, fue un intelectual inquieto, vehemente y versátil –como muy acertadamente fue calificado por Martínez Montávez (1985, 170)–, al que, con una personalidad nada convencional, le tocó vivir en el seno de una sociedad conservadora (Lirola, 1996, 19). De él dijo también el Dr. Martínez Montávez –en la presentación de un curso de verano de la Universidad Complutense (El Escorial, 1989), *Homenaje a Naḡīb Maḡfūz con motivo su Premio Nobel de Literatura*–, que Idrīs era también uno de los “sultanes de la literatura árabe contemporánea”. Se refería a su faceta como cuentista. Aquí nos centramos en lo más destacado de su labor dramática, en la que también dejó importante huella.

**D**esde que en 1847 apareció en El Líbano la pionera obra dramática escrita en árabe, *al-Bajīl* (El avaro) de Mārūn al-Naqqāš, hasta hoy, el teatro árabe ha recorrido un largo camino. En un principio marchó de la mano del que fue su modelo, con la traducción y adaptación de obras occidentales. Más adelante fue entremezclando y aclimatando elementos árabes en esas traducciones y adaptaciones. En un estadio más avanzado se produjeron numerosos llamamientos y experiencias en diversos puntos del mundo árabe para crear un teatro genuinamente árabe, independiente del teatro europeo y que enlazara con las tradiciones populares del legado cultural de su pueblo. Esas tentativas estaban en estrecha relación con la búsqueda de una identidad árabe y la afirmación de un sentimiento nacionalista.

El movimiento de recuperación de la identidad árabe comenzó en Egipto después de la Revolución de 1952, tras la que pronto se vio que no se había logrado alcanzar el sueño árabe de independizarse de la política imperialista occidental ni se habían materializado las aspiraciones socio-políticas del pueblo. A partir de finales de los sesenta se observan en diferentes puntos del mundo árabe movimientos artísticos que pretenden crear un teatro local inspirado en el legado propio y que, a la vez, remuevan la conciencia del espectador para evidenciar y tratar de solucionar deficiencias de la aplicación socio-política del sistema. Esos movimientos contaron con una entusiasta acogida por parte de los que vieron en ellos una forma de escapar de las influencias del modelo occidental. Otros, en cambio, fueron críticos con sus planteamientos.



Figs. 1 y 2. Imágenes de Yūsuf Idrīs, proporcionadas por el autor a P. Lirola. Fig. 3. Fotografía inédita del autor en su despacho, realizada (junio, 1989) por Pilar Lirola. © Archivo P. Lirola Delgado.

El intrínquilis de la cuestión estriba en si se puede considerar que el teatro es un fenómeno particular de cada pueblo o si bien forma parte del legado de la humanidad. Es evidente que hay elementos comunes en la producción dramática de diferentes lugares y culturas, así como aspectos privativos de unos y no de otros, y que el fenómeno de la influencia no está reñido con el de la originalidad y la experimentación. La palabra teatro en árabe (*masrah*) significa, precisamente, “lugar en el que se pace en libertad”, y eso ha sido imposible en el mundo árabe moderno y contemporáneo. Lamentablemente, la situación del teatro y del mundo árabe en este sentido no es nada halagüeña. Hoy, con lo que ha ocurrido en las últimas décadas y sigue ocurriendo en Egipto y en el resto del mundo árabe de retradicionalización, fundamentalismo, integrisimo y falta de derechos y atención a las necesidades básicas, no corren buenos tiempos para el teatro. «No se puede hablar de teatro –recordaba el escritor egipcio Ḥātīm Ḥāfiẓ– sin libertad, pues el teatro es la más democrática de las artes y necesita de la libertad para respirar». Y hablando del teatro egipcio y de su falta de libertad, concluía: «Cuando no eres libre, no puedes realmente ejercer tu libertad»<sup>1</sup>.

El primero en el mundo árabe en hacer un original llamamiento a las personalidades e instituciones competentes para que participaran en la investigación de formas dramáticas provenientes del legado con el fin crear un teatro de temática y forma auténticamente egipcias fue Yūsuf Idrīs<sup>2</sup>. En 1963 plasmó su teoría en tres

artículos titulados “*Naḥwa masrah miṣrī*”<sup>3</sup> (“Hacia un teatro egipcio”) y sobre esa base escribió *al-Farāfir*<sup>4</sup> (*Los fantoches*), que fue recibida con gran entusiasmo por el público y tuvo un rotundo éxito en la escena egipcia, pues se representó durante seis temporadas seguidas en el Teatro Nacional, el más prestigioso de El Cairo. Ese triunfo la llevó después por los escenarios de diferentes localidades egipcias, así como fuera de las fronteras del país en otros lugares de Libia, Siria, Suecia y Yugoslavia, por citar algunos<sup>5</sup>.

Yūsuf Idrīs exponía en esos trabajos aparecidos en 1964 sus creencias sobre el nacimiento del teatro como fenómeno social espontáneo y apuntaba la necesidad de volver a las raíces para encontrar la originalidad. Siguieron otros manifiestos que centraban su búsqueda en formas y contenidos árabes e islámicos del legado cultural e histórico. El manifiesto de Idrīs fue el más completo, incluyendo indicaciones desde el punto de vista escénico. Y sirvió de base a otros artistas que hicieron sus propuestas en esa línea. La mayoría de

---

(2010, 2011, 2013, 2016). Sobre tentativas egipcias posteriores en esta línea de experimentación teatral versó el interesante trabajo de Conde (2003). Acerca de la identidad del teatro árabe, véanse Ghaleb (1991) y Saleh Alkhalifa (2000).

<sup>3</sup> Fueron publicados inicialmente de forma seriada en la revista *al-Kātib* (Idrīs, 1964). Después aparecieron en la edición de su célebre obra *al-Farāfir* (*Los fantoches*, 1964; Idrīs 1988), y volvieron a publicarse en 1974 en un volumen recopilatorio con el mismo nombre, *Naḥwa masrah miṣrī*, que recogía la obra dramática de Idrīs hasta el momento (Idrīs, 1974).

<sup>4</sup> La obra (Idrīs, 1988) ha sido traducida al inglés en dos ocasiones. Las referencias de las traducciones inglesas existentes pueden verse en P. Lirola (1995, 260) y El Erian (2016, 308), quien también tradujo la obra al español (340-607). Esa versión española sigue inédita.

<sup>5</sup> P. Lirola, 1995, 136-7.

---

<sup>1</sup> `Abd al-Latīf, 2021, 7.

<sup>2</sup> Remitimos a la obra de Faraḡ (1976) y a los trabajos académicos, desarrollados en la universidad española, de Lardón (1981), P. Lirola (1989-90, 1991, 199, 1995 y 1996) y El Erian

esos ensayos, sin embargo, no dejaron de estar contenidos, influidos o relacionados, de alguna manera, con la forma dramática occidental. El tema ha suscitado y continúa suscitando interés y polémica entre personas del mundo del teatro y de la cultura en general.

Comenzó Yūsuf Idrīs su carrera literaria allá por los años cincuenta. Cultivó al mismo tiempo los campos del cuento – género este en el que se ha destacado especialmente su genialidad–, la novela, el ensayo y el teatro. Sus primeras piezas de teatro se insertan dentro de la corriente del realismo social: *Malik al-quṭn* (*El rey del algodón*, 1954), *Ŷumhūriyyat Faraḥāt* (*La República de Faraḥāt*, 1956) y *al-Laḥza al-ḥariya* (*El momento crítico*, 1957). En ellas exponía y denunciaba los problemas de su pueblo<sup>6</sup>. Después de escribir esas tres obras se produjo un vacío de años en su actividad dramática. Durante ese tiempo se planteó romper con el teatro tradicional según el modo clásico europeo y buscar una forma y un tema auténticamente egipcios de relevancia mundial<sup>7</sup>.

Idrīs consideraba que el teatro árabe «surgió como un descendiente bastardo del teatro francés de los siglos XVIII y XIX»<sup>8</sup>. Y afirmaba que «el arte que llamamos universal no es más que el arte europeo, llamado universal porque ha adquirido mayor difusión. [...] Todo arte es producto de un pueblo o pueblos que viven en un ambiente concreto y tiene un tempera-

---

<sup>6</sup> Un análisis de la evolución de su producción teatral, dividida en una etapa de realismo crítico y social y otra de experimentación y compromiso social, puede verse en Lirola, (1995, 77-240).

<sup>7</sup> Idrīs, 1988, 55. Así lo expresaba también en la entrevista que mantuvo con el autor el 3 de junio de 1989: Lirola, 1989-90, 105-6.

<sup>8</sup> Idrīs, 1964, 75. Los planteamientos teóricos de Yūsuf Idrīs sobre el teatro fueron tratados en profundidad en Lirola (1995, 55-76).

mento y una constitución anímica concretos»<sup>9</sup>. Distinguía entre la forma tradicional del teatro y otras formas dramáticas que están presentes en la vida de cada pueblo y que se agrupan «en torno a un fenómeno biológico y vital» que empuja a la gente, al terminar el trabajo, a reunirse bajo la influencia del instinto colectivo, despojándose cada individuo de su propia identidad y constituyendo una identidad mayor del grupo «con el fin de divertirse, bailar y disfrutar de las emociones que despierta el sentimiento de la seguridad colectiva»<sup>10</sup>.

«En Egipto, en concreto –explicaba Idrīs– se creó el coloquio (*al-muḥāwara*), al que se denomina “el juego de palabras” o “la rima” (*al-qāfiya*) que, aunque constituye una forma dramática muy rudimentaria, se impuso en el teatro egipcio traducido durante largo tiempo. ‘Alī al-Kassār interrumpía la pieza para dar entrada al juego de palabras con uno de los asistentes»<sup>11</sup>. Señalaba que el ingenio egipcio vertió en el chiste (*al-nukta*) su capacidad irónica y dramática<sup>12</sup>.

Por otra parte, rechazaba la existencia de un teatro en el Antiguo Egipto, porque la vida de éste se caracterizaba por reuniones casi oficiales multitudinarias en grandes plazas en las que se congregaba todo el pueblo. Tales reuniones creía que «no pueden ser catalogadas dentro del epígrafe de teatro, ni tomadas en su sentido moderno ni en su acepción general, porque el papel que la comunidad humana desempeñaba en ellas era completamente pasivo»<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Idrīs, 1964, 78.

<sup>10</sup> Idrīs, 1964, 67-8.

<sup>11</sup> Idrīs, 1964, 71.

<sup>12</sup> Idrīs, 1964, 74.

<sup>13</sup> Idrīs, 1964, 69.

Esta postura del autor fue duramente criticada por algunos, apoyándose en los estudios de teatro que se remontan al Egipto faraónico y que afirmaban que éste surgió tres mil años antes que el teatro griego<sup>14</sup>. Pero debe entenderse en el contexto de qué es lo que Yūsuf Idrīs entiende por teatro y por teatralidad, y es aquí donde realmente está el *quid* de la cuestión.

Partía del presupuesto de que existe una diferencia entre espectáculo (*fuṛyā*) y teatralidad (*tamasruh*), entendida esta última como «la reunión dividida entre actores y público, en la que cada cual puede hacer uso de la palabra»<sup>15</sup>. Se trata de eliminar la distancia entre el actor y el espectador, que es lo que se conoce como la “caída de la cuarta pared”. Para Yūsuf Idrīs el escenario debía ser una continuación del patio de butacas. Pero, consciente de la dificultad que entrañaba la puesta en práctica de su teoría, proponía la alternativa de que los papeles destinados a los espectadores que intervendrían en ciertos momentos fueran interpretados por actores, mezclados entre el público. El director escénico Karam Muṭāwa', cuando *al-Farāfir* fue llevada por primera vez a escena en el Teatro Nacional de El Cairo en el mismo año 1964, prefirió hacer el montaje de otra forma y reunió a los espectadores en un coro que sobre el escenario presentaba sus propuestas, con lo que Idrīs lamentaba que así no se pusiera en práctica entonces la teoría de la teatralidad y que ésta quedara plasmada simplemente en el texto<sup>16</sup>. Más tarde el mismo Idrīs declaró que la teoría de la teatralidad le subyugó en su labor dra-

mática, pues a raíz de su teorización se le exigió que escribiera por medio de ésta, y ello necesitaba de generaciones sucesivas de escritores que pudieran formar un legado dramático que iluminara la producción en este sentido. Por otra parte, al ligar la teoría de la teatralidad con su nombre, consideraba que se cerró el camino a otros<sup>17</sup>.

Entre las observaciones que daba sobre la representación de la pieza señalaba que el teatro ideal no es el convencional, sino el “teatro circular” (*al-masrah al-dā'irī*) o el “círculo” (*al-ḥalqa*) que se origina al reunirse un grupo de gente. Sin embargo, teniendo presente en todo momento el obstáculo que suponía hacer realidad sus teorías, admitía que la representación pudiera llevarse a cabo en un teatro convencional adoptando algunas medidas técnicas, como la disposición de sillas para los espectadores en la parte posterior de la escena, de modo que se pudiera lograr la forma del círculo para la supresión del espacio que media entre el escenario y el público de la sala<sup>18</sup>.

La cuestión clave que Yūsuf Idrīs se proponía responder en sus artículos sobre “*Naḥwa masrah miṣri*” (Hacia un teatro egipcio) era: ¿dónde está el teatro egipcio? Buscaba los gérmenes teatrales del pueblo egipcio tanto en el campo como en la ciudad. «En el campo –decía el escritor<sup>19</sup>– la tradicional velada de entretenimiento o acto cómico-didáctico (*al-sāmir*) no ha dejado de ser un teatro popular que nadie sabe cuándo empezó; mientras que en la ciudad apenas se ha extinguido un teatro análogo, el teatro del barrio (*masrah al-ḥawārī*), el teatro de sombras (*jayāl al-ḥill*)

---

<sup>14</sup> 'Abd Allāh, 1964, 22.

<sup>15</sup> Idrīs, 1964, 70.

<sup>16</sup> Idrīs (1988, 57-9) así lo expresaba en la primera introducción a la edición de la obra publicada un par de años después del estreno de la obra en 1964.

---

<sup>17</sup> En la entrevista publicada como *al-Fann*, 221.

<sup>18</sup> Idrīs, 1988, 64-5.

<sup>19</sup> Idrīs, 1964, 72.

y las marionetas o el guiñol (*al-arāyūz*)». Si bien reconocía que estas formas dramáticas no eran monopolio exclusivo del pueblo egipcio, decía que este último había sabido mantenerlas y desarrollarlas a lo largo de la historia.

«El *sāmīr* –definía Idrīs<sup>20</sup>– es una fiesta teatral que se celebra en las ocasiones especiales, ya sea en bodas o nacimientos. Pero conviene aclarar que el número de profesionales que concurre a la misma es muy reducido, no suele exceder de un grupo de música, la bailarina del grupo y un cantante. Los actores suelen ser pseudo-profesionales que pasan el día dedicados a su ocupación habitual, pero al llegar la noche, cuando surge la velada, se convierten en artistas capaces de hacer reír y disfrutar a miles de personas”. Se compone de varios actos, unos cómicos y otros didácticos y moralizantes. El valor artístico de este teatro tan sólo se manifiesta en los relatos cómicos, que no están recogidos en textos escritos, sino que se han ido transmitiendo de generación en generación. Antes de dar comienzo a cada acto, los actores, intercambiándose unos rápidos susurros, se ponen de acuerdo en el plan general. Consideraba que este tipo de teatro presenta algunas diferencias con la *commedia dell’arte*, porque en ésta los papeles se distribuyen equitativamente entre los actores, mientras que en las comedias egipcias los papeles no están repartidos, sino que tan sólo hay un papel principal que corresponde a un Farfūr o Zarzūr en los relatos de otros lugares.

Farfūr, para Idrīs, es el personaje principal en torno al cual se articula el acto cómico-didáctico del *sāmīr* desde épocas remotas. Lo describía<sup>21</sup> como «el prototipo

del héroe narrativo egipcio hábil, listo y burlón, que contiene todo el azogue y picaresca de los payasos. [...] Es un fenómeno social que se da en todo tiempo y lugar. [...] Es, al mismo tiempo, un cómico, un payaso, un sabio y un filósofo”.

Lo que Yūsuf Idrīs hacía en estos tres artículos era una llamada a la necesidad de liberar las artes, las ciencias, las letras y los distintos ámbitos de la vida egipcia de la sujeción a Europa en que estaban inmersos. Y creía que no debía ser malinterpretado, pues ello no significaba apartarse de las corrientes dramáticas mundiales. Sólo rechazaba que se continuara ejerciendo la interrelación de forma unilateral. Sugería a sus compatriotas: «Abrir de par en par nuestras puertas a las culturas extranjeras, estudiarlas y aprenderlas para asimilarlas, pero sin aplazar indefinidamente lo que podemos hacer por nosotros. Debemos abrirnos para conocer las demás artes y culturas, y luego cerrarlos y olvidarnos completamente de ellas, cuando queramos escribir por nosotros mismos»<sup>22</sup>.

En *al-Farfūr*, como se dijo<sup>23</sup>, aparecen tres ideas principales a las que van unidas una serie de ideas secundarias. La primera es crear un teatro egipcio sobre las bases del *sāmīr*. La obra, en este sentido, supuso un hito en la historia del teatro egipcio moderno, como también se ha señalado repetidas veces<sup>24</sup>. Es más, hay que añadir que también lo fue dentro del contexto del teatro árabe en general, como más adelante veremos. Idrīs declaró que la escribió como «modelo de teatro egipcio inspirado en las formas teatrales egipcias, asimilando el teatro mundial hasta lo más alto que ha

---

<sup>20</sup> Idrīs, 1964, 118.

<sup>21</sup> Idrīs, 1964, 119-20.

<sup>22</sup> Idrīs, 1964, 116.

<sup>23</sup> Yūnān, 1964, 50-1.

<sup>24</sup> Véase, por ejemplo, Allen (1979, 116).

llegado el teatro moderno en el mundo»<sup>25</sup>. Las otras dos ideas son la crítica a la realidad egipcia local y el tratamiento del problema de la libertad del hombre de forma general.

La pieza, en dos actos que se sitúan en cualquier lugar y en cualquier tiempo, está constituida fundamentalmente por un diálogo inteligente, mordaz y cómico entre los personajes Farfūr y el Señor en el que se plantea la problemática de la sumisión y el servilismo del ser humano.

Tras la representación de *al-Farāfir* se desencadenaron buen número de polémicas que llenaron las columnas de periódicos y revistas durante largo tiempo. La crítica fue unánime en señalar que la obra estaba cargada de influencias europeas reflejadas tanto en la forma como en la filosofía de la pieza, como apuntó, por ejemplo, el célebre crítico literario egipcio Muḥammad Mandūr<sup>26</sup>.

Luwīs 'Awaḍ hizo un clamoroso elogio de la obra al comentar: «Ya estamos capacitados para exportar nuestro arte al mundo». *Al-Farāfir*, como este también muy conocido escritor y crítico egipcio decía, planteaba muy acertadamente el problema de la libertad, de la relación señor-siervo o superior-subordinado, un problema que se debe debatir en todos los países de la tierra y que quedará sin solución por mucho que progresen los seres humanos<sup>27</sup>. Por ello afirmaba que Idrīs era, de los jóvenes escritores, «el que más se había aproximado a la literatura universal»<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> En la entrevista que mantuve con el autor el 3 de junio de 1989: Lirola, 1989-90, 106.

<sup>26</sup> Kāmil, 1964b, 38-9; Faraḡ, 1976, 106.

<sup>27</sup> 'Awaḍ, 1971, 287-8.

<sup>28</sup> 'Awaḍ, 1971, 296.

El autor se basaba en el presupuesto filosófico de la no solución. Los personajes ensayan todos los sistemas y regímenes conocidos (socialismo, capitalismo, fascismo, anarquismo y muerte) y no encuentran solución posible. Algunos críticos vieron en la obra un pesimismo total y una postura anarquista que fue muy criticada por la izquierda egipcia<sup>29</sup>, aunque otros mantuvieron que el autor no renunciaba al principio socialista ni lo rechazaba<sup>30</sup>. También se sugirió que la pieza se acerca al sentido fatalista del destino que tenían los griegos<sup>31</sup>, aunque Yūsuf Idrīs creía que la tragedia egipcia se diferencia de la griega en que en la primera el hombre tiene libertad de elección y el destino está en sus manos<sup>32</sup>.

La obra tiene otra lectura como una visión optimista y esperanzadora<sup>33</sup>, en la que Idrīs mostraba su confianza en la victoria del hombre y hacía un llamamiento al público para que reflexionara y buscara una solución al problema de la subordinación. Farfūr es un personaje rebelde de principio a fin, que se rebela «incluso contra las leyes naturales», como dijo Yūsuf Idrīs<sup>34</sup>, quien definió la obra como «un grito pidiendo una existencia humana en la que el hombre no se convierta en siervo del sistema»<sup>35</sup>.

---

<sup>29</sup> Véanse, por ejemplo: Aḡmad, [1978], 120; 'Awaḍ, 1971, 295; Kāmil, 1964a, 40-1; Mandūr, 1964, 10; al-Naqqāš, 1965, 120 y 126; Samsó, 1978, 323.

<sup>30</sup> Faraḡ, 1971, 148.

<sup>31</sup> Maksim, 1964, 123.

<sup>32</sup> Idrīs, 1964, 89-90.

<sup>33</sup> 'Abd al-Qādir, 1964, 44; 'Abd al-Wahhāb, 1966, 173; 'Al-Ašrī, 1965, 41; Faraḡ, 1976, 121; Yūnān, 1964, 53.

<sup>34</sup> En la entrevista que mantuvo con N. Faraḡ (1971, 104).

<sup>35</sup> En la entrevista con Šukrī (1965, 48).

*Al-Farāfir* debe ser estudiada y entendida en el contexto en el que apareció. «La pieza –comentaba Luwīs ‘Awad<sup>36</sup>– es una expresión sincera de esa angustia existencial expandida entre los intelectuales de nuestra civilización”. Como Idrīs acertadamente señaló, el teatro se convirtió en los años sesenta en el género literario más apropiado para mostrar y discutir los problemas del momento<sup>37</sup>.

Yūsuf Idrīs fue un intelectual que creció en la etapa anterior a la Revolución de ‘Abd al-Nāṣer y que participó en la lucha contra el colonialismo inglés y la corrupción de la monarquía del rey Fārūq. Se alegró cuando triunfó el nuevo orden y, como todos los revolucionarios e intelectuales, intentó descubrir una nueva ideología que se adaptase a las necesidades del pueblo. Soñaba con un socialismo que permitiera la igualdad, la democracia y la libertad. Pero cuando estuvieron claras las aplicaciones socialistas de ‘Abd al-Nāṣer, las censuró. En *al-Farāfir* mostraba su decepción y desencanto con los resultados de éstas<sup>38</sup>.

Otro punto importante respecto a esta obra, como ya se ha dicho, son las influencias que se pueden ver en la misma, desde las antiguas comedias de Aristófanes hasta las más modernas corrientes iniciadas por directores, teorizadores y dramaturgos occidentales de finales del XIX y del siglo XX como Meyerhold, Gordon Craig, Pirandello, Artaud, Valle-Inclán, Brecht, Beckett o Arrabal, pasando, entre otras, por la *commedia dell’arte* italiana. *Al-Farāfir* significó una revolución de las tradiciones dramáticas. Contiene elementos de las escuelas modernas, como el teatro del absurdo y el teatro intelectual.

Suponía una novedad en el teatro egipcio, a excepción de lo que Tawfiq al-Ḥakīm había hecho<sup>39</sup>.

No podemos poner en duda la originalidad de Idrīs en el planteamiento y desarrollo de la obra y su esfuerzo por recurrir a las tradiciones del legado egipcio, pues la creatividad en el arte no sólo no está reñida con la influencia, sino que el arte debe ser un fenómeno de “toma y daca”, siempre y cuando no se trate de una simple y burda imitación. Yūsuf Idrīs fue un hombre culto y evidentemente no pudo cerrar los ojos a las corrientes literarias y de pensamiento mundiales. «El fenómeno de la influencia –como apuntaba el mismo Yūsuf Idrīs<sup>40</sup>– es un fenómeno humano y el comienzo verdadero de la originalidad». Y aquí es donde realmente está el acierto y la genialidad de Idrīs.

A pesar de las influencias y concomitancias que podemos observar en *al-Farāfir* con algunas obras occidentales<sup>41</sup>, y a pesar de que reconozcamos que la cultura, como otros muchos aspectos del mundo árabe, ha ido y continúa a la zaga del mundo occidental, siguiendo sus movimientos artísticos y literarios con algún tiempo de retraso y con la peculiaridad de que éstos se entremezclan y conviven en un mismo autor e incluso en una misma obra, Idrīs no se desvincula en esa obra de su ambición de escribir una pieza de teatro egipcio original, apoyándose en elementos dramáticos populares y folclóricos, como el *sāmīr*, el *jayāl al-ẓill* y el *arāyūz*, y elevándose, al mismo tiempo, a un nivel estético reconocido mundialmente. Lo que intentaba Idrīs era crear un teatro que fuera local, y sólo así podría llegar a

---

<sup>36</sup> 1971, 297.

<sup>37</sup> Salāma, 1983, 62.

<sup>38</sup> Naqqāš, 1965, 108.

<sup>39</sup> Muḥsin, 1979, 105.

<sup>40</sup> Šukrī, 1965, 52.

<sup>41</sup> Véanse los trabajos de Lirola (1991-92) y El Erian (2011 y 2013).

convertirse en universal, como la crítica egipcia reconocía<sup>42</sup>. Y supo colocar en una forma dramática popular, que se remonta a tradiciones y al legado de la comedia popular egipcia y mundial, temas serios y dignos de polémica. Aprovechó el espíritu, el humor y la lengua<sup>43</sup> del pueblo egipcio, así como situaciones político-sociales para envolver a su obra en un clima mágico entre seriedad, crítica y agudeza, que caracteriza los trabajos de los grandes artistas.

Es innegable que supo utilizar en *al-Farāfir* elementos de la tradición cómica popular egipcia y mundial, como recordaba el crítico 'Alī al-Rā'ī<sup>44</sup>. En la obra se dan situaciones que están presentes en los actos cómicos improvisados egipcios. El personaje principal, Farfūr, tiene elementos cómicos y satíricos que nos recuerdan a los payasos de circo y el *Aragoz* (*al-Arāyūz*). Es rápido de lengua y de movimientos. Comparte la comicidad de la *commedia dell'arte* y de la comedia popular en general. Y en éste, así como en el teatro de sombras turco, existe el binomio cómico compuesto por un señor y un siervo que entablan una polémica. La comedia egipcia de finales del siglo XIX y primeros del XX contó con estos personajes en las obras de Ya'qūb Ṣannū' y Ŷūrŷ Dayūl. Las esposas de estos personajes también tienen sus antecedentes. La mujer del Señor, culta, moderna y de costumbres europeizantes,

partidaria de las relaciones sexuales libres, está cerca de la turista extranjera que aparecía en las piezas de al-Riḥānī y al-Kassār, y de la esposa vivaz y aventurera que conoció la comedia italiana. La mujer de Farfūr, hombruna y criticacona, también tiene sus antecedentes en las comedias de al-Riḥānī y al-Kassār. Además, Idrīs<sup>45</sup> indica en las anotaciones para la puesta en escena de la pieza que este papel sea realizado por un hombre, como en la tradición de la comedia popular. También es característico de esta última que el actor se dirija directamente al público. La escena cómica en la que los personajes (señor y sirviente) se intercambian los papeles ya había aparecido a primeros de siglo en una obra de Muḥammad al-Magribī.

Desde el punto de vista de la forma, *al-Farāfir* no constituía una innovación ni difería del teatro occidental moderno que, por otra parte, debe entenderse como una forma mundial, patrimonio de la humanidad, como le reprocharon a Yūsuf Idrīs algunos críticos<sup>46</sup>. Lo que Idrīs llamaba teatralidad es una técnica que ha sido utilizada por el teatro occidental, en la que los actores se mezclan con el público, hacen sus entradas y salidas de escena por el auditorio, y el personal del teatro participa en la representación<sup>47</sup>. Pero el teatro que Idrīs pedía debe entenderse más que como una forma nueva de teatro, como un teatro que brotara del espíritu egipcio verdadero, del mismo modo que Brecht hizo un teatro cercano al espíritu alemán y Pirandello al italiano<sup>48</sup>, o Valle-Inclán al español.

---

<sup>42</sup> Véase, por ejemplo, al-Naqqāš, 1965, 111-13.

<sup>43</sup> *Al-Farāfir*, como el resto de la producción dramática de Yūsuf Idrīs, está escrita en lengua dialectal egipcia porque la lengua del teatro debe ser la lengua de la gente, con toda la gracia y expresividad que contiene. Así lo expresó Idrīs en la entrevista que mantuvo con el autor el 3 de junio de 1989: Lirola, 1989-90, 109. Sobre los niveles de lengua en la obra dramática del escritor, véase Lirola (1993-94).

<sup>44</sup> 1971, 155-61.

---

<sup>45</sup> 1988, 121.

<sup>46</sup> Muḥsin, 1979, 95-6; al-Naqqāš, 1965, 118; al-Qaršūlī, 1990, 7.

<sup>47</sup> Gella 1977-78, 239.

<sup>48</sup> Al-'Ašrī, 1965, 39.

Podemos calificar el teatro de Yūsuf Idrīs como vanguardista, en cuanto que buscaba nuevos caminos por los que el teatro pudiera discurrir, oponiéndose a las corrientes establecidas y expresando su descontento ante los problemas reinantes en la sociedad. El mismo autor definía su trabajo como experimental y consideraba que la experimentación estaba en relación con el tema<sup>49</sup>. Y esa fue la línea que siguió en la producción dramática posterior, en la que lo egipcio estuvo más en conexión con el contenido que con la forma, si bien no rechazaba la experimentación en la técnica, por ejemplo, en *al-Mujattaṭīn* (*Los delineados*, 1969), en la que recurría al “teatro dentro del teatro”.

Se le acusó de no poder desarrollar el experimento iniciado en *al-Farāfir* y que tras esa obra volvió a la forma dramática tradicional<sup>50</sup>. Sin embargo, Yūsuf Idrīs creía que había seguido con la línea de experimentación, y cuando dos años después escribió *al-Mahzala al-arḍiyya* (*La comedia terrestre*, 1966), en la que dejaba de lado la forma del *sāmīr* y la teatralidad, declaró que esta obra reafirmaba su llamamiento a un trabajo dramático de forma, espíritu y tema egipcio, y que incluso estaba más cerca de lo egipcio que *al-Farāfir*<sup>51</sup>. Y siguió reafirmandose en su idea en sus siguientes trabajos.

Después del fallecimiento del escritor, Alfred Faraḡ, uno de los dramaturgos egipcios de su generación más destacados, insistió en la fuerza de la revolución artística que supuso la obra de Idrīs en el contexto del florecimiento teatral que se vivió en Egipto durante los sesenta y su

influencia en otros experimentos artísticos<sup>52</sup>.

Yūsuf Idrīs se jactó de ser el primero que hizo una teorización seria para la creación de un teatro egipcio y llevarla a la práctica. Como el mismo escritor señaló, creó, de alguna manera, una escuela en el teatro árabe. Generaciones posteriores, que se expresaron en esta línea especialmente después de la derrota del 67, en la segunda mitad de los sesenta y durante los setenta y ochenta, como la Sa'd Allāh Wannūs<sup>53</sup> en Siria o al-Ṭayyib al-Ṣiddīqī en Marruecos<sup>54</sup>, entre otras, fueron discípulas de ella<sup>55</sup>. Decía poco antes de su muerte<sup>56</sup>:

Tras escribir *al-Farāfir*, los críticos se opusieron a mi idea. Dijeron que el teatro tiene una forma mundial, que no importa la identidad, no importa que sea el tema egipcio, italiano, español. No importa. Les dije: no. Cada tema impone una forma y existe un teatro egipcio. Desencadenaron una oposición contra mí. Pero el tiempo demostró que yo tenía razón y algunos de ellos viajaron y encontraron que había un teatro hindú, un teatro chino, un teatro japonés, y

---

<sup>49</sup> “Al-Fann”, 1982, 220-1.

<sup>50</sup> 'Awaḡ, 1971, 299; Rāgib, 1980, 90-1; Salāma, 1984, 51; al-Tuḡāmī, 1984, 70.

<sup>51</sup> Ṣāliḡ, 1966, 40.

<sup>52</sup> Faraḡ, 1991a, 63-66; Faraḡ, 1991b-36-7.

<sup>53</sup> Véanse sus manifiestos: Wannūs, 1974 y 1988. Y sobre el autor y su evolución temática y formal hacia un “teatro politizado” en el que los actores se mezclen con el público en la segunda parte de su trayectoria artística, véase el artículo de Saleh Alkhalifa. (2008).

<sup>54</sup> Sobre la identidad del teatro marroquí, la *ihṭifāliyya* (“la celebración o el ambiente festivo”, movimiento teatral que busca una identidad marroquí, de comunicación con el público, utilizando formas pre-teatrales, del legado, existentes en Marruecos), la etapa *ihṭifālī* (festiva) de al-Ṣiddīqī a partir de 1965 y las tentativas posteriores de otros prestigiosos artistas marroquíes como 'Abd al-Karīm Birrṣīd, véase Louassini (1992, 97 y ss.).

<sup>55</sup> Así lo expresaba, por ejemplo, en las entrevistas con: Salāma, 1983, 62; y Lirola, 1989-90, 107.

<sup>56</sup> Lirola, 1989-90, 107.

comenzaron a creer en la teoría del teatro egipcio. [--] Escritores [árabes] que surgieron tras eso, como Sa'd Allāh Wannūs [...] o como al-Ṭayyib al-Ṣiddīqī [...] comenzaron a creer en esta teoría y a tratar de formas teatrales del legado árabe.

En Egipto, poco después de Idrīs, se elaboraron otras dos teorizaciones que clamaban por un teatro árabe. Nos referimos al célebre dramaturgo Tawfīq al-Ḥakīm<sup>57</sup> y al crítico 'Alī al-Rā'ī. El primero, en el prólogo a *Qālibu-nā al-masraḥī*<sup>58</sup> (*Nuestro molde teatral*, 1967) proponía la utilización de una forma dramática árabe en la que se pudieran verter todas las obras de teatro, ya fueran universales, locales, antiguas o modernas. Sugería la utilización de *al-ḥakāwātī* (los narradores de historias), *al-muqallidūna* (los que representan o imitan todos los papeles) y *al-maddāḥūna* (los panegiristas). Esta forma, según al-Ḥakīm, pertenece a una etapa anterior al *sāmīr* y está, por tanto, libre de influencias exteriores, pues este último, según él, no fue conocido en Egipto hasta la llegada de la expedición francesa<sup>59</sup>. Llamaba a este tipo de teatro *masraḥ murakkaz* (teatro centralizado) o *masraḥ taršrīḥī* (teatro explicativo). No pretendía alejarse de la forma mundialmente conocida, sino que ambas convivieran juntas<sup>60</sup>. Clamaba por un intercambio cultural que sustituyera la influencia unilateral que estaba en boga. Sin embargo, su propuesta fue criticada por constituir un tipo de intercambio impar que no tiene aplicación

y, de hecho, el mismo escritor no lo empleó en sus piezas posteriores<sup>61</sup>.

El crítico 'Alī al-Rā'ī en 1968 hizo un llamamiento a la utilización de la comedia improvisada, como se conoció en Egipto a principios del s. XX, en su libro *al-Kūmīdiyā al-murtaḥala fī l-masraḥ al-miṣrī*<sup>62</sup> (*La comedia improvisada en el teatro egipcio*), que no difiere de la naturaleza del teatro improvisado que se conoció en la *comedia dell'arte* italiana<sup>63</sup>.

Por otra parte, numerosos dramaturgos árabes han utilizado el legado en su producción como materia histórica<sup>64</sup>. Podemos citar un buen número de ellos, como los egipcios Aḥmad Ṣāqawī, Tawfīq al-Ḥakīm, Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr, Afred Faraḥ, Maḥmūd Diyāb, Fārū Juršīd o Ṣawqī 'Abd al-Ḥakīm, el tunecino 'Izz al-Dīn al-Madanī y los iraquíes Qāsim Muḥammad, 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī o Yūsuf al-'Ānī, por poner algunos ejemplos significativos, se han apoyado en el legado en la composición de sus piezas, infundiéndoles un espíritu local.

Fuera de las fronteras egipcias, como ya se ha dicho, se dieron otros intentos teóricos y prácticos de enlazar con la producción dramática del legado. Desde finales de los sesenta, después del llamamiento de Yūsuf Idrīs, durante los setenta y en décadas posteriores el teatro árabe fue testigo de una serie de llamamientos y experimentos por independizarse de la forma europea por parte de grupos que presentaron más fuerza y cohesión que los

---

<sup>57</sup> Sobre la utilización del legado árabe y las formas literarias en al-Ḥakīm, véase Martínez Núñez (2002a y 2002b),.

<sup>58</sup> Al-Ḥakīm, 1988, 14. La traducción parcial y nota introductoria en al-Ḥakīm (1991). Sobre esta obra, véase Martínez Núñez (1991).

<sup>59</sup> Al-Ḥakīm, 1988, 12-3.

<sup>60</sup> Al-Ḥakīm, 1988, 20-21.

---

<sup>61</sup> Al-Ḥawāmīda, 1987, 71-2; Louassini, 1992, 127.

<sup>62</sup> Al-Rā'ī, 1968.

<sup>63</sup> Salāma, 1984, 49.

<sup>64</sup> Véase al respecto el análisis que Saleh Alkhalifa (2000) hace de algunos interesantes textos dramáticos árabes.



Para finalizar, señalaré que en El Cairo, en la antigua mezquita de al-Gūrī, después Palacio de al-Gūrī para el Legado (*Qaṣr al-Gūrī li-l-Turāt*) y hoy Caravasar de al-Gūrī (*Wikālat al-Gūrī*), allá por los ochenta se vivificaron elementos y formas artísticas populares como el *arāyūz*, el *jayāl al-ẓill* y los bailes de los derviches. Hoy, estos últimos célebres y espectaculares bailes, en pleno siglo XXI, constituyen el espectáculo más popular de la capital egipcia en el precioso edificio del al-Gūrī, donde se ofrece la interesante la exhibición de *al-Tannūra* (*La Falda*).

Portada de la obra teatral *Al-Farāfir* (*Los fantoches*), de Yūsuf Idrīs.

llamamientos individuales anteriores, como el citado grupo marroquí de los *lḥ-tifāliyyīn* (festivos), el libanés *Ḥakawā-tiyyīn* (los narradores de historias), el jordano *al-Fawānīs* (los faroles) o el egipcio *al-Surādiq* (los pabellones)<sup>65</sup>. Todos ellos trataron de crear un teatro popular en el que hubiera una relación directa con los espectadores.

---

<sup>65</sup> Al-Ḥawāmida, 1987, 74.

## Bibliografía

- 'ABD ALLĀH, al-Ḥassānī Ḥasan (1964): "Ḥawla l-masraḥ al-miṣrī", *al-Risāla* (9 julio), 22-3.
- 'ABD AL-LATĪF, Aḥmad (2021): "Ba'da 'Ka-qitṭa ta'bur al-ṭarīq' [ḥiwār ma'a Ḥātim Ḥāfiẓ]", *Ajbār al-Yawm*, 1442 (14 marzo), 5-7. (Entrevista a Ḥātim Ḥāfiẓ)
- 'ABD AL-QĀDIR, Fārūq (1964): "Ittiyāhāt ṭawriyya fi-l-masraḥ al-miṣrī. Yūsuf Idrīs", *al-Masraḥ* (julio), 38-45.
- 'ABD AL-WAHHĀB, Fārūq (1966): "Yūsuf Idrīs wa-masraḥ al-fikr", *al-Masraḥ* (julio), 164-75.
- AḤMAD, Muḥammad Futūḥ ([1978]): "Masraḥiyyat al-Farāfir wa-ta'yribat al-uṣūs al-ša'biyya fi l-masraḥ al-miṣrī", en M. F. Aḥmad, *Fi l-masraḥ al-miṣrī al-mu'āṣir*, El Cairo: Maktabat al-Šabāb, s.d., 112-56.
- ALLEN, Roger (1979): "Egyptian Drama after the Revolution", *Edebiyat*, 4,1, 97-134.
- AMER, Ali Amer (1991): "La interrelación del teatro y la política, y su proyección en el teatro egipcio de los años sesenta y setenta", en *Primeras Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*, Madrid: Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales, Universidad Autónoma de Madrid, 27-33.
- AL-'AŠRĪ, Ŷalāl (1965): "Al-Madmūn al-ṭawrī fi l-masraḥ al-miṣrī al-mu'āṣir. Yūsuf Idrīs", *al-Masraḥ*, 19 (julio), 36-41.
- 'AWAD, Luwīs (1971): *Al-Ṭawra wa-l-adab*, El Cairo: Dār Rūz al-Yūsuf (1ª ed. 1967).
- CONDE RODRÍGUEZ, Mª José (2003): *Algunas experiencias teatrales en el Egipto contemporáneo (1967-2002)*, Trabajo de Tercer Ciclo inédito, Universidad de Sevilla, (Trabajo de investigación dirigido desde la UCA por la Dra. Pilar Lirola Delgado).
- EL ERIAN EL BASSAL, Hany (2019): "Los orígenes del teatro en Egipto", *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, 47, 153-80. (También disponible en: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/103607/1/2019\\_El-Erian\\_Origenes-del-teatro-en-Egipto.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/103607/1/2019_El-Erian_Origenes-del-teatro-en-Egipto.pdf) consultado 18/5/2021)
- (2016): "Dificultades en la traducción de al-Farāfir de Yūsuf Idrīs", *eHumanista/IVITRA* 9, 308-313. (También disponible en: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/55796/1/2016\\_El-Erian\\_eHumanista-IVITRA.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/55796/1/2016_El-Erian_eHumanista-IVITRA.pdf) consultado 18/5/2021)
- (2013): "Al-Farāfir de Yūsuf Idrīs entre el teatro egipcio y el occidental (Segunda Parte)", *ANMO: África del Norte y Medio Oriente*, 2-3, (Otoño), 75-86. (También disponible en: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/37118/1/2013\\_El-Erian\\_ANMO.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/37118/1/2013_El-Erian_ANMO.pdf) consultado 18/5/2021)
- (2011): "El Farāfir de Yūsuf Idrīs, entre el teatro egipcio y el occidental", *ANMO: África del Norte y Medio Oriente*, 1 (Otoño), 87-103. (También disponible en: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/37117/1/2011\\_El-Erian\\_ANMO.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/37117/1/2011_El-Erian_ANMO.pdf) consultado 18/5/2021)
- (2010): *Yūsuf Idrīs y al-Farāfir: un hito en el teatro egipcio*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Luis F. Bernabé Pons, Universidad de Alicante.
- "Al-FANN al-masraḥī min jilāl ta'yāribi-him. Yūsuf Idrīs", *al-Fuṣūl*, 3 (abril, mayo, junio 1982), 219-23. (Entrevista al escritor)
- FARAYĀ, Alfred (1991a): "Al-Farāfir fi zamāni-hā wa-l-yawm", *Ibdā'* (septiembre), 63-6.
- (1991b): "Yūsuf Idrīs wa-mawqī'u-hu fi l-tārīj al-adabī", *al-Muṣawwar* (9 agosto), 36-7.
- FARAYĀ, Nādiya Ra'ūf (1976): *Yūsuf Idrīs wa-l-masraḥ al-miṣrī al-ḥadīṭ*, El Cairo: Dār al-Ma'ārif. (Originariamente fue una Tesis Doctoral: N.R. Farag, *Yussef Idris and modern Egyptian drama*, Universidad de Columbia, 1975.)

- (1971): “Yūsuf Idrīs yatahaddatu ‘an ta’yribati-hi al-adabiyya”, *al-Ma’yalla* (enero), 99-105.
- GHALEB, Mohamed El Sayed Awadin (1991): *La identidad teatral árabe entre la originalidad y la imitación (1964-87)*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Pedro Martínez Montávez, Universidad Autónoma de Madrid.
- GELLA, Július (1977-78): “*Al-Farāfir*, a problematic experiment in the search for the Egyptian national dramatic form”, *Graecolatina et Orientalia*, 8-9, 225-41.
- AL-ḤAKĪM, Tawfīq (1991): “Nuestro molde teatral”, trad. M<sup>a</sup> Antonia Martínez Núñez, *Primer Acto*, 238 (marzo-abril), 44-9.
- (1988): *Qālibu-nā al-masraḥī*, El Cairo: Maktabat Miṣr (1<sup>a</sup> ed. 1967).
- AL-ḤAWĀMIDA, Mufīd (1987): “Al-Masraḥ al-‘arabī wa-muškilat al-taba‘iyya”, *Ālam al-Fikr*, 4 (enero-febrero-marzo), 61-78.
- IDRĪS, Yūsuf (1988): *Al-Farāfir*, 7<sup>a</sup> ed. El Cairo: Maktabat Miṣr, 1988. (Originariamente publicada en El Cairo: Dār al-Taḥrīr, 1964).
- (1974): *Naḥwa masraḥ ‘arabī*, Beirut: al-Waṭan al-‘Arabī, 1974.
- (1964): “Naḥwa masraḥ miṣrī”, *al-Kātib*, 34 (enero), 67-79; *al-Kātib*, 35 (febrero), 109-20; *al-Kātib*, 36 (marzo), 86-97.
- KĀMIL, Sa’d, (1964a): “Masraḥiyyat *al-Farāfir*. (Qafza fanniyya ilā l-amām wa-qafza fikriyya ilā l-warā’i)”, *Ājir Sā’a*, (27 mayo), 40-1.
- (1964b): “Al-Nuqqād yarfudūna fikrat jalq masraḥ miṣrī ḡadīd”, *Ājir Sā’a*, (6 mayo 1964), 38-9.
- LARDÓN CASTILLO, Antonio (1981): *El teatro árabe contemporáneo: Yūsuf Idrīs y su tentativa de crear un teatro egipcio genuino: al-Farāfir y su problemática*, Memoria de Licenciatura dirigida por el Dr. José M<sup>a</sup> Fórneas Besteiro, Universidad de Granada.
- LIROLA DELGADO, Pilar (2008): *Teatro árabe en español: bibliografía de estudios, textos y traducciones*, Madrid: Cuadernos de Almenara, 11, CantArabia, 2008.
- (1996): *Yūsuf Idrīs y su obra teatral El Payaso*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- (1995): *El universo dramático de Yūsuf Idrīs: Egipto, una preocupación constante*, Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos.
- (1993-94): “Niveles de lengua en la obra dramática de Yūsuf Idrīs”. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 1, 42-43, 127-147.
- (1993): *La vida socio-política egipcia tras la Revolución a través de la obra dramática de Yūsuf Idrīs*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. José M<sup>a</sup> Fórneas Besteiro, Universidad de Granada. (Publicada en microfichas, 1994)
- (1991-92): “Una lectura más de *al-Farāfir* de Yūsuf Idrīs”, *Miscelánea de Estudios Árabes e Islámicos*, 1, 40-41, 159-72. (También disponible en: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/33929/Lirola.91-92.pdf;jsessionid=21E6CCC2A15D372709F1C9437E9CEF7F?sequence=1> consultado 9/6 /2021)
- (1990): *Aproximación al teatro egipcio moderno*, Granada: Grupo de Investigación Estudios Árabes Contemporáneos, Universidad de Granada.
- (1989-90): “Entrevista a dos literatos egipcios (Yūsuf Idrīs y Naḡīb Maḥfūz): el teatro”, *Miscelánea de Estudios Árabes e Islámicos*, 1, 38-39, 101-116.
- LOUASSINI, Zouhir (1992): *La identidad del Teatro Marroquí*, Granada: Grupo de Investigación Estudios Árabes Contemporáneos, Universidad de Granada.
- MAKSĪM, Faraḡ Sādiq (1964): “Muḡāwala li-fahm *al-Farāfir*”, *al-Masraḥ* (junio), 123-4.
- MUḤSIN, Ḥasan (1979): *Al-Mu’attirāt al-garbiyya fī l-masraḥ al-miṣrī al-mu’āṣir*, El Cairo: Dār al-Naḡḡa al-‘Arabiyya.

- MANDŪR, Muḥammad (1964): “Ŷawla ma'a l-Farāfir wa-gayri-hā”, *al-Ŷumhūriyya* (21 abril), 10.
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro (1985): *Introducción a la literatura árabe moderna*, Madrid: CantArabia (1ª ed. 1974).
- MARTÍNEZ NÚÑEZ, Mª Antonia (2002a): “El *turāt* y las formas literarias en la producción de Tawfiq al-Ḥakīm”, *Idearabia*, 4, 19-32. También disponible en: [http://idearabia.lucernario.org/wp-content/uploads/2020/10/Idearabia\\_4.pdf](http://idearabia.lucernario.org/wp-content/uploads/2020/10/Idearabia_4.pdf) consultado 2/6/2021)
- (2002b): “El *turāt* y las formas literarias en la producción de Tawfiq al-Ḥakīm”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 51, 113-138. También disponible en: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/2492/Mart%EDnez.02.pdf;jsessionid=F82BBB486BB7087303CBDB07FCED491D?sequence=1> consultado 2/6/2021)
- (1991): “*Qālabu-nā al-masrahī*, ensayo sobre el teatro árabe de Tawfiq al-Ḥakīm”, en *Actas de las Primeras Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales, 165-188.
- AL-NAQQĀŠ, Raḡā' (1965): “*Al-Farāfir wa-l-masrah al-gādib*”, en R. al-Naqqāš, *Fī adwā' al-masrah*, El Cairo: Dār al-Ma'arif, 106-35. (Publicado antes como “*al-Masrah al-gādib*”, *al-Kātib*, 39 (junio 1964), 175-88).
- QARŠŪLĪ, 'Ādil (1990): “*Al-Uṭrūḥat al-'ašriyya fī mašārī' al-masraḡiyya*”, *al-Masrah* (febrero), 2-8.
- RĀGIB, Nabīl (1980): *Fann al-masrah 'inda Yūsuf Idrīs*, El Cairo: Maktabat al-Garīb.
- AL-RĀ'Ī, 'Alī (1971): “*Idrīs wa-l-kūmīdiyā al-ša'biyya*”, *al-Hilāl* (agosto), 153-161.
- (1968): *Al-Kūmīdiyā al-murtaḡāla fī l-masrah al-miṣrī*, El Cairo: Dār al-Hilāl.
- SALĀMA, Amīr (1984): “*Al-Drāmā wa-l-turāt al-ša'bī*”, *al-Masrah* (julio), 48-58.
- (1983): “*Yūsuf Idrīs*”, *al-Masrah* (marzo), 60-5. (Entrevista)
- SALEH ALKHALIFA, Waleed (2008): “El teatro sirio: Sa'd Allāh Wannūs”, *Hesperia Culturas del Mediterráneo*, 9, 31-38.
- (2000): *Siglo y Medio de Teatro Árabe (Contenido tradicional y teatro)*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- SALEM, Khaled (2008). “El teatro egipcio: Orígenes y actualidad” ADE Teatro, *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 121, (Julio/septiembre), 52-62.
- ŠĀLĪḤ, Aḡmad (1966): “*Wisām al-Ŷumhūriyya wa-l-darra li-Yūsuf Idrīs*”, *Ājir Sā'a* (19 enero), 40. (Entrevista a Yūsuf Idrīs.)
- SAMSÓ, Julio (1978): “Teatro árabe actual”, *Revista de la Universidad Complutense*, 27, 14 (octubre-diciembre), 283-323.
- ŠUKRĪ, Gālī (1965): “*Yūsuf Idrīs yataḡaddaṭu 'an fanni-hi al-qīšašī wa-l-masrah*”, *Ḥiwār* (noviembre-diciembre), 40-53. (Entrevista a Idrīs parcialmente traducida por Marcelino Villegas en “*Dos opiniones, dos actitudes. Dos experiencias de teatro*”, *Almenara*, 3 (1972), 203-22.)
- AL-TUHĀMĪ, Muḥammad Fathī (1984): “*Al-Masrah al-'arabī bayna-l-ašāla wa-l-mu'āšara*”, (julio), 65-72.
- WANNŪS, Sa'd Allāh (1988): *Bayānāt li-masrah 'arabī ḡadīd*, Beirut: Dār al-Fikr al-Ŷadīd, 1988.
- (1974): “*Manifiestos del teatro árabe*” (extracto de A. García Pintado de la revista *al-Ma'rifa*), *Primer Acto*, 166 (marzo), 22-3.
- YŪNĀN, Ramsīs (1964): “*Al-Farāfir*”, *al-Kātib*, 39 (junio), 50-4.

PILAR LIROLA DELGADO.